Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 47 (1990)

Heft: 1: Beiträge zu Kunstwerken der Gottfried Keller-Stiftung

Artikel: Eine Lithographie Picassos nach Cranach aus der Schenkung Georges Bloch

Autor: Koepplin, Dieter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169069

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: 10.01.2026

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

Eine Lithographie Picassos nach Cranach aus der Schenkung Georges Bloch

von Dieter Koepplin

Als damaliger Leiter des Basler Kupferstichkabinetts vermerkte Hanspeter Landolt im Bericht über das Jahr 1956 die Erwerbung einiger druckgraphischer Werke von Braque und Picasso. Er stellte fest: «Weit weniger gut als Braque ist Pablo Picasso in unserer Sammlung vertreten; und wenn nicht etwa der unverhoffte Glücksfall einer grösseren Schenkung eintrifft, dürfte das Versäumte auch schwer nachzuholen sein.»

Die einzigartige, quasi komplette Sammlung der Picasso-Graphik von Georges Bloch für ein schweizerisches Institut dauerhaft zu sichern – der Preis wäre so reduziert gewesen, dass manches gekauft gewesen wäre, vieles aber als Geschenk hätte gelten müssen –, dieser einem peintre-graveur wie Picasso angemessene «Glücksfall» ist 1971 in greifbare Nähe gerückt. Er ist nicht eingetreten, das heisst: er wurde von den Partnern nicht erreicht. Die Angst vor einer Schlammschlacht ähnlich dem von Peter Meyer ausgelösten Zürcher Alberto Giacometti-Streit des Jahres 1965 lähmte die Verhandlungsbereitschaft.[1] Es tröstet nicht, dass der Meister selbst, der bei anderer Gelegenheit befunden hatte, «Museen sind nichts weiter als ein Haufen Lügen», meinte, man könne ruhig alles zerstreuen, «autrement cela mourra dans les caves des musées».[2] Eine so provokative Ansicht aus dem Munde Picassos sollte nicht allzu sehr erstaunen. Jedenfalls hätte sie nicht massgeblich sein dürfen, obschon man Georges Bloch versteht, dass er sich innerlich darauf berief. Wir können uns kaum einen verantwortungsvolleren, grosszügigeren und nobleren Menschen und Donator denken, als Georges Bloch es war. Dennoch steckt in dem Teilverkauf und in der Teilschenkung der Blochschen Picasso-Sammlung eine Tragödie, die vielleicht hätte vermieden werden können.

Davon mochte man 1972 angesichts der kapitalen Schenkung Georges Bloch an die Gottfried Keller-Stiftung selbstverständlich nicht sprechen.[3] Die positiven Fakten standen im Vordergrund. Hanspeter Landolt hat im Januar 1982 bei der Eröffnung der Basler Ausstellung der Graphik Picassos, Schenkung Georges Bloch, und ähnlich am 18. Mai 1984 bei der Beerdigung von Georges Bloch, nun als Präsident der Gottfried Keller-Stiftung hervorgehoben, dass dieser Mäzen der Gottfried Keller-Stiftung «das grösste und mit Abstand wertvollste Geschenk seit ihrer Gründung vor bald hundert Jahren gemacht hat». Die über 500 Werke Picassos wurden den Museen und Graphiksammlungen von Basel, Bern, Chur, Genf, Lausanne, St. Gallen und Zürich als Deposita übergeben; sie werden in regelmässigen Intervallen zu Gesamtausstellungen vereinigt oder in einer anderen geeigneten Form präsentiert.[4] Bevor dieser wirklich «unverhoffte Glücksfall», der auch Basel betraf, eingetreten war, hatte Landolt in den Jahren 1955 bis 1966 ein Dutzend bedeutender Radierungen, Lithographien und Linolschnitte Picassos für das Basler Kupferstichkabinett erworben.[5]

Eine besonders eindrückliche Lithographie Picassos (Abb. 3) traf Landolt bei seinem Amtsantritt (1953) als eine noch nicht inventarisierte Neuerwerbung des Jahres 1952 an: «David und Bathseba nach Cranach», im letzten Zustand vom 29. Mai 1949 (Mourlot 199 bis, Bloch 442). Offenbar hatte Georg Schmidt, Direktor des Basler Kunstmuseums, das Blatt aus der Ausstellung der Graphik Picassos erworben, die Ludwig Grote 1952 in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Basel und der Staatlichen Graphischen Sammlung München für Nürnberg und weitere Stationen (Basel, Berlin, Essen, Freiburg i. Br., Hamburg, München und Stuttgart) zusammen mit Henry Kahnweiler aufgebaut hatte.[6] Mit der Schenkung Georges Bloch gelangte 1972 der 2. Zustand (Bloch 440) in den Besitz der Gottfried Keller-Stiftung (Abb. 2). Er ist am 30. März 1947 entstanden. Zwei volle Jahre trennen die ersten fünf von den letzten Zustandsdrucken.[7]

In den Jahren seit 1942, besonders ab 1963, hat Picasso vielbeachtete Variationenreihen über Bilder alter Meister geschaffen. Er sagte, ein Maler sei im Grunde «ein Sammler, der sich dadurch eine Sammlung schaffen will, dass er sich die Bilder selber malt, die ihm bei andern gefallen. So fange ich nämlich an, und dann wird es etwas anderes.»[8] Wenn die dynamische Technik der Lithographie, der sich Picasso nach Kriegsende (im geheizten Atelier von Mourlot) virtuos zuwandte, die fortschreitende, destruktiv-konstruktive Veränderung der Komposition und das Abziehen zahlreicher Zustandsdrucke erleichterte, ja wenn sie Picasso zur Demonstration der Ergiebigkeit dieses Instrumentariums für seine Kunst reizte, so lag es nahe, von etwas Einfachem und relativ Feststehendem auszugehen: zum Beispiel von einem Stier wie aus dem Bilderbuch, der im Profil allein und verharrend dasteht und sich nun verwandelt,[9] oder von ruhenden und schlafenden Figuren, die in ihrem Gemach wie im gerahmten Bild wechselnd erscheinen – die Lithographie «Les Deux Femmes nues» von Anfang 1946 wurde in 21 Zustandsdrucken abgezogen [10] –, oder, noch eindeutiger, von einem bereits durchformulierten Gemälde wie jenem Berliner Bildchen «David

Abb. 1 David und Bathseba, von Lukas Cranach d. Ä., 1526. Öl auf Holz, 36 × 24 cm. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz.

und Bathseba» von Lukas Cranach dem Älteren (Abb. 1). Picasso hat dieses Werk nie im Original gesehen, Abbildungen dienten ihm besser: «Das ist mir viel lieber, ich gehe nicht mehr gerne in Museen, und so sehe ich die Dinge in Ruhe.»[11]

Das Vorbild, das 1526 datierte Täfelchen Cranachs, erscheint fast wie eine Miniatur neben Picassos mächtiger Lithographie; das Täfelchen misst 36 × 24 cm, die Bildfläche der Lithographie 65 x 48 cm (das Papier 76,4 × 56,3 cm). Wie Picasso später, 1957, die von ihm nach einer Cranach-Reproduktion gezeichnete «Venus mit Amor als Honigdieb» mit grösster Selbstverständlichkeit als eine reale Mitbewohnerin seines Hauses behandelte (nach dem hübschen Zeugnis von Hélène Parmelin)[12], so aktualisierte er auch «David und Bathseba» als ein Bild des prallen, dramatischen, wandlungsfähigen Daseins: Kunst wird zu Leben wird zu Kunst - im Akt des ergriffenen, das Lebendige ergreifenden Sehens. Die Figur des psalmierenden, harfespielenden Königs David steht für solches Sehen.[13] Bathseba wurde von Picasso hoheitsvoll in die Mitte gerückt, mehr noch: «in die auch architektonisch betonte Mittelachse (...), aus dem Busch im Hintergrund wird ein aus ihrem Haupt spriessendes Büschel (...). Bathseba wächst, eine stolze Blüte, hinauf zu König David» (Laszlo Glozer).[14] Und der übergrosse, schwere, mehr gehörnte als gekrönte Kopf Davids, der sich an seine Harfe klammert wie etwa ein Maler an Pinsel und Palette, beugt sich als eine fast ebenso zentrale Figur von der trennenden Palastbrüstung ins Bild, kontrapostisch gerahmt von schemenhaften Begleitern. Davids Sehen ist das Thema. Cranach hatte den aus der Ferne betrachtenden König über die Bade- oder Fusswaschungsszene im Hortus conclusus der Hoffräulein weit hinaufgeschoben.

Picasso lässt uns fragen, was das Sehen ist: diese rätselhafte Mischung von Ergriffenheit und Begehren, von interesselosem Wohlgefallen und Wollen, von Aufnehmen und immer auch zerstörerischem Gestalten, von Ehrfurcht und Macht - Macht im Sinne der von Françoise Gilot hoffentlich etwa richtig überlieferten Meinung Picassos: «Malerei ist keine Frage der Sensibilität. Bei ihr geht es darum, die Macht an sich zu reissen, die Macht zu übernehmen von der Natur und nicht von ihr zu erwarten, dass sie dir Auskunft und gute Ratschläge erteilt.»[15] Leicht könnten solche Sätze missverstanden werden. Sie könnten, im Blick auf die Lithographie «David und Bathseba», Picassos Behutsamkeit und seine Ehrfurcht vor dem Lebendigen - Cranachs Bild eingeschlossen - übersehen lassen. In der Thematik des Sehens - des Sehens Davids, des Sehens durch den gestaltenden Künstler, des Sehens durch uns Bildbetrachter - lehrt uns Picasso ein volles Sehen, ein Sehen, das wahrhaftig ist und nicht - im Sinne Kants oder Schillers[16] - vorgibt, ideal-ästhetisch und interesselos, frei und unzerstörerisch zu sein. Gerade im Bezug auf ein von Picasso geliebtes und zugleich gewiss «vergewaltigtes», in Gestalt einer kleinen Abbildung aus einem Galeriekatalog «genommenes» Kunstwerk konnte Picasso das Ineinander von Ehrfurcht und gestalterischer Verwendung, in gewisser Weise Zerstörung, modellhaft vor Augen führen. Bekannt ist Picassos Dictum: «Ein Bild pflegte [zu früheren Zeiten] die Summe von Ergänzungen zu sein. Bei mir ist ein Bild die Summe von Zerstörungen.»[17] Im Thema «David und Bathseba» ist die Verbindung von Sehen und Zerstören handgreiflich angelegt. Picasso fühlte sich von solchem Thema betroffen, man sieht es. Gewiss würde niemand von dieser Lithographie sagen, was Roland Barthes über die Kunst eines Cy Twombly geschrieben hat: Sie «will nichts greifen; sie hält sich, sie schwebt, sie treibt zwischen dem Begehren - das subtil die Hand beseelt - und der Höflichkeit, die ihm den Abschied gibt...».[18]

Freilich würde man mit vitalistisch-psychologischen Begriffen niemals erfassen können, was bei der verwandelnden Gestaltung dieser nach der Cranach-Abbildung geschaffenen Lithographie Picassos geschehen, was erreicht worden ist. Es soll nun hier nicht darum gehen, Picassos Arbeit von Zustand zu Zustand zu verfolgen

Abb. 2 David et Bethsabée, von Pablo Picasso, 30. März 1947. Zinklithographie, zweiter Zustand, 64 × 49 cm. Gottfried Keller-Stiftung, Schenkung Georges Bloch 1972, Depositum in der Graphiksammlung der ETH Zürich.

(Werner Timm hat dies unternommen).[8] Die abgebildeten Drucke – der 2. Zustand von der Zinkplatte, vom 30. März 1947 (Abb. 2), und die Lithographie in ihrem letzten Zustand, vom 29. Mai 1949 (Abb. 3) – repräsentieren die beiden extrem konträren Erscheinungsformen nicht nur dieses Werkes, sondern vieler anderer Lithographien Picassos. Auf der einen Seite steht die «positive», zügige Pinselzeichnung auf weissem Grund, auf der anderen Seite das «negativ»-zeichnerische Auskratzen von gratigen Linien mit der Nadel, da und dort von kleinen «Lichtkörpern» aus der schwarz zugestrichenen Fläche. Unter ihr verschwand äusserlich die ursprüngliche Zeichnung, ohne dass ihre Substanz wirklich verlorengegangen wäre. Das erste Verfahren hatte einen relativ spontanen Charakter, das zweite verlangte mehr Übersetzung und Objektivierung, Erzählerisches trat zurück, die Bildordnung wurde vordringlicher, doch griff beides ineinander. Das Doppelte von auftragender und wegnehmender Zeichenweise bildete schon immer Picassos Terrain bei der druckgraphischen Arbeit. Auf dem Gebiet der Lithographie trat es exemplarisch etwa in der «Tête de Femme» von 1925 zutage, hier in Verbindung mit der von Leo Steinberg analysierten Picasso-Erfindung des «two-in-one-face».[19]

Der 1. Zustand von Picassos «David et Bethsabée», ein Sonntagskind («Dimanche 30 Mai 1947.» schrieb Picasso an den unteren Rand; dies blieb bis zum 3. Zustand stehen), war eine grosszügige Feder- und Pinselzeichnung, die, abgesehen von der bereits angebrachten Umrahmungslinie, auf der zum Druck bestimmten Zinkplatte kaum anders durchgeführt wurde als eine Zeichnung auf Papier. Im Unterschied allerdings zu den 1953 entstandenen Zeichnungen Picassos nach Albrecht Altdorfers «Bergung der

Leiche des hl. Sebastian» (vom Altar in St. Florian) – Picasso: «J'ai fait des Altdorfer», und er signierte freimütig mit Altdorfers Namen[20] – steuerte Picasso bei seiner druckgraphischen Cranach-Paraphrase doch von Anfang an, schon in den zeichnerischen Zuständen 1 und 2, eine Bildtektonik an, die in der Figur Bathsebas ihre feste Mitte bekam (bei Cranach sitzt die Figur seitlich).

Warum aber gab Picasso Bathseba diese betont zentrale Position? Die Antwort muss eine doppelte sein. Einerseits dominiert Bathseba als Herrin der Szene. Sie schafft von ihrem Zentrum aus den Bezug zu König David, der ihrem Reiz erliegt. Ein «Strauss» prächtiger Blätter wächst in der Mittelachse David entgegen. Die Formen der Zentralisierung und Dominanz haben aber auch einen anderen Aspekt: Bathseba – mit ihrem Verhängnis – ist darin verhaftet. Die Hofdamen, die bei Cranach in Gruppen verteilt waren, rücken bei Picasso von beiden Seiten nahe an Bathseba heran. Auch die Dienerin, die die Füsse wäscht, kommt näher. Sie zeigt fast kein Gesicht, sie ist fast nur dienende Gebärde und leuchtendes Dekolleté, quasi ein Attribut der strengen und verführerischen Bathseba.[21] Der Frauenfigur erscheint alles zugeordnet, zugleich wird sie zur Gefangenen. Und auf diesem Erleiden einer Fixierung in der Mitte und in der bedrängenden Fülle der Umgebung scheint letztlich der Akzent zu liegen. Dies dürfte der Sinn der wichtigsten Veränderungen der Komposition Cranachs durch Picasso sein. Man versteht es von einer Antwort Picassos her, die Françoise Gilot notiert hatte. Picassos Äusserung betraf nicht Bathseba auf der Lithographie, sie betraf nicht dieses scheinbar lockere Sitzen im Garten,

Abb. 3 David et Bethsabée, von Pablo Picasso, 29. Mai 1949. Lithographie, letzter Zustand, 65 × 49 cm. Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung.

sondern die vermeintliche thematische Neutralität der vielen von Picasso gemalten «Frauen im Sessel». Picasso: «Du verstehst nicht, dass ich diese Frauen nicht einfach so hingesetzt habe wie irgend ein Modell, das sich langweilt. Sie hocken auf den Leimruten dieser Sessel wie Vögel im Käfig. Ich habe sie eingekerkert in dieser Bewegungsarmut, (...) weil ich das Pulsieren des Fleisches und des Blutes durch die Zeiten hindurch zu erfassen versuchte. Und ich möchte etwas ganz deutlich machen: die Qual des Fleisches, das selbst in der Stunde seines Triumphes, in der Stunde der Schönheit, geängstigt wird von Zeichen, die das Vergehen der Zeit ankündigen.»[22] Picasso dürfte in Wirklichkeit weniger pathetisch und druckreif gesprochen haben. Und Bathseba ist nicht in einen Sessel gezwängt; aber ihre Eingeschlossenheit und ihre Anbindung an die Mittelachse der veränderten Cranach-Komposition bewirken doch jene «Einkerkerung», von der Picasso redete und die ihm nicht bloss formales Kalkül bedeutete.

Nur der rechts oben träumende junge Mann mit dem in die Hand gestützten Kopf, diese wichtige Kontrastfigur zu dem in den Sog des Verhängnisses geratenen David, ahnt gar nichts von dem triumphalen Umkippen der Dinge in der Zeit, das tiefere Wurzeln als die konkrete David-Bathseba-Geschichte hat. Er ahnt nichts von der existentiellen Einkerkerung, der mit geistiger Abwesenheit und Blinzeln nicht zu entkommen ist. Im Drama der menschlichen Scheinfreiheit hat Picasso jeder Figur genaue Rollen und Orte zugewiesen. Die Thematik des «Sehens» erstreckt sich weit in eine generelle Inhaltlichkeit hinein, die durch den zitierten Bericht von Françoise Gilot, so stilisiert die Worte Picassos auch wiedergegeben sein mögen, eindrücklich umschrieben wird.

Den Übergang zur schwarzen Abdeckung des Grundes und gleichzeitig zur «negativen», besser: zu der dem Schwarz wieder entrissenen, geisterhaft-lichten, drahtig herausgekratzten Zeichnung vollzog Picasso im 3. Zustand. Der 4. Zustand ist dann rein «negativ», wie ein Spinnennetz. Und in den darauf folgenden Zuständen (ausser dem 9. und 10. Zustand), ebenso in der Lithographie in ihrem Endzustand vom 9. Mai 1949 (Abb. 3) ziselierte und verdichtete Picasso die Weisszeichnung bis zu einer Festigkeit, partiellen Plastizität und Ausgewogenheit, die nun stehengelassen werden konnte. Kurt Martin beschrieb die Verwandlung vom 2. zum 4. Zustand in genauen Worten folgendermassen: «Alles ist jetzt schwarz geworden, in diese folienhafte Fläche aber zeichnete sich ein Liniengeflecht mit zarten, gleich dünnen Strichen, nur noch Konturen, selbstwirkende und selbstgültige Umrisse für körperlose, raumlose Gestalten und Formen, die sich lautlos und zeitlos durchdringen. Aus dem Vorgang ist eine Bezeichnung geworden, ein Zeichen, geschrieben mit archaisch strengen und zugleich raffiniert freien Formlettern, die in jedem Strich, jeder Aussparung, jeder Schraffur zur klarsten Einheit und zu unwiderlegbarer Sichtbarkeit gebracht sind.»[23] Was Kurt Martin als «lautlos und zeitlos» empfand, eben dies hatte Picasso mit der «Einkerkerung in Bewegungsarmut» und dem «Pulsieren des Fleisches und des Blutes durch die Zeiten hindurch» angedeutet.

Weiterschreitend vom 4. Zustand, den Kurt Martin beschrieben hatte und der tatsächlich fast erschreckend körperlos aussah, holte Picasso in den folgenden Zuständen bis zum finalen Werk hin die Körperlichkeit, die er ob dem puren Spinnennetz der spröden Linien nie vergessen hatte, an denjenigen Zentren hervor, die er miteinander präzis in Beziehung brachte: die Köpfe der Frauen in diagonaler Gabelung, das grosse Gesicht des überwältigten Königs David, ausserdem die zitternde Hintergrundzone des «Himmels» am schmalen oberen Rand der Bildfläche, wo die Köpfe der Männer einen unruhigen oder beunruhigten Fries bilden.[24] Auch gewisse drahtige Zeichnungen und Radierungen Picassos aus den dreissiger Jahren oder etwa das 1948 gemalte Bild «La Cuisine»[25] (mit Vogelkäfig) und andere Werke, die wie Drahtkonstruktionen aussehen (und natürlich an Picassos Drahtplastiken von 1928/29 zurückdenken lassen), bewahren körperliche Präsenz; sie leben aus der prächtigen und zugleich qualvollen Spannung zwischen der «einkerkernden» Vernetzung und dem nicht abhanden gekommenen «Triumph» der Körperhaftigkeit.[26]

Parallel zu der Relation der aus dem Schwarz herausgekratzten, zurückgeholten Körperzentren - Köpfe der Hofdamen, Oberkörper der Bathseba, Dekolleté der Dienerin - richtete Picasso, durchaus von Cranach ausgehend, die Beziehungen zwischen den Kostümen der Figuren, vor allem den stark vergrösserten Hüten ein. Diese ausladenden, üppigen, lanzettförmigen, gefährlich spitzen Hüte kamen ihm sehr gelegen. Auch in einigen Bildern tauchen sie grossformig auf, so auf der am 13. April 1947 (also nach den Zuständen 1-5 von «David et Bathsabée») gemalten «Femme au chapeau»[27] und Ende 1948 im 4. bis 6. Zustand der Lithographie «Femme au Fauteuil».[28]

Ähnlich den Hüten Bathsebas und ihrer Begleiterin, der er übrigens, so scheint es, bald einen Handschuh statt der im 1. und 2. Zustand noch von Cranach übernommenen Sandalen in die Hand gab,[29] wurden die hypertrophen Blätter gebildet. Das geschah scheinbar ziemlich frei von Cranachs Vorbild. Aber bei näherem Zusehen wundert man sich, dass das feine Stämmchen, das einigen der Riesenblätter mehr oder weniger zuzuordnen wäre, doch genau an der Stelle aufragt, wo auch Cranach ein Stämmchen durch die Büsche hindurchscheinen liess. Dass Picasso die Lebendigkeit der züngelnden Cranach-Blätter frei zu übersetzen hatte, ist klar. Picasso rahmte die Szene links und rechts mit je zwei grossen Blättern, und vor allem liess er über Bathseba einen Büschel solcher Blätter David sich entgegenstrecken. Im finalen Zustand der Lithographie besetzte er die Blätter mit einer äusserst feinen, raffiniert ruckartigen, quasi kitzelnden Äderung. Sie ist der Zellenstruktur gleichzeitiger und wenig späterer Bilder vergleichbar. «Les Demoiselles au bords de la Seine, d'après Courbet» gibt ein Beispiel.[30] Am versponnensten tritt das Formprinzip der Äderung in - mehr oder weniger selbstbildnerischen - Darstellungen runzliger alter Männer[31]

und, auf die Spitze getrieben, in einer am 7. April 1951 entstandenen Zeichnung des Paris-Urteils hervor.[32] Es dürfte kaum zufällig sein, dass, wo Picasso seiner Bizarrerie so weiten Lauf liess, er sich wiederum auf einen Bildtypus der alten Kunst stützte, allerdings ähnlich verrückt wie in den Ritterszenen auf Lithographien vom Februar 1951.[33] Und nicht selten scheint Cranachs Geist, wie ihn Picasso auffasste, sein Wesen zu treiben; an mancherlei Verstrickung scheint dieser Geist beteiligt zu sein. Die «naive», jung gebliebene Kunst Cranachs wurde virulent beim alten Picasso, als es diesem um die grossen, wiederkehrenden Themen des Verhängnisses, der Vergänglichkeit und der von der Kunst doppelsinnig verewigten Momente der Schönheit ging.

ANMERKUNGEN

1 EBERHARD W. KORNFELD im Vorwort zum Katalog der Auktion 148 der Firma Kornfeld und Klipstein, Auktion in Bern am 21. Juni 1976: Um Mittel für eine karitative Stiftung zu beschaffen, entschloss sich G. Bloch damals zum Verkauf der wichtigeren Teile seiner Picasso-Sammlung. - Zuvor hatte Bloch vergeblich versucht, die komplette Sammlung für einen gegenüber dem Marktwert stark reduzierten Betrag, nämlich für 5 Millionen Franken, an ein oder mehrere schweizerische Institute zu verkaufen, unter folgenden Bedingungen: 1. Garantie einer zentralen Verwaltung auch bei allfälliger Aufteilung auf etwa drei Museen (ähnlich wie bei der Alberto Giacometti-Stiftung), 2. Finanzierung durch Mittel, die nicht durch Parlamente zu bewilligen wären (der Zürcher Giacometti-Streit des Jahres 1965 stand abschreckend vor Augen, die schliesslich positiv verlaufene Basler Volksabstimmung von 1967 über einen Kredit von 6 Millionen Franken zum Erwerb zweier Bilder Picassos erschien nicht übertragbar; übrigens figurierte G. Bloch unter den Donatoren der A. Giacometti-Stiftung; zum A. Giacometti-Streit siehe WILLY ROTZLER, *Die Geschichte der Alberto Giacometti-Stiftung,* Bern 1982, S. 107-175, und REINHOLD HOHL/DIETER KOEPPLIN, *Alberto Giacometti: Zeichnungen und Druckgraphik,* Stuttgart 1981, S. 100-102), und schliesslich 3. (schwer erfüllbar) die Garantie, dass wenigstens die Hälfte der ca. 1650 Blätter in irgend einer Form, vielleicht teilweise in rotierenden Kästen oder dergleichen, permanent ausgestellt würden.

2 MICHAEL STETTLER, *Der Sammler Georges Bloch und Picasso,* in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 241, 17./18. Oktober 1987, S. 70. Vgl. auch Neue Zürcher Zeitung Nr. 169, 24. Juli 1981, S. 35. - Das Zitat zum «Lügen-Museum» (1935) findet sich bei PICASSO, *Wort und Bekenntnis* (vgl. Anm. 17), S. 41. - BRASSAÏ, *Gespräche mit Picasso,* Hamburg 1966, S. 177: «Meine alten Arbeiten interessieren mich nicht mehr... Ich bin neugieriger auf die Bilder, die ich noch nicht gemalt habe» (Picasso 1960).

3 Die Schenkung des Jahres 1972 umfasste 478 druckgraphische Werke Picassos. Bis 1983 fügte G. Bloch 39 weitere Blätter hinzu.

4 Im Frühjahr und Sommer 1990 werden die Werke Picassos aus der Schenkung Bloch erstmals in verschiedenen Teilgruppen in einigen Museen etwa gleichzeitig gezeigt, nämlich in den Museen von St. Gallen, Lugano, Chur und Aarau.

5 Anlässlich der Basler Ausstellung der Picasso-Graphik im Jahre 1971 habe ich in der National-Zeitung Basel, Nr. 500, 30. Oktober 1971, darzustellen versucht, *Wie ein Museum Picasso-Graphik kaufen kann.* - Landolt äusserte sich zu seinen beiden letzten, teuersten Basler Picasso-Erwerbungen in den Jahresberichten der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1965, S. 58, und 1966, S. 94. Zu den realisierten Käufen, zu den Beschränkungen und den Möglichkeiten notierte er damals: Nun «wird es in den nächsten Jahren vor allem darum gehen, einen ansehnlichen Bestand an Werken der dazwischen liegenden Zeit [zwischen den Jahren des Kubismus und den fünfziger Jahren], also der beiden Zwischenkriegs-Jahrzehnte, aufzubauen.» Das ist dann, nach Landolts Pensionierung, vor allem im «Basler Picasso-Jahr 1967» und im Jahr darauf geschehen (siehe die Basler Jahresberichte und die Kataloge der Neuerwerbungs-Ausstellungen 1968 und 1969). Auch einige Graphiken der sechziger Jahre gelangten damals ins Basler Kupferstichkabinett. Zu den Deposita aus der Schenkung Bloch siehe den Jahresbericht 1973, S. 164.

6 Katalog Nr. 120 (Nr. 117-119 in diesem Ausstellungskatalog ist Mourlot 109 in den Zuständen 1, 2 und 4, von denen 50er Auflagen gedruckt worden sind); in einem Handexemplar des Kataloges ist der (relativ hohe) Preis von fFr. 50 000.- notiert. Georg Schmidts Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung am 4. Oktober 1952 wurde in einem kleinen Heft gedruckt; Wiederabdruck in: GEORG SCHMIDT, *Schriften aus 22 Jahren Museumstätigkeit,* Basel 1964, S. 104-110. - In der 1954 im Kunsthaus Zürich veranstalteten Ausstellung der Graphik Picassos waren sieben Zustandsdrucke von «David et Bethsabée» ausgestellt: Kat. Nr. 332-338.

7 Das Blatt der Gottfried Keller-Stiftung (2. Zustand) trägt die Inventarnummer GKS. 1093.107. - Alle 10 + 1 Zustände sind abgebildet bei FERNAND MOURLOT, *Picasso Lithographe,* Bd. 2, Paris 1950, Nr. 109, 1-19 und 109 bis.

8 *Cranach und Picasso,* Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg 1968, Zitat im Text von Heribert Hutter. - KURT MARTIN, *Picasso und Cranach,* in: Das Kunstwerk 3, Heft 3, 1949, S. 10-11. - WERNER TIMM, *Picasso und Cranach,* in: Museum und Kunst, Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1970, S. 277-289. - Korrektur und Ergänzungen bei DIETER KOEPPLIN/TILMAN FALK, *Lukas Cranach,* Bd. 2, Basel 1976, S. 735-737 und 786-787. - HELMUT KNIRIM, *Tradition und individuelle Schaffensweise, Studien zum Werk Picassos unter besonderer Berücksichtigung der Druckgraphik,* Dissertation Münster 1976, Frankfurt 1980. - Ders., *Aufnahme und Verarbeitung traditioneller Motive im lithographischen Werk Picassos,* in: Picasso, Druckgraphik, Katalog der Ausstellung in Münster 1981, S. 29-41.

9 Die berühmte Folge von mindestens 14 Zustandsdrucken von «Le Taureau», Januar 1946: MOURLOT (vgl. Anm. 7), Nr. 17; GEORGES BLOCH, *Pablo Picasso, Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1904-1967,* Bern 1968, Nr. 389; BRIGITTE BAER/STEVEN A. NASH, *Picasso the Printmarker: Graphics from the Marina Picasso Collection,* Dallas Museum of Art 1983, Nr. 85-95. In der Bloch-Schenkung erscheint das Blatt im 11. Zustand (GKS. 1093.93).

10 MOURLOT (vgl. Anm. 7), Nr. 16. - BLOCH (vgl. Anm. 9), Nr. 390. - Dazu LEO STEINBERG, *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art,* New York 1972, S. 105-112 und S. 181.

11 Bericht von DANIEL-HENRY KAHNWEILER im Katalog Nürnberg 1968 (vgl. Anm. 8). - Zu Cranachs Bild siehe den Katalog *Lucas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik,* Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett, Berlin-Dahlem 1973, Nr. 7 und Abb. 18; KOEPPLIN/FALK (vgl. Anm. 8), S. 577.

12 KOEPPLIN/FALK (vgl. Anm. 8), S. 787.

13 Wenn hier vom «Thema des Voyeurs» gesprochen wird, so macht es die Sache wohl etwas zu billig. KATRIN SELLO, *Nachbilder, Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst,* Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover 1979, S. 13: «David und Bathseba, das ist das Thema des Voyeurs, wie es Picasso später in unendlichen Variationen von *Maler und Modell* beschäftigt hat. Er hat diesen Aspekt nicht erst in die raffinierte Naivität Cranachs hineininterpretiert, er hat ihn allenfalls pointiert.»

14 LASZLO GLOZER, *Kunstkritiken,* Frankfurt a. M. 1974, S. 180 (Wiederabdruck der 1968 geschriebenen Besprechung der Nürnberger Ausstellung: vgl. Anm. 8). Glozer fährt fort: «Im gleichen Jahr 1947 malte Picasso seine (räumlich) vielleicht am stärksten reduzierte Frauenfigur, das Bildnis der Françoise Gilot, als eine mediterrane Blumenmetamorphose: 'La femme-fleur'.»

15 FRANÇOISE GILOT/CARLTON LAKE, *Leben mit Picasso,* München 1965 (zuerst englisch: New York 1964), S. 257–258, vgl. auch S. 252: «Malerei ist kein ästhetisches Unterfangen, sie ist ein Weg, die Macht an uns zu reissen, indem wir unseren Schrecken wie auch unseren Sehnsüchten Gestalt geben. Als ich zu dieser Erkenntnis kam, wusste ich, dass ich meinen Weg gefunden hatte» (in der «période nègre»).

16 Kant charakterisierte das ästhetische Erlebnis als ein «Wohlgefallen ohne Interesse». Schiller definierte dieses «ohne Interesse» als «freie Betrachtung»: «denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit» *(Über die ästhetische Erziehung des Menschen,* 1795). Der auch von Picasso mit der Kunst verbundene Freiheitsbegriff war natürlich ein ganz anderer.

17 Bekenntnis 1935: PABLO PICASSO, *Wort und Bekenntnis,* Zürich 1954, S. 29. Picasso fuhr fort: «Es wäre interessant, mit Hilfe von Photographien nicht die Etappen, aber die Wandlungen eines Bildes festzuhalten. (...) Ich möchte ein Stadium erreichen, wo niemand mehr sagen kann, wie eins meiner Bilder entstanden ist (...) – das Ergebnis verworfener Funde.»

18 ROLAND BARTHES, *Cy Twombly,* Berlin 1983 (Erstpublikation 1979), S. 35. Die vorausgehenden (auf Picasso nicht gerade passenden) Sätze lauten (in der Übersetzung von Walter Seiffer): «Es gibt aufgebrachte, besitzergreifende, dogmatische Malereien; sie stellen das Produkt hin und geben ihm die Tyrannei eines Begriffes oder die Gewalt einer Lüsternheit. Die Kunst von Cy Twombly – das ist ihre Moralität – und auch ihre äusserste historische Singularität – will nichts greifen...» Vgl. hier auch S. 32–33 über die Nichtaggressivität der Kunst Twomblys.

19 STEINBERG (vgl. Anm. 10), S. 195. – GEISER, Nr. 240; BLOCH (vgl. Anm. 9), Nr. 73.

20 Natürlich ebenfalls nach einer Abbildung gezeichnet. FRANZ ROH, in: L'Œil, No. 5, 15 Mai 1955, S. 37. – REINHILD JANZEN, *Albrecht Altdorfer: Five Centuries of Criticism,* Ann Arbor 1979.

21 ELISABETH KUNOTH-LEIFELS, *Über die Darstellungen der «Bathseba im Bade»,* Essen 1962, S. 31: «Es ist Sarkasmus, wenn Picasso die Cranachsche Bathseba-Interpretation – scheinbar der sittsamsten eine [in der Kunst des 16. Jahrhunderts] – in ihrer hintergründigen Erotik nun durch die Überbetonung des Dekolletés der Bademagd zu erkennen gibt. Der Harfe spielende David aber wird in den Lithographien mehr oder weniger zu einer dämonischen Gestalt, zur Personifikation von Begierde und Bedrohung.»

22 GILOT/LAKE (vgl. Anm. 15), S. 282. – WERNER SPIES, *Picasso: Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle,* Stuttgart 1986, S. 45, spricht, im Blick auf das Spätwerk, vom «erschütternden Ausdruck vitalistischer Utopie». – L. STEINBERG (vgl. Anm. 10) nennt zwar bei der Besprechung der verzerrten Frauen-Bilder Picassos aus den frühen vierziger Jahren Françoise Gilots Buch (S. 225, Anm. 74), schenkt aber dem von uns herangezogenen Zitat keine Beachtung und stellt andere Überlegungen an.

23 MARTIN (vgl. Anm. 8), S. 11.

24 RIVA CASTLEMAN in: WILLIAM RUBIN, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art,* New York 1972, S. 170.

25 *Picasso's Picasso,* Ausstellungskatalog, London 1981, Nr. 113, Abb. S. 82.

26 DIETER KOEPPLIN, *Pablo Picasso, Zwölf graphische Werke,* in: Bericht der Gottfried Keller-Stiftung 1981–1984, S. 179–181.

27 CHRISTIAN ZERVOS, *Pablo Picasso,* vol. 15, Paris 1965, No. 52.

28 MOURLOT (vgl. Anm. 7), Nr. 138; BLOCH (vgl. Anm. 9), Nr. 1353 und 1354 (4. und 5. von 6 Zuständen).

29 ROGER PASSERON, *Picasso* (Maîtres de la gravure), Fribourg 1984, S. 112.

30 Die Zellenstruktur wird beschrieben von FRANZ MEYER im Ausstellungskatalog *Picasso aus dem Museum of Modern Art New York und Schweizer Sammlungen,* Kunstmuseum Basel 1976, Nr. 76.

31 So im Gesicht Davids im 9. und 10. Zustand von «David et Bethsabée» (April 1949), im selben Jahr 1949 in einem Kopf in «Poèmes et lithographies» (BLOCH, Nr. 620), dann im Bildnis eines Malers nach Greco, 22. Februar 1950 (Katalog Basel 1976 – vgl. Anm. 30 –, Nr. 77). – Vorausgegangen sind diesen runzligen Männerköpfen die krausen, sicher auch auf Picasso selber zu beziehenden Rembrandt-Figuren von 1934 «mit dem Elefantenblick», wie Picasso sagte: OTTO BENESCH, *Rembrandts Bild bei Picasso,* in: Pour Daniel-Henry Kahnweiler, Teufen/Stuttgart 1965. – EBERHARD W. KORNFELD, *Reminiszenz: Picasso und Rembrandt,* im Katalog: 140 Radierungen von Rembrandt der Jahre 1629 bis 1665, Bern (Galerie Kornfeld) 1979, S. 37–38. – Siehe auch GILOT/LAKE (vgl. Anm. 15), S. 43: «Picasso seufzte. 'Jeder Maler hält sich für Rembrandt (...). Alle leiden an demselben Wahn'.»

32 Katalog *Picasso's Picasso* (vgl. Anm. 25), Nr. 341, Abb. S. 203.

33 MOURLOT (vgl. Anm. 7), Nr. 199–201; BLOCH (vgl. Anm 9), Nr. 684.686.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.
Abb. 2: Gottfried Keller-Stiftung (Copyright: Cosmopress, Genève).
Abb. 3: Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Copyright: Cosmopress, Genève).