

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 4: Aus dem Schaffen anderer Länder : Schweden

Artikel: Picasso : Poet und Revolutionär
Autor: Girdion-Welcker, C.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25669>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



New York, Museum of Modern Art

Pablo Picasso *Les Demoiselles d'Avignon* 1906-1907

PICASSO — POET UND REVOLUTIONÄR

Von C. Giedion-Welcker

Die ersten naturalistischen Bilder Picassos, die er als Vierzehnjähriger malte, ein Bettler und ein Mädchen aus dem Volk, sind von handwerklicher Tüchtigkeit und überraschender psychischer Direktheit. Man spürt dahinter den exakten Zeichner, der, vom Vater schon

früh im Metier unterwiesen, eine glänzende Schulung besaß; man spürt aber auch einen erstaunlich unmittelbaren Kontakt mit der menschlichen Realität. Eine vorübergehende Reise im Jahre 1900 nach Paris eröffnet dem Neunzehnjährigen Einblick in die fran-

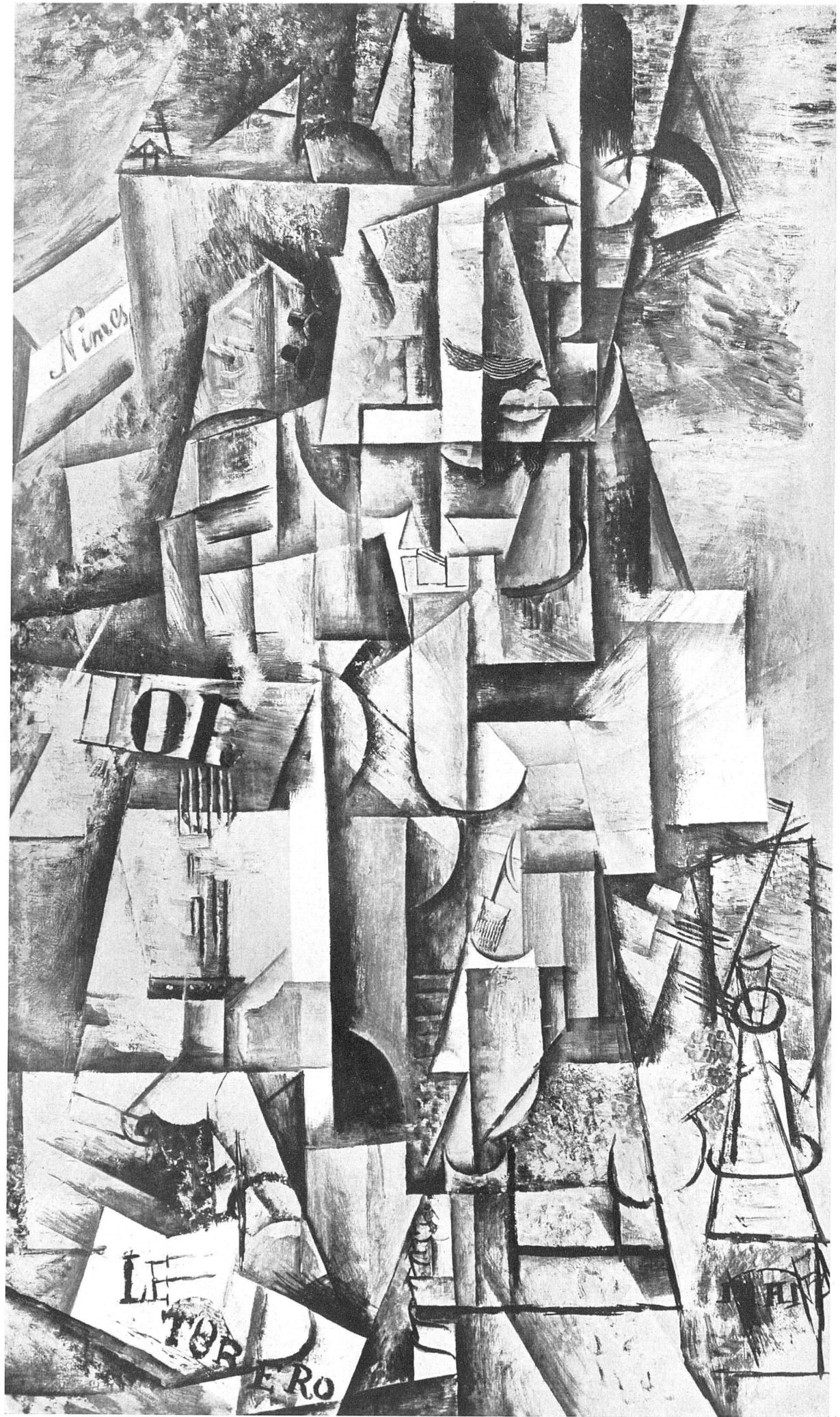
zösische Malkultur. Neue Einflußsphären werden lebendig, die nach seiner Rückkehr nach Barcelona intensiv verarbeitet werden. Der junge Künstler assimiliert französische Vergangenheit und Pariser Gegenwart in seinen Bildern. Doch es sind nicht bloß Reflexe der neu erlebten Welt; die herbere spanische Note klingt weiter durch. Mystisches Blau überschattet wie ein Schicksal jene Ausgestoßenen der menschlichen Gesellschaft, die Bettler, Blinden und Armen, in denen der Freund Picassos aus den ersten Pariser Jahren, der Dichter André Salmon, «toute la douleur et toute la prière» sah.

Die Bilder nach der endgültigen Niederlassung in Paris (1904), aus der sogenannten «période rose», bringen wieder Outsider des Lebens: Harlequins, Gaukler und Artisten, jedoch nicht, wie bei den Impressionisten und Neoimpressionisten (zum Beispiel Degas und Seurat), in ihrer beruflichen Funktion oder im Glanz der Leistung, sondern in der müden Melancholie des Lendemains, in der Misere des Alltags, mit einer raffinierten Fin-de-Siècle-Kunst gemalt. Die Parallelen zu des Künstlers eigener armseliger Existenz, erfüllt vom ekstatischen Arbeitsdrang, heruntergedrückt von der täglichen Not, steigen auf. Diese Kunst wächst noch aus dem persönlichen Sentiment eines Menschen, der, aus der bürgerlichen Schicht kommend, doch als Außenseiter gegen sie lebt. Die Sicherheit und Objektivität einer eignen künstlerischen Sprache und Idee sind noch nicht spürbar. Es ist das gleiche Übergewicht des persönlichen und elegischen Elementes, das auch in den frühen Dichtungen seines Freundes Guillaume Apollinaire zunächst dominiert.

Um 1905 tritt der Umschwung ein: mit der sogenannten «période nègre», deren bedeutendstes Bild «Les Demoiselles d'Avignon» (1906/07) eine entscheidende Zäsur in der Entwicklung Picassos und darüber hinaus in der Entwicklung der modernen Malerei bedeutet. Hier setzt zuerst die revolutionäre, «barbarische» Formveränderung des Naturmodells ein, das nur noch als Unterlage einer Bildsprache gilt, bei der es auf Vereinfachung, Architektonisierung und freie Durchgliederung des Bildganzen ankommt, auf ein Weglassen aller naturalistischen Einzelheiten im Sinne eines ausdrucksvoollen Gesamtgleichgewichts. Die Gruppe der «Fauves», an deren Spitze Henri Matisse stand, strebte damals mit der Betonung von Linien und großen farbigen Flächen einem ähnlichen Ziele zu: Vereinfachung und Rückbesinnung auf die echten, elementaren Ausdrucksmittel der Malerei. Die bedeutungsvollen Jahre 1905 und 1906 bringen die ersten Ausstellungen dieser Gruppe im «Salon d'Automne», gleichzeitig größere retrospektive Ausstellungen Cézannes. Aktualität dort und mögliche Anknüpfungspunkte an die Tradition hier. Während aber Cézanne Volumen mit Farbe aufbaute und die Fauves-Gruppe linearen Rhythmus und kolorierte Fläche vor allem als Ausdrucksmittel hervorhob (Jugendstil), verzichtet Picasso bei seiner Suche nach einer neuen Räumlichkeit

immer mehr auf Farbe und entfernt sich langsam von der Landschaftsdarstellung, um sich auf Figuren, Porträts und Stilleben zu konzentrieren und hier ein neues, allseitig umkristes Volumen auf die Fläche zu bannen. Das Modell lebt nur noch als Fragment, wie in fernen Erinnerungsschichten, die Farbe nur noch in grau-braunen Tonwerten. Der beruhigende, eindeutige Blickpunkt der Linearperspektive wird aufgegeben. Dafür setzt die kinetische Beziehung zum Objekt ein, seine Analyse und labile Rekomposition.

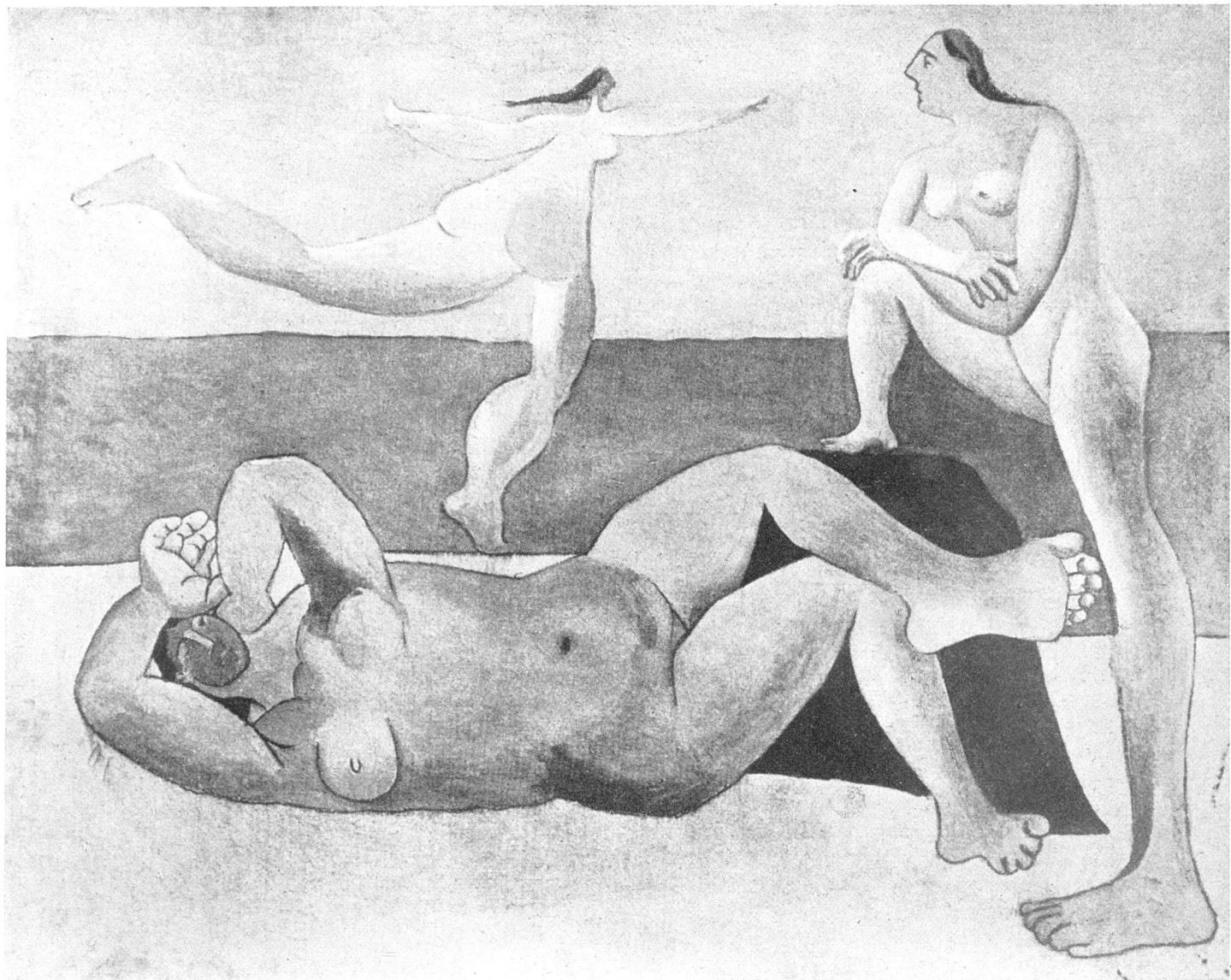
Der Dichter Guillaume Apollinaire nennt in seiner zeitgeschichtlich grundlegenden Arbeit «Les Peintres Cubistes» die frühe Phase (1909–1911) dieser ersten Umstellung «Cubisme scientifique», er sieht in ihr «la grande révolution des arts» und charakterisiert sie als «jene Kunst, aus *Elementen* neue Kompositionen aufzubauen, die nicht aus der Realität der Vision, sondern aus der Realität der Erkenntnis hergeholt werden. Die Welt und ihre neue Darstellung, Welch enorme Flamme!» Picasso beschäftigte sich damals nicht allein mit dieser Transfiguration der Wirklichkeit: Georges Braque, der zuerst den «Fauves» beigetreten war, schloß sich ihm nun in enger Gemeinschaft an, Juan Gris kommt später hinzu. An den gleichen Grundproblemen arbeiteten damals viele in Paris lebende Maler aus Picassos Generation: Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Albert Gleize, Fernand Léger, Jean Metzinger, um nur einige zu nennen. Aber die Handschrift Picassos strahlt innerhalb dieser kollektiven Revolution vielleicht doch die stärkste Dynamik aus – auch von späterer Zeit her gesehen –, innerhalb dieses allgemeinen «beunruhigten und intensiven Suchens nach der ‚quatrième dimension‘» wie der Theoretiker dieses Kreises, Maurice Raynal, es damals formulierte. In dem Streben, aus Gegenständen, Köpfen und Körpern ein neues Raumleben vielstimmig erklingen zu lassen, schien eine poetische Formphantasie seismographisch die aktuellen wissenschaftlichen Probleme jener Zeit zu begleiten und mit eignen Mitteln zu verwirklichen. Allerdings entstanden damit auch neue Anforderungen an die Einfühlungsfähigkeit des Beschauers, was der allgemeinen Bequemlichkeit des Publikums und dem äußeren Erfolg des Unternehmens nicht gerade entsprach. Anderseits aber erwuchs eine selbstverständliche und intensive Verbrüderung zwischen dieser Maler-Sphäre und einem Kreis gleichgesinnter Dichter, die in jenen Jahren sich in der Rue Ravignan 13 um die zentrale Gestalt Picasso sammelten: neben Apollinaire André Salmon, Max Jacob, Jean Cocteau und Pierre Reverdy. Von ihnen wurde die Bewegung bejaht, erklärt und geschürt. Eine «poésie plastique», einen «stoïcisme magnifique» erblickten sie in dieser neuen optischen Sprache, und man sah in Picasso, wie Cocteau es humoristisch ausdrückte, den «grand dompteur des muses». Was diese jungen Dichter aber vor allem heraushörten und was ihrem eigenen Streben glich, war, daß schöpferische Kräfte hier von den Fesseln der Imitation und Illusion befreit wurden, daß die poetische Imagination wieder dominierte.



Pablo Picasso *El Aficionado* 1912



Pablo Picasso *La Bouteille de Suze* 1913



Pablo Picasso *Baigneuses* 1923

Das materielle Ausdrucksmittel der Malerei sollte in jenen Jahren ebenfalls entscheidend erweitert werden. Auch hier sprengte die Phantasie Picassos die konventionellen Grenzen und Usancen des Metiers, von dessen Brillanz und Virtuosität man noch allgemein auszugehen pflegte und die er selbst besaß. Aber nun lag für ihn auf der künstlerischen *Erfindung* und Umprägung der ganze Akzent. Warum sollte man nicht aus Fragmenten und Abfällen der Alltagsbanalität ein Bild aufbauen können? Picasso hat die Antwort in seinen «Collages» seit 1912 gegeben, in denen eine ganze Skala von Materialien, die bisher in der Kunst verfeindt waren, unter neuem Aspekt lebendig gemacht wurden. Sein Ausspruch: «Pour les choses il n'y a pas de quartiers de noblesse» ist bezeichnend. Seine visuelle Emotion entzündete sich an allen Erscheinungen des Lebens. «Tu te lancas à la conquête de l'aurore, de l'aurore d'un humble objet», beginnt ein Poem des surrealistischen Dichters Paul Eluard in seinem neuesten Picasso gewidmeten Buch. In diesen Collages, die

auch von Braque und Gris und später, mit anderer Akzentuierung, von den Surrealisten weiter entwickelt wurden, wird die Welt des Bildes mit den «moyens pauvres» – ein Ausdruck, den Igor Strawinsky prägte – aufgebaut: Zeitungen, Tapetenresten, Zahlen-, Wort- und Buchstabenfragmenten, wie sie in der Großstadt unentwegt an uns vorbeiziehen. Wellkarton, Packpapier, Sand, Sägemehl und Gips erscheinen nun auf dem Bilde in ihrer elementaren Realität, um, allem handwerklichen Raffinement zum Trotz, rein durch die Kraft der Komposition und Kombination (durch Strukturkontraste des Materials) das Musische dennoch zu beschwören. Apollinaire begrüßte diese Kühnheiten wie eine neue Offenbarung mit den Worten: «Maintenant, on peut peindre avec ce qu'on voudra... sévèrement Picasso a interrogé l'univers. Et parfois, il n'a pas dédaigné de confier à la clarté des objets authentiques, une chanson de deux-sous, un timbre-poste véritable, un morceau de journal quotidien... il me suffit à moi, de voir le travail fourni par l'artiste, que l'on mesure la valeur

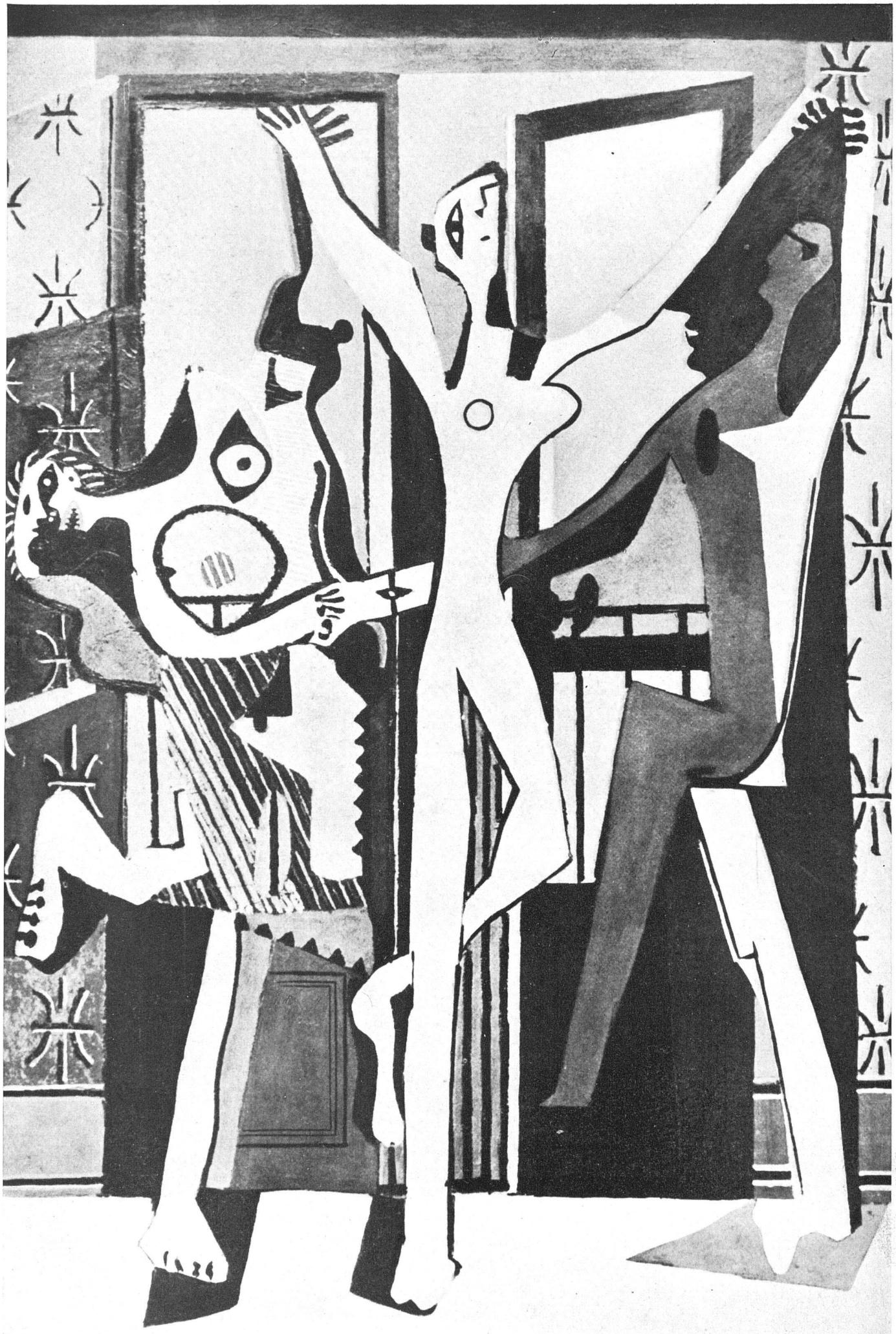
d'une œuvre d'art.» Auch in dem konzentrierten Buch des surrealistischen Dichters Louis Aragon über die moderne Malerei mit dem kecken Titel «La Peinture au Défi» werden vor allem die Collages als Mittel der Revolte gegen das geistige Cliché und den leergelaufenen bon goût der offiziellen peinture ausgespielt. Auch er hebt die aufrührerische und erfinderische Seite dieser Technik hervor, die schon damals in ihrem ersten kubistischen Stadium mit bisher unbekannten, einfachen Mitteln poetische Phantasie und magische Realität zur Entfaltung brachte. Und gerade unter diesem letzteren Aspekt erschien Picasso den Surrealisten als Wegbereiter und Kampfgenosse.

Picasso ist nach der Askese der Farblosigkeit noch innerhalb der kubistischen Zeit zur Palette mit leuchtenden Farben zurückgekehrt; er hat nach jener neuen, nie dagewesenen Bildraum-Eroberung das Volumen wieder traditionell modelliert, die Form wieder direkt von der Natur her behandelt. Aber sein pluralistischer Geist hat einmal erobertes Neuland nie aufgegeben oder verraten, wie ihm oft vorgeworfen wird, sondern er hat scheinbar Überwundenes immer wieder aus seiner vitalen Komplexität heraus neu erstehen lassen. Die geistige Kraft der Imagination wurde nur bereichert aus diesen Begegnungen mit der Natur oder der Vergangenheit, und aus Perioden der scheinbaren Reaktion kristallisierten sich Bilder mit bisher ungeahnten Ausdrucksmöglichkeiten. Aus einer Zeit temporärer Statik bricht immer stärker die Dynamik hervor und die Tendenz, Bewegung ins Bild zu projizieren. So entstehen aus den sogenannten «neoklassischen», später überdimensionierten Gestalten langsam monströse, sich seltsam verjüngende «Raumwesen» wie die «Frauen am Meer» von 1923, die gleichzeitig die klassischen «Baigneuses» ironisieren. Die in ekstatischer Linearität gefaßte Rhythmisierung seiner «Tänzerinnen» von 1925, der Zyklus der «Strandfiguren von Dinard» (1928/29), bringen gespannte, zu unmenschlicher Proportion emporgereckte Gestalten, durchsetzt von aggressiven Veränderungen der organischen Form. Neue psychische – nicht literarische – Akzente werden dominierend. In der Periode der gemalten plastischen Figuren und geometrisierten organischen Formen (es waren zum Teil Entwürfe für eine Serie von Kolossalplastiken in Beton für die Alpes maritimes der Rivieraküste) von 1930 bis 1931 verdichtet sich alles zu ungeheuerlichen Formballungen und Abbreviations, wo der Geist des Betons und der der Prähistorie sich paroxistisch zu vereinen scheinen. Köpfe bestehen nur noch aus Freßkiefern, Augen rücken insektenhaft zusammen, Gliedmaßen spannen sich wie mythische Riesenknochen. Alles Menschliche scheint übertrönt, praemorphe Formwelten sind wachgerufen. Wenn der surrealistische Maler Salvador Dali, der selbst die Gestaltung des Irrealen mit der Groteske und Phantastik des Anatomischen vor allem erreicht, gerade in diesen Arbeiten Picassos eine «psychologie physique qui ouvrira de nouveau une brèche de chair vive et d'obscurité à la philosophie» sieht, so trifft er damit die psychologische und proble-

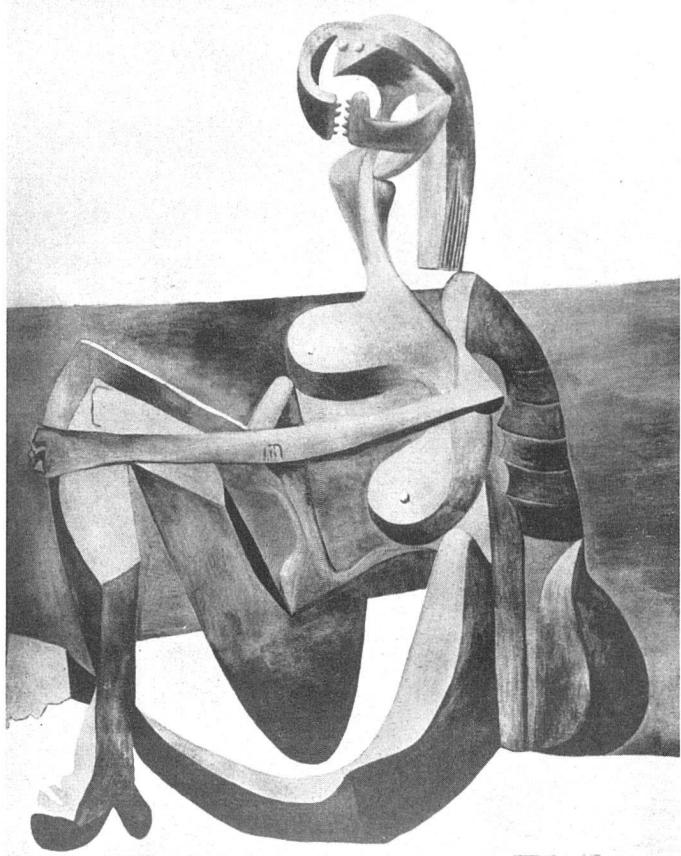
matische Seite dieser Malerei, die die Menschheit unter einem neuen, furchterlichen Aspekt sieht. Man könnte sie heute auch eine prophetische nennen, gemischt mit einem bitteren Humor, der bei Picasso oft mitschwingt und den Dingen ein vieldeutiges Gesicht verleiht. Man denkt an das Urgestammel der Steine «Jute» und «Mutt» bei Joyce in «Finnegans Wake», wo schon mit dem Klang der Namen bald historische Symbole, bald englische Clowns, bald Urväter der Menschheit, bald keltische Menhire assoziiert werden. Picasso geht optisch ähnlich vieldeutig vor. Diese kontrastreiche Simultaneität liegt auch in seiner Arbeitsweise, die sich nie ausschließlich in einer gedanklichen oder technischen Atmosphäre auswirkt. So entstehen gleichzeitig linear-flüssige, farbig leuchtende Stillleben und milde frauliche Formen, über die sich häufig ein ebenso irreales wie konstruktives Netz schwarzer Konturen schwingt und die von den Glasfenstern gotischer Kathedralen inspiriert zu sein scheinen. Hier herrscht eine andere Technik, ein völlig anderes geistiges Klima. Es sind welt- und zeitabgewandte Lyrismen, die entspannt neben jenen unmenschlichen Verwandlungen und drohenden «Formcauchemars» existieren.

Immer intensiver scheint Picasso sich in den folgenden Jahren mit der Gestaltung der dramatischen Emotion und der dynamischen Bewegung zu beschäftigen. Es entstehen eine Reihe von Kreuzigungs-Zeichnungen, die mit ihren expressiven, geschwungenen Kurvaturen, ähnlich wie die «Hesiodsche Theogonie» von Braque (1931), an die Technik und die Atmosphäre frühchristlicher Apokalypsen erinnern. Daneben wachsen neue «Tauromachien», ein Thema, das den Spanier Picasso seit den frühesten Zeiten beschäftigt hat und das nun immer mehr den allgemeinen Charakter eines Zusammenpralls höllischer Gewalten annimmt (1934/35). Ein Drama zu malen, es sowohl von der physikalischen Seite des Tempos als von der psychischen Seite des Kampfes und Leidens her zu gestalten, verdichtet sich sukzessiv und gelangt zu der grandiosen Aussprache über ein Ungeheuerliches und Wahnsinniges, was Menschen geschieht, zu «Guernica». Hier sind beide Probleme in völlig neuer und monumentaler Weise zusammengefaßt und bewältigt worden. Den äußeren Anstoß zu einer solchen Darstellung gab das deutsche Luftbombardement des gleichnamigen baskischen Städtchens am 18. April 1937. Für Picasso die Vision: Zerstörung, Flucht, Entsetzen, Agonie.

Er beginnt im Mai mit dem Bilde. Schon Ende Juli übergibt Picasso dem spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung ein großformatiges Gemälde, das infernale Historienbild seines Landes und unserer Zeit, «Guernica», ein Bild, in dem sich der Zorn des Spaniers und die akkumulierte neue Formphantasie des Künstlers Picasso entladen hat. Das Bild wurde in knapp drei Monaten gemalt, denn in Picasso war damals die gleiche technische und geistige Bereitschaft latent, die Géricault 1818 und 1819 das «Medusenfloß» malen

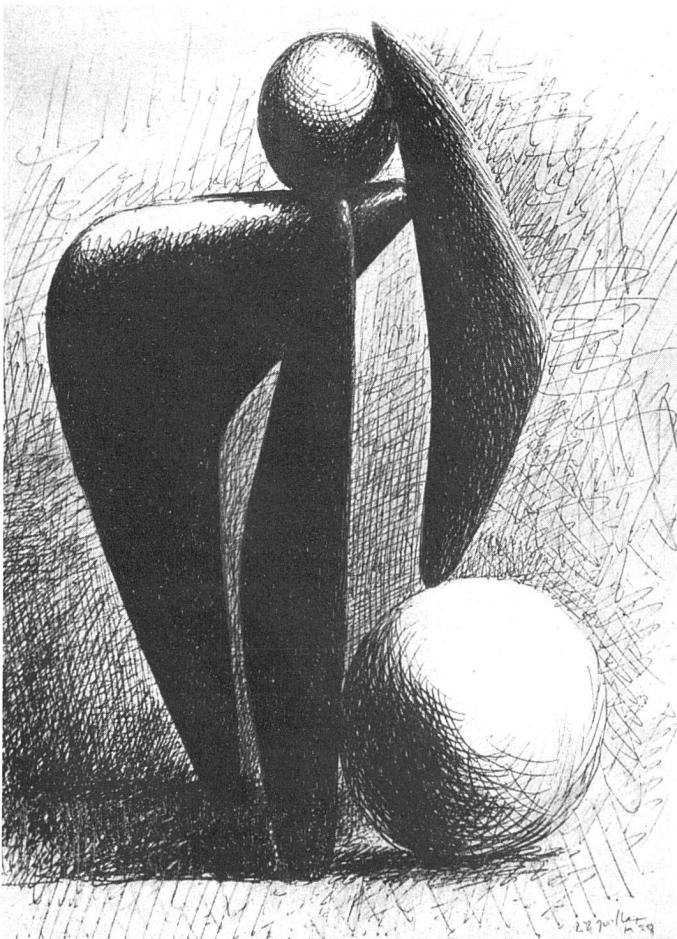


Pablo Picasso *Danseuses* 1925

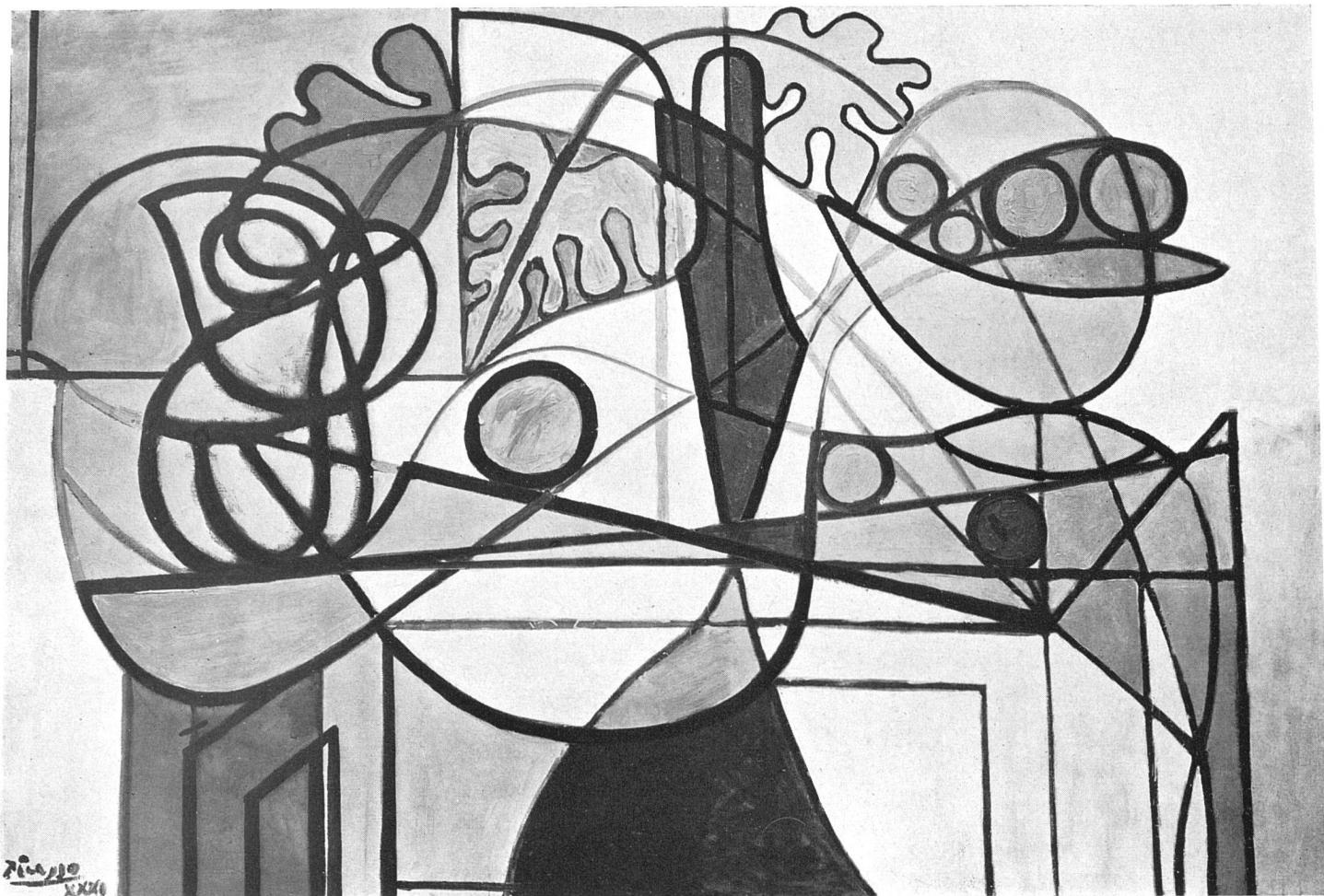


Pablo Picasso *Baigneuse* 1929

Pablo Picasso *Projet pour un monument* 1928



ließ, dessen thematische Tatsächlichkeit er einem aktuellen Ereignis entnommen hatte; es war der ähnliche letzte Impuls zur zusammenfassenden Konzeption, den Delacroix neun Jahre später durch das Lesen Byronscher Dichtung zur Gestaltung des damaligen Schreckensbildes des «Sardanapaltodes» empfangen hatte. Wie schon gesagt wurde, das geistige Klima des Bildes wirkte sich in Picasso schon mehr als zehn Jahre vor den eigentlichen Ereignissen aus. Verkörperungen aus unheimlichen Welten waren in seinem Werk immer wieder aufgetaucht, Dämonisierungen der menschlichen Gestalt ins Tierische, Metamorphosen ins Prähistorische, Disproportion, Deformation. Nicht Steigerung des Psychischen durch Verzerrung der Form auf der Basis des Normalen im Sinne des deutschen Expressionismus, nicht Analyse und kaleidoskopische Simultaneität von Bewegungsmosaiken und bildhaft projizierter Gedankenfragmenten, wie es die italienischen Futuristen dem Kino kühn vorweggenommen hatten, sondern hier ein anderes Mittel, das zum psychischen Ausdruck führen sollte: die *elementare* Veränderung und Disproportionierung der menschlichen Gestalt und des anatomischen Details: denn auch hier ging Picasso nur vom sinnlichen Existieren und Faßbaren aus. Gleichzeitig wird eine zeichnerisch verwandelnde Phantastik im Einzelnen entwickelt, im Sinne einer «psychischen Arabeske», als Träger seelischen Desequilibriums. Wenn man die gewaltige Menge direkter Vorstudien zu «Guernica» durchsieht – sie waren 1939 zusammen mit dem Bilde in der Valentim-Gallery in New York ausgestellt –, so kann man vor allem aus diesen Zeichnungen die Genesis des Bildes verfolgen, die dynamischen Metamorphosen, die alle Einzelheiten durchmachen, um ihr Letztes zum Ausdruck des Fürchterlichen herzugeben. Isoliert gesehen wirken sie manchmal als Verzauberungen ins Poetisch-Traumhafte: Augen werden zu seltsamen Blüten, Tränen zu Staubfäden, Haare oft zu blutigen Rinnensalen. Mit diesen Methoden kommt er wieder dem Surrealismus nahe, und nicht ohne Grund haben seine Vertreter *diesen* Picasso in ihre Bewegung mit einbezogen, nicht nur die Maler, auch die Dichter, obwohl man ihn ebenso wenig wie einen Joyce in *eine* bestimmte Richtung der modernen Bewegung pressen kann. Seine pluralistische Individualität übersteigt immer wieder in genialer Inkonsistenz alle fixierte Eindeutigkeit. Obwohl in Picassos Kunst häufig eine viel zu wenig beachtete humoristische Seite mitschwingt (der surrealistische Dichter Benjamin Peret hat ihm gerade in diesem Sinne ein eindrucksvolles Gedicht gewidmet), liegt die primäre romantische Ironie der Surrealisten, die Distanz zur Emotion, wie zum Beispiel bei Max Ernst und Salvador Dali, nicht auf seiner direkten Linie. Auch von der stilleren Bildpoesie Klees, die dem Traumhaft-Meditativen, dem Praelogischen, entsteigt und intimere psychologische Abstufungen zuläßt, hebt sich die sprühende, explosive Passion Picassos ab. Einzig Juan Miro hat vor allem in den letzten Jahren nahe Beziehung zu seiner Formensprache und Welt, obwohl bei Miro die Poesie meist scherhaft oder wie ein



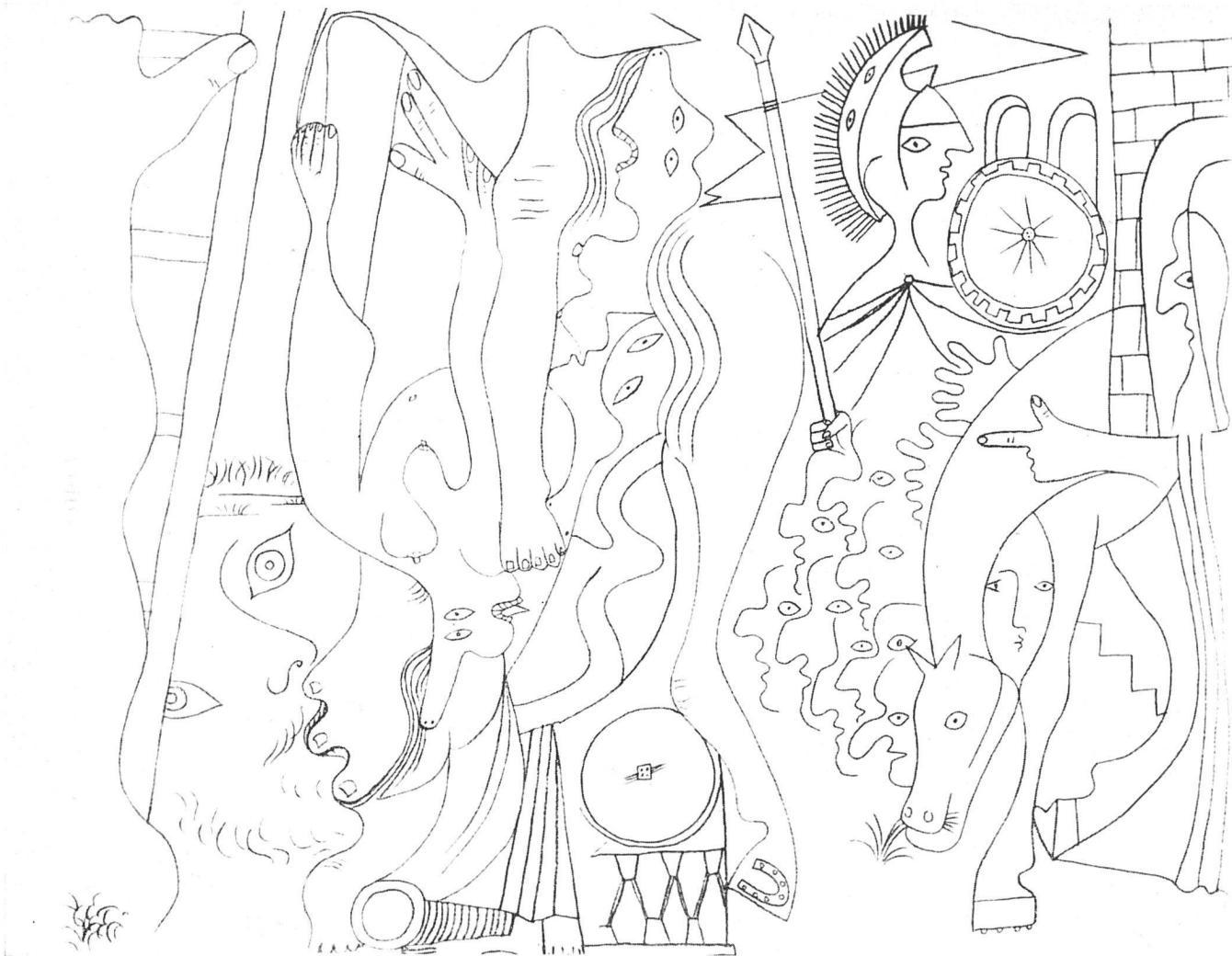
Aus dem Katalog der Picasso-Ausstellung im Kunsthause Zürich 1933

Pablo Picasso *La Cheminée* 1931

mythisches Fabulieren aufblüht, während sie sich bei Picasso so ausgesprochen ins Dramatische verdichtet, wie bei keinem seiner Zeitgenossen.

Im Sinne der zeichnerischen Prägnanz, die in «Guer- nica» besonders spürbar ist, hat Picasso aus dem vor- herrschenden Schwarz-Weiß-Grau seines Bildes end- gültig alle Farbe eliminiert. Die großzügige Kontur, das Dunkel und Hell der Flächen, die sparsame Binnen- zeichnung lassen jene irrealen Formwesen, an denen doch noch unsere Assoziationen von Mensch und Krea- tur haften, entstehen, jene unheimlichen Verkörperun- gen des Humanen und Animalischen im Entsetzen und Sterben. Noch fühlt man hinter der großen rhythmischen Massengliederung die ehemalige Dreiteilung des gotischen Triptychons, jedoch werden hier vom rasen- den Tempo des Dramas alle einstigen Begrenzungen überrannt. Eine Diagonale steigt empor, das Massen- gewicht des Bildes nach links drängend, zum Licht und zum beinahe zentral dominierenden Kopf des zusammen- brechenden Pferdes, um dann zu den Toten, dem Kind und dem unter dem Tier ausgestreckten Mann, der nur noch in tragischen Körperfragmenten existiert, herabzusinken. Wie eine Erscheinung, abseits von Ak- tion und Emotion, die Gestalt des Stieres, in dem spanische Arena sich mit griechischem Mythos ver-

eint. Statik und Stille hier gegenüber dem erinny- haften Rasen der Frauen, deren Köpfe und Glieder sich zu dehnen und fliegend Raumbahnen zu durchmessen scheinen. Die leidende Kreatur, die leidende Mensch- heit beleuchtet vom Tageslicht, der Lampe und der banalen elektrischen Glühbirne, die wie ein Auge er- strahlt. Ewige Natur, Vergangenheit und übergrellte Gegenwart sind synchronisiert. Das passive Leiden sei- ner Armen, die Lendemain-Misere seiner Artisten, das Sentiment der blauen und rosa Jugendvisionen hat sich verwandelt in einen zornigen revolutionären Schrei gegen die Gewalten des Wahnsinns und des Untergangs. Menschen und Tiere sind im wahren Sinne des Wortes auch optisch aus allen Fugen, aus allem normalen Sein gerissen. Zurückgeworfene Kopfkontu- ren, aufgerissene Münder, klaffende Kiefer, entgleiste Augen, daneben überdimensionierte Gliedmassen, in wilder Bewegung meteorhafte Raumbahnen durchjagend. Mit solchen Mitteln wird nun der Schrecken gesehen und im rasenden Ablauf der Zeit dargestellt. Wenn Delacroix's «Sardanapal», wie er sagte, «eine Revolution von 1830 brauchte, um die Augen des Pu- blikums zu öffnen und um ihren Ideen einen anderen Kurs zu geben», so brauchte «Guernica» vielleicht das apokalyptische Weltgeschehen der letzten Jahre, um adäquat aufgenommen zu werden.



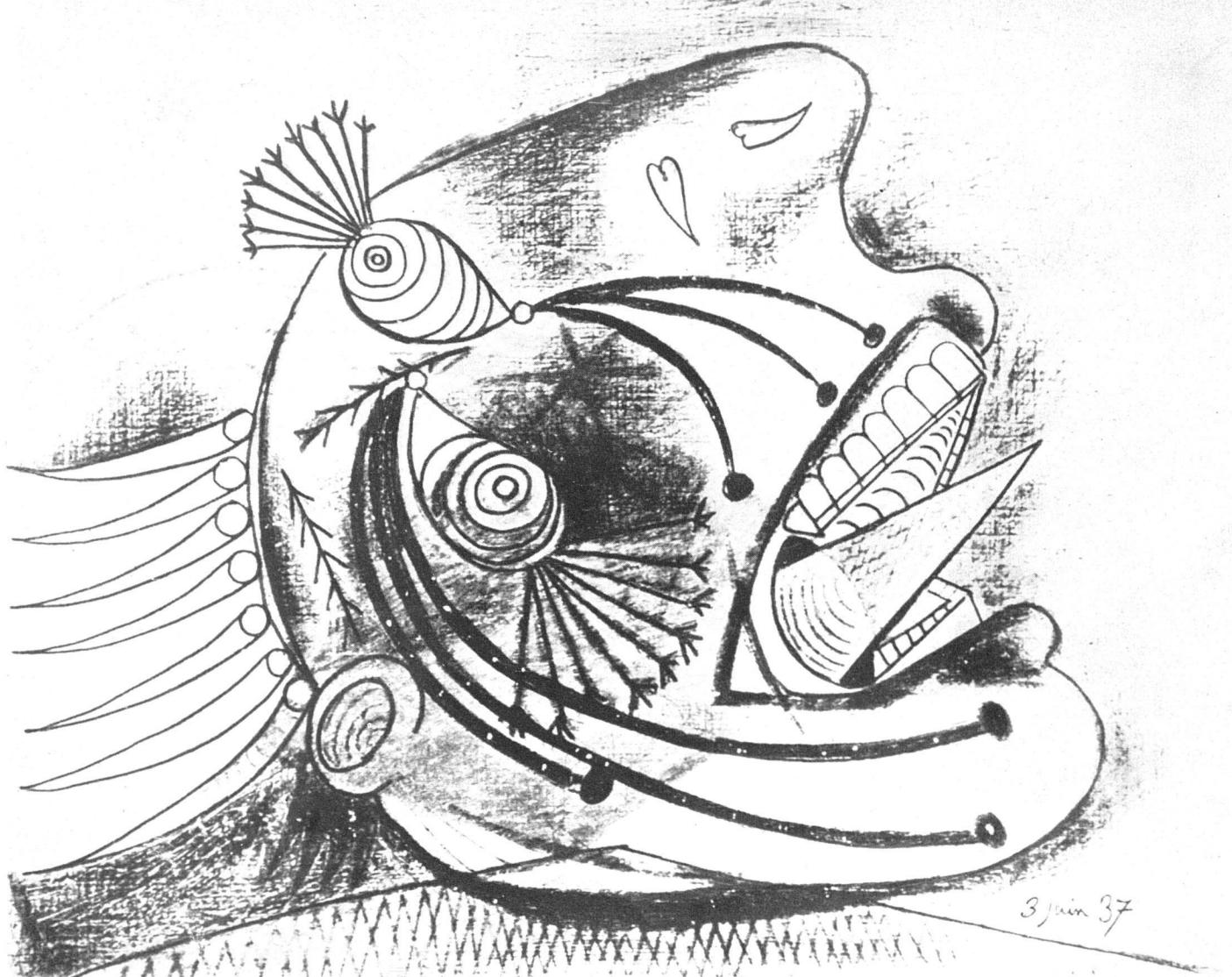
Pablo Picasso *Détail pour une Crucifixion* Dessin 1929

Picasso hat seit dem spanischen Bürgerkrieg selbst gedichtet. Es sind vulkanische Ausbrüche einer unerhört intensiven Bildsprache, wie ein Text oder eher wie ein rhythmisierter Wortstrom zu «Guernica». Der surrealistische Dichter André Breton empfand sie als «poèmes dans l'espace», als «ebenso plastisch wie seine Malerei poetisch».

Daß es Picasso auch immer wieder stark zur Illustration hingezogen hat, erscheint naheliegend. Seine Radierungen und Holzschnitte zu Ovids Metamorphosen und vor allem zu Balzaes «Chef d'Œuvre Inconnu» gehören zu den freisten und kühnsten zeichnerischen Begleitungen und graphischen Steigerungen dichterischer Phantasie. Ebenso hat Picasso seit seinen frühkubistischen «Saint Matorel»-Radierungen (1910) zu dem gleichnamigen Werk seines Freundes Max Jacob bis zu den spätesten Dichtungen Paul Eluard und Georges Hugnets (1944) die moderne Poesie mit einer ständig neuen Zeichensprache bereichert, erläutert und gesteigert. Doch liegt es vielleicht – jenseits alles Persönlichen – überhaupt im Geiste der modernen Malerei und ihrer neuen schöpferischen Phantasie begründet, daß eine engere Beziehung zu der Poesie entsteht, die den Künstler oft sogar zur Aktivierung des eignen sprachlichen

Ausdrucks führt. Da der Akzent nicht mehr primär auf der handwerklichen Virtuosität, sondern auf der Imagination liegt, erscheint es nur wie ein temporärer Wechsel des Ausdrucksmediums. Ganz allgemein gesehen ist es eine Loslösung vom Spezialistentum, ein Hinneigen zu einer neuen Universalität. Bildende Künstler wie Arp, Chirico, Dali, Kandinsky, Klee, Picabia, Rouault, um nur einige zu nennen, gestalten in beiden Sphären. Auch das soeben erschienene Buch Paul Eluard's «A Pablo Picasso» zeigt wiederum, wie unlösbar die poetische Gestalt des Malers mit der geistigen Welt des Dichters verknüpft ist und wie die Inspirationskraft des Bildhaften in das Wort des Dichters, in seine «paroles peintes» überspringt.

Neue Probleme, die sich aus der vielschichtigen Arbeit Picassos heute wieder herauskristallisieren, sind zugleich seine ursprünglichen: Bewegung als Emotion und als physische Dynamik. Seine Porträts und Köpfe bringen immer seltener anatomisch stabile Gesichter, immer häufiger sich drehende, ineinanderfließende Facetten, simultan erfaßt. Damit ist auch das Eindeutige des psychischen Ausdrucks eliminiert. Schon nach der kubistischen Zeit waren diese Gesichter mit verschmelzendem Profil und En-Face entstanden, sporadisch und



Pablo Picasso Étude pour «Guernica» Crayons de couleur 1937

experimentierend, ebenso wie bei Braque und wie früher bei Chagall und bei den italienischen Futuristen. Apollinaire dichtete schon scherzend in seinen «Mamelles de Tirésias»:

«On apprend de Montrouge
Que Monsieur Picasso
Fait un tableau qui bouge.»

Doch scheint heute bei Picasso dies Zusammenziehen von Bewegungen und Zeiten prinzipiell zu sein, wie die optische Projektion des Lebens selbst, des Lebens, das unaufhörlich fließt, an dem die Zeit unerbittlich frisbt: Ablauf, Veränderung, Vergänglichkeit. Gegenüber dem primär technisch-dynamischen Optimismus der Futuristen und der umkreisenden, raumerweiternden Optik der Kubisten, mit dem prägnanten Zeiterlebnis, hier vor allem die psychische – oft auch dämonische – Seite des Zeitfaktors, ähnlich wie im modernen Schauspiel, im Roman und in der Lyrik.

Durch die geistige Suggestivkraft seiner Bilder wirkt Picasso auch hier vor allem als starker, mit aller Tra-

dition gesättigter, sich ständig verjüngender Geist, wobei die Malerei, die er als Handwerk bis in die letzten Finessen beherrscht, immer mehr zur Sichtbarmachung eines Weltbildes dient, als Offenbarung des seelischen Gehaltes einer tragischen Realität, die für ihn heute lebendige Wahrheit ist. Paul Eluard, der Picasso unter den Pariser Freunden wohl am nächsten steht, hat vielleicht gerade in diesem Sinn sein Wesen in die Worte zu fassen versucht: «Picasso veut la vérité. Non pas cette vérité fictive qui laissera toujours Galatée inerte et sans vie, mais une vérité totale qui joint l'imagination à la nature, qui considère tout comme réel et qui, allant sans cesse du particulier à l'universel et de l'universel au particulier, s'accommode de toutes les variétés d'existence, de changement, pourvu qu'elles soient nouvelles, qu'elles soient fécondes.»

Die Reproduktionen sind mit Ausnahme der besonders bezeichneten der Zeitschrift *Cahiers d'Art* und dem Kataloge der Picasso-Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1939, entnommen.



Pablo Picasso *Femme assise* 1926–1927

New York, Museum of Modern Art