

Bild und Gefäß

Studien zu den Gefäßkeramiken Pablo Picassos

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,

Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt bei

Prof. Peter Anselm Riedl

von

Harald Theil

aus Paris

Für Carole und Elias

INHALT

VORWORT	8
EINLEITUNG	12
I. KERAMIK UND KUNST	30
1. Keramik als angewandte Kunst im 19. Jahrhundert	30
2. Die Keramiken Gauguins	34
3. Grundlinien der künstlerischen Keramik im 20. Jahrhundert	40
4. Gliederungsprobleme der Picasso-Keramik	47
II. PICASSO UND DIE KERAMIK	52
1. Picassos Keramiken vor 1946	52
1.1 Erste künstlerische Berührungen Picassos mit der Keramik	52
1.2 Paco Durrio und der Einfluss Gauguins	53
1.2.1 Paco Durrio. Biographische Daten und keramisches Werk im Überblick	56
1.2.2 Entwurfszeichnungen Picassos für Keramiken 1901-1906	62
1.2.3 Zwei Keramikplastiken 1906	68
1.2.4 Fazit: Picassos Erkenntnis der Bedeutung der Keramik Gauguins	70
1.3 Picasso und Josep Llorens Artigas 1920-1923	72
1.4 Picassos Zusammenarbeit mit Jean van Dongen	77
1.5 Picassos erster Besuch einer Töpferwerkstatt in Vallauris 1936	80
2. Vallauris und Madoura	82
2.1 Vallauris als Ort der utilitären Keramikherstellung	82
2.2 Die dekorative Keramik in Vallauris	83
2.3 Die Entstehung neuer Handwerksbetriebe in Vallauris	84
2.4 Die Töpferei Madoura	85
2.4.1 Gründung und Entwicklung der Töpferei 1938-1946	85
2.4.2 Formen und Herstellungsverfahren der Madourakeramik	86
3. Die Anfänge der Zusammenarbeit Picassos mit Madoura	88
3.1 Picassos erste Kontakte mit Madoura 1946 und 1947	88
3.2 Picassos Arbeitsweise: Experiment und Improvisation	93
3.2.1 Keramische Farben und als Malgrund benutzte Keramiken Picassos	95
3.2.2 Plastisches Arbeiten	100
3.2.3 Auflagen	104
3.2.4 Probleme der Chronologie der ersten 1947 entstandenen Keramiken	106
III. ENTWURF UND AUSFÜHRUNG DER GEFÄßKERAMIKEN	108
1. Die Skizzenblätter Picassos mit Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken 1946-1948, 1951-1953	108
1.1 Concetto und Entwurfszeichnung	110
1.2 Die Motiventwicklung auf den Skizzenblättern der Jahre 1946-1947	111
2. Das Ziel: Die Entwicklung einer neuen Formensprache	114
2.1 Genese der neuen Formensprache	116
2.2 Entwurfszeichnungen für eine keramische Stierplastik	121
2.3 Ikonographische Vorbilder der Stierentwürfe	125
2.4 Die Umsetzung der Stierentwürfe in Keramik	128

2.5 Keramische Grundelemente der neuen Formensprache	133
2.5.1 Die ovoide Volumenform	134
2.5.2 Utilitäre Gefäßformen	137
3. Die Methode: Serie und Variation	141
3.1 Kondore, Eulen und vogelförmige Henkelgefäße	143
3.2 Vasenfrauen	150
3.2.1 Entwürfe und Ausführungen der Vasenfrauen	151
3.2.2 Sechs Vorzeichnungen vom 21. Oktober 1947	157
3.2.3 Umsetzung der Vasenfrauen nach den Vorzeichnungen vom 21. Oktober 1947	158
3.2.4 Ikonographische Vorbilder der Vasenfrauen	160
3.3 Widder, Wildziege und Steinbock	174
3.3.1 Die Vorzeichnungen vom 1. Oktober 1947	174
3.3.2 Umsetzungen in Keramik nach den Vorzeichnungen vom 1. Oktober 1947	175
3.3.3 Ikonographische Quellen der Vorzeichnungen vom 1. Oktober 1947	177
4. Metamorphosen und Transformationen	179
4.1 Metamorphosen	180
4.1.1 Weiblicher Kentaur, weiblicher Faun oder Sirene?	181
4.1.2 Der weibliche Faun	182
4.1.3 Die ikonographischen Quellen der „Faunesse“	184
4.2 Die Vorzeichnungen vom 1. November 1947	185
4.2.1 Der Reiter	185
4.2.2 Vogelkanne, Kentaur und „Kopf eines Fauns“	187
4.3 Die Transformation von Gefäßen in figürliche Gefäßkeramiken ohne Vorzeichnungen	192
4.3.1 Köpfe	192
4.3.2 Sitzende und kniende Frauen	193
4.4 Transformation und Ambivalenz	194
5. Picasso und die Keramik als eigenständiges Medium der Kunst	198
5.1 Die Autonomie des Mediums Keramik	198
5.2 Picassos Auffassung der Keramik als Kunstgattung	202
6. Skulptur, Objekt, Figurengefäß und Gefäßplastik im Werk Picassos	206
6.1 Figurengefäße und Gefäßplastiken im Verhältnis zu Objets trouvés und Ready-mades	206
6.2 Die plastische Metapher	210
6.3 Bronzeversionen der Gefäßkeramiken und der Skulpturen aus Fundsachen	218
6.4 Picassos Skulpturen	220
6.5 Zusammengesetzte Volumenformen	226
6.6 Polychromie in Skulptur und Keramik	227
6.7 Schlussfolgerungen	230
IV. BEDEUTUNG, INTERPRETATION	233
1. Picassos figürliche Gefäßkeramiken und die Symbolik der Gefäße	233
1.1 Zur affektiven Valenz und Kinästhesie der Gefäßkeramiken Picassos	233
1.2 Gefäßsymbolik und Keramik	235
1.3 Picassos Verwendung der Gefäßsymbolik	238
2. Zur Deutung der keramischen Vasenfrauen Picassos	242
2.1 Die Vasenfrauen als Symbole der Erneuerung des Lebens	242
2.2 Die Vasenfrauen als Symbole des Todes, des Unheils oder des Schicksals	247
2.3 Picassos Vasenfrauen als archetypische Anspielungen	251
3. Zur Deutung der zoomorphen und hybriden Gefäßkeramiken Picassos	265
3.1 Der Stier	267
3.2 Die Eule	274
3.3 Der Kondor	275
3.4 Der Stelzvogel	278
3.5 Widder und Ziege	281

3.6 Weiblicher Faun und Sirene	283
4. „Bild-Funktion“	288
4.1 Apotropaia und Beschwörungsbilder	290
4.1.1 Kongruenz von Form und Inhalt bei Picassos Rezeption der Stammeskunst	293
4.1.2 Glaube und Aberglaube: Die Prozessionen der „Imagenes“ in Málaga	299
4.1.3 Apotropäische Gefäße	303
4.1.4 Picassos Kunst als Form der Fürsprache und als Beschwörungsformel	305
4.2 Picasso Trismegistos	314
5. Picasso und die Erneuerung der Kunst	331
5.1 Picassos Auffassung der Kunst: Metamorphose statt Evolution	331
5.2 Figuration statt Abstraktion	340
5.3 Picassos „Wissenschaft vom schöpferischen Menschen“	344
SCHLUSSFOLGERUNG	347
ABKÜRZUNGEN	351
ABBILDUNGSVERZEICHNIS, BILDNACHWEIS	352
LITERATURVERZEICHNIS	380
REGISTER	400
ANHANG: ABBILDUNGEN	

VORWORT

Diese Arbeit war ursprünglich als Erweiterung einer 1992 vollendeten Masterarbeit über die damals noch weitgehend unveröffentlichten Entwurfszeichnungen Picassos und deren Umsetzung in Gefäßkeramiken geplant. Dies war insofern begründet, da 1994 in dem fotografischen Dokumentationsmaterial, das im Pariser Picasso-Museum aufbewahrt wird, weit mehr Bilder der Vorzeichnungen aus dem Nachlass des Künstlers aufgefunden wurden als in früheren Jahren.

Das spannende Vordringen in diese „terra incognita“ zeigte, dass Picassos Keramik sowohl in der ungeheuren Quantität als auch in der Qualität für das Interesse des Kunsthistorikers ein sehr ergiebiges Forschungsfeld darstellt, da zahlreiche Querverbindungen sowohl mit der Keramikunst als auch mit Picassos übrigen Werk bestehen. Diese Sachlage zwang den forschenden Abenteurer, der nicht nur entdecken, sondern auch verstehen wollte, warum Picasso sich so intensiv unmittelbar nach dem Ende des 2. Weltkrieges mit Keramik beschäftigt hatte, zu einer immer tieferen Auseinandersetzung mit dem Thema und hatte sich bald zu einem Studium der Kunst Picassos ausgeweitet.

Von der ursprünglichen Absicht, durch die systematische Analyse der Vorzeichnungen und der in Keramik umgesetzten Einzelobjekte den Grundstein für einen fehlenden aber notwendigen Katalog zumindest der volumetrischen Originalkeramiken Picassos zu legen, musste wegen der großen Anzahl der über die ganze Welt in Museen und Privatsammlungen verstreuten, zu einem großen Teil noch nicht publizierten Werke abgesehen werden. Durch die Publikation eines großen Teiles der Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken in den Jahren 1998-1999 kam es nach einer zweijährigen Unterbrechung im Fortgang der Forschungsarbeit zu einer Neuordnung des umfangreichen zusammengetragenen Materials. Dies führte schließlich zu einer Schwerpunktverlagerung des Forschungsgegenstandes in Richtung einer Interpretation der Gefäßkeramiken Picassos.

Als Materialbasis dienten die im Dokumentationszentrum des Picasso-Museums in Paris aufbewahrten Inventare des Picasso-Nachlasses als wertvolle Quellen für das Auffinden der hier untersuchten, zu einem Drittel noch unpublizierten Entwurfszeichnungen. Der Nachlass Picassos wurde bei Gründung des Picasso-Museums Paris inventarisiert und fotografiert. In diesem Dokumentationszentrum, dessen Bibliothek einen so gut wie vollständigen Überblick der internationalen Picasso-

Fachliteratur erlaubt, konnten auch weiterführende technische, datierungsrelevante und rezeptionsspezifische Informationen über zahlreiche Keramiken Picassos eingeholt werden, wie auch der Fundus der für die Erforschung der Keramik wichtigen Fotografien ausgewertet werden.

Im Picasso-Archiv des Picasso-Museums Paris wurden 1996 vom Autor die unveröffentlichten Briefe Josep Llorens Artigas eingesehen und ausgewertet, die neue Erkenntnisse über die geplante Zusammenarbeit mit Picasso auf dem Gebiete der Keramik ergaben (Abb. 43). Ebenfalls hier konnte die Korrespondenz Suzanne und George Ramiés mit Picasso gesichtet werden, die zur Aufhellung keramiktechnischer Fragen und der Probleme der Chronologie wichtig war.

Im Dokumentationszentrum des Musée d'Orsay in Paris wurde sonst schwer zugängliches Material zu den Keramiken Gauguins ausgewertet, während in der Bibliothek des Musée d'Arts Décoratifs in Paris wertvolles Material zu Paco Durrio und Jean van Dongen, besonders was deren Keramiktätigkeiten betrifft, ausfindig gemacht und untersucht werden konnte, die durch die in der Bibliothek des Musée National de la Céramique in Sèvres eingesehene Literatur und die vom Museo de Bellas Artes aus Bilbao dem Autor zugesendeten Materialien abgerundet wurde. Als weitere Bibliotheken, die für den Fortgang dieser Forschungsarbeit unerlässlich waren, sind außer der Heidelberger Universitätsbibliothek, die Fachbibliotheken des Musée National de l'Art Moderne und die Bibliothèque Forney, beide in Paris, sowie in geringerem Maße die Bibliotheken der „Fundación Picasso-Museo Casa Natal“ und des Dokumentationszentrums des neu eröffneten Picasso-Museums, beide in Málaga, zu nennen. In diesen beiden zuletzt erwähnten Institutionen konnten die jeweiligen Picasso-Keramik Sammlungen am Original studiert werden. Ein großer Teil der publizierten Vorzeichnungen Picassos für Gefäßkeramiken wurden zwischen 1998 und 2005 an den entsprechenden Ausstellungsorten am Original untersucht.¹

Diese Arbeit wäre ohne den jahrelangen uneingeschränkten Einsatz, die Anregungen, den Austausch mit und die Zugangsgewährung zum Quellenmaterial durch Hélène Seckel-Klein, ehemals Konservatorin am Picasso-Museum Paris nicht möglich gewesen, weshalb ich ihr hier an erster Stelle meinen herzlichen Dank ausdrücken möchte.

¹ So 1995 und 2004 in Vallauris, vgl. Theil 1995, S. 41, S. 44, cat. 79-80 und Theil 2004 III, S. 30, Fig. 7-10; 1998 in London, vgl. McCully 1998 II, S. 48-50, cat. 5-8; 2004-2005 in Québec, Toronto und Antibes, vgl. Theil 2004 I, cat. 85-93; sowie 2004 in Roubaix, vgl. Matamoros/Gaudichon 2004, cat. 52-56.

Gleich an nächster Stelle bin ich Bernard Ruiz-Picasso für seine Hilfe in der Beschaffung von Bildmaterial zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Dem verstorbenen Jean Ramié und dessen Ehefrau Huguette, die als Zeugen der ersten Keramikversuche Picassos in zahlreichen zwischen 1991 und 2004 geführten Gesprächen kostbare Informationen aus erster Hand über Picassos Anfänge bei Madoura lieferten, gilt mein ganz besonderer Dank.

Der seit zehn Jahren wichtigste Gesprächspartner, der wesentlich zur Erweiterung des Horizonts des Autors in Bezug auf die Keramiktechnik wie auf die konzeptuellen Implikationen dieses Mediums aber vor allem auf Picassos Stellung innerhalb der Keramikunst beigetragen hat und dessen Enthusiasmus und leidenschaftlicher Einsatz für dieses Thema eine Beispielwirkung hatte, ist der kanadische Keramiker, Kunstvermittler und Ausstellungskurator Léopold L. Foulem, dem ich deswegen hiermit meinen besten Dank ausspreche. Ein weiterer fruchtbarer fachspezifischer Daten-, Gedanken- und Erfahrungsaustausch, der zur Präzisierung zahlreicher Ideen beitrug, fand in den letzten vier Jahren mit Salvador Haro Gonzalez statt, der, heute Dozent an der Universität Málaga, mir seine 2003 abgeschlossene Dissertation zum Thema der Picasso-Keramik zugeschickt hat, wofür ich ihm aufrichtig danken möchte.

Ein ganz spezielles Dankeschön gilt Jeanne Sudour, der Bibliothekarin des Dokumentationszentrums des Picasso-Museums in Paris, für ihre jahrelange Geduld und Hilfsbereitschaft bei der Auffindung eines großen Teils der für diese Arbeit notwendigen Fachliteratur, wie auch Anne Baldassari, der gegenwärtigen Direktorin des Pariser Picasso-Museums für ihre Unterstützung.

Weiteren Mitarbeitern und ehemaligen Angestellten dieses Museums möchte ich ebenfalls meinen ganz besonderen Dank aussprechen: Brigitte Léal, heute Konservatorin am Musée National d'Art Moderne im Centre Pompidou, Paris, Laurence Berthon, Sylvie Fresnault, Colette Giraudon, und Pierrot Eugène.

Marieta Llorens und Alain Ramié danke ich für die Erlaubnis die Korrespondenz Josep Llorens Artigas und des Ehepaares Ramié mit Picasso einzusehen, Jorge de Barrantiarán vom Museum der Schönen Künste in Bilbao für das Dokumentationsmaterial zu Paco Durrios Keramiken, Karen L. Kleinfelder, Professorin für Kunstgeschichte an der California State University in Long Beach, Gian Carlo Bojani, dem Direktor des internationalen Keramikmuseums in Faenza und Paul

Bourassa, Konservator am Musée National des Beaux-Arts du Québec für anregende Gespräche und fruchtbaren Ideenaustausch.

Weitere Personen die zum Fortgang der Arbeit beigetragen haben, sind Hilde Albert, Nuria Amerigo, Sabine und Eric Baudouin, Lucette Deshayes, Dominique Forest, Xavier Grégoire, Rafael Inglada, Bernardo Laniado-Romero, Tamara Préaud, Dominique Sassi, Etienne Sassi, Hans Walter Schwab und meine Eltern Susanne und Gerhardt Theil; ihnen allen gilt mein aufrichtiger Dank.

Schließlich möchte ich ganz besonders Dankwart Plattner für die kostbare Hilfe bei der Textredaktion und dem Korrekturlesen und meinem Bruder Michael Theil für die Hilfe bei der Datenverarbeitung und für alle anderen Formen seiner vielseitigen Unterstützung danken.

Was die Terminologie anbetrifft werden in dieser Arbeit „Skulptur“ und „Plastik“ als Synonyme verwendet. „Figurengefäße“, „figürliche Gefäße“, „figurative Gefäße“ und „Gefäßfiguren“ ebenfalls. Auch bei „Entwurfszeichnungen“, „Vorzeichnungen“, „Studien“ und „Skizzen“ wird nicht immer systematisch unterschieden. Unter „Gefäßkeramiken“ werden alle volumetrischen Keramiken Picassos zusammengefasst, die aus auf der Töpferscheibe gedrehten Elementen bestehen, auch dann, wenn es sich nicht mehr um Gefäße, sondern um Gefäßplastiken oder um Werke handelt, die nur noch bildlich mit Gefäßen verbunden sind.

EINLEITUNG

Pablo Picasso (1881-1973) ist als einer der größten Künstler des 20. Jahrhunderts wohlbekannt und sein künstlerisches Werk ist sehr gut dokumentiert. Die im Jahr 1977 erschienene, heute durch die Fülle der alljährlichen, weltweit erscheinenden Titel dringend ergänzungsbedürftige Picasso-Bibliographie Kibbeys umfaßt bereits 1339 Titel², darunter Werkverzeichnisse, Ausstellungskataloge, Monographien, Biographien, Memoiren sowie Bücher und Zeitschriftenartikel mit Spezialuntersuchungen zu einzelnen Werken, Themen und Techniken.

Das wichtigste Oeuvreverzeichnis ist das in Zusammenarbeit mit dem Künstler begonnene, in den Jahren 1932 bis 1978 erschienene dreiunddreißig Bände umfassende Werk von Christian Zervos.³ Es ist allerdings unvollständig, da zahlreiche Werke aus dem Nachlass Picassos nicht berücksichtigt werden konnten.

Was die Druckgraphik Picassos anbetrifft, existieren vier sich ergänzende Verzeichnisse⁴ und für seine Skizzenbücher zwei.⁵ Eine vollständige Übersicht und wissenschaftliche Analyse der Plastik Picassos bietet das mit umfangreichem Bildmaterial ausgestattete, in Zusammenarbeit mit Christine Piot erstellte

² Ray Anne Kibbey, Picasso. A Comprehensive Bibliography, New York und London 1977 (Kibbey 1977). Aktuelle, jedoch ebenfalls unvollständige Picasso-Bibliographien sind lediglich über Internetportale erreichbar, wie etwa Enrique Mallen, Pablo Ruiz Picasso. On-line project: <http://csdll.cs.tamu.edu:8080/picasso/>, das bei der Universität Texas beherbergt ist. Hier wurden über 3100 Publikationen in die Bibliographie aufgenommen und über 9000 Werke Picassos verzeichnet.

³ Christian Zervos, Pablo Picasso, Bd. I-XXXIII, 1932-1978 (Zervos 1932-1978). Drei Werkverzeichnisse, die sich auf Spezialgebiete oder bestimmte Perioden des Kunstschaffens Picassos beziehen, sind: Pierre Daix / Georges Boudaille, Picasso 1900-1906, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Neuchâtel 1988 (Daix/Boudaille 1966); Pierre Daix/Joan Rosselet, Le Cubisme de Picasso, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1907-1916, Neuchâtel 1979 (Daix/Rosselet 1979), Christop Czwiklitzer, Picasso, Plakate, Paris 1970 (Czwiklitzer 1970).

⁴ Fernand Mourlot, Picasso Lithographe 1964 (Mourlot 1964); Bernhard Geiser, Picasso Peintre-graveur 1932-1934, Bern 1968 (Geiser 1968); Georges Bloch, Pablo Picasso, Katalog des graphischen Werkes Bd. I-II, Katalog des graphischen Keramikwerkes, Bd. III, Nachträge Bd. IV, Bern 1979 (Bloch 1979); Brigitte Baer, Picasso Peintre-Graveur, Bd. I-VII, Bern 1986-1996 (Baer 1996), vgl. weiter Kibbey 1977, Nr. 346-355.

⁵ Arnold & Marc Glimcher (Hsg.), Je suis le cahier - The Sketchbooks of Picasso, New York, 1986 (Glimcher 1986); Brigitte Léal, Musée Picasso: carnets. Catalogue des dessins, Bd. I-II, Paris 1996 (Léal 1996).

Werkverzeichnis von Werner Spies, der an mehreren Stellen auch auf Keramikwerke eingeht.⁶

Weniger bekannt ist, dass Picasso ein bedeutendes keramisches Werk hinterlassen hat, sowohl was die Quantität, die Vielfalt und die künstlerischen Implikationen anbetrifft, und dass vom Sommer 1947 bis zum Ende des Jahres 1948 sich sein künstlerisches Werk fast ausschließlich im Bereich der Graphik und der Keramik entfaltete. Er gestaltete Keramiken in Vallauris bei Madoura mit großer Intensität von 1947 bis 1954 und nahm diese künstlerische Tätigkeit sporadisch bis 1971, seinem 90. Lebensjahr, immer wieder auf. Die dabei produzierten keramischen Unikate werden auf über 4000 Stück geschätzt, wovon 633 als Vorlagen für limitierte Serienaflagen dienten. Für Picassos in Serien gefertigte Keramiken, existiert ein 1988 erschienener Katalog mit Abbildungen und kurzen Angaben zur Technik der einzelnen Vorlagen.⁷ Ein Katalog oder eine Gesamtdarstellung der Keramikunikate Picassos liegt allerdings bisher nicht vor.

Obgleich jede neue Facette des überaus umfangreichen und vielseitigen künstlerischen Werkes Picassos in der Rezeptionsgeschichte stets mit großem kritischen Interesse wahrgenommen und analysiert worden ist, spielt Picassos Keramik in kunstwissenschaftlicher Sicht eine verhältnismäßig wenig beachtete Rolle.

In der bereits erwähnten umfangreichen Bibliographie Kibbeys mit der bis 1977 erschienenen Literatur über Picasso ist die Keramik kaum vertreten, da lediglich 41 Publikationen⁸ davon handeln. Darunter befinden sich nur fünf Bücher⁹ und sechs Ausstellungskataloge¹⁰ sowie neun Zeitschriftenartikel¹¹, die sich ausschließlich mit Picassos Keramiken beschäftigen. Im Folgenden werden nur die wichtigsten Momente der Picasso-Keramikforschung hervorgehoben.

⁶ Werner Spies / Christine Piot, Pablo Picasso. Das plastische Werk, Stuttgart 1983 (Spies 1983), zur Keramik vgl. S. 28, S. 210-212, S. 325, S. 404, vgl. auch Kibbey 1977, Nr. 356.

⁷ Alain Ramié, Picasso. Catalogue de l'oeuvre céramique édité 1947-1971, Vallauris 1988 (Ramié 1988).

⁸ Kibbey 1977, Nr. 11, 12, 16, 137, 140, 147, 235, 244, 247, 305, 336, 351, 356, 391, 398, 399, 464, 494, 503, 522, 578, 579, 583, 598, 606, 622, 646, 692, 821, 926, 929, 985, 1026, 1031, 1066, 1133-1135, 1277, 1282, 1543.

⁹ Kibbey 1977, Nr. 235, 244, 305, 336, 1543.

¹⁰ Kibbey 1977, Nr. 391, 398, 399, 464, 622, 646.

¹¹ Kibbey 1977, Nr. 926, 929, 1026, 1031, 1133-1135, 1277, 1282.

Die ersten seit 1947 in Vallauris entstandenen Keramiken Picassos wurden bereits 1948 von Christian Zervos in der Zeitschrift „Cahiers d’Art“ publiziert.¹² Das umfangreiche Bildmaterial ist eine wertvolle Datierungsquelle für die frühen keramischen Werke. Ebenfalls 1948 veröffentlichten Suzanne und Georges Ramié, die Keramiker mit denen er zusammenarbeitete, ein kleines Buch, das einen ersten Überblick der von Picasso bei der Keramikherstellung verwendeten Techniken und Methoden sowie der Chronologie gestattet.¹³ Wertvolle Angaben zur Chronologie und Technik und vor allem zahlreiche Äußerungen Picassos zur Keramik überlieferte Françoise Gilot in ihrem im Jahr 1964 erschienenen, in Zusammenarbeit mit Carlton Lake verfassten Memoirenbuch „Leben mit Picasso“.¹⁴

Unter den Monographien müssen, was die frühe Behandlung der Keramik Picassos der fünfziger Jahre anbetrifft, die Bücher Wilhelm Boecks und Daniel-Henry Kahnweilers¹⁵ hervorgehoben werden, die Picassos Keramiken in ihrer Entwicklung insgesamt behandeln und sie in Beziehung mit dem Gesamtwerk Picassos setzen. Kahnweiler, der Kunsthändler Picassos, der dessen Keramikarbeit zunächst ablehnend gegenüberstand¹⁶, bemühte sich in dem kurzen Text, die Keramik Picassos nicht mehr als angewandte Kunst, sondern als Synthese aus Malerei und Skulptur darzustellen. Dies ermöglichte zwar eine differenziertere Beurteilung dieses Werkbereichs, es ebnete jedoch zugleich einer Rezeption den Weg, bei der lediglich Darstellungs- und Formprobleme im Vordergrund standen.

Obwohl Picassos Keramiken bereits 1948 in Vallauris, seit 1949 in Paris und seit 1953 international ausgestellt wurden¹⁷, standen auch in diesen Fällen zumeist nur formale und thematische Aspekte im Vordergrund des Interesses und insgesamt blieben die Keramiken eher eine Randerscheinung der Picasso-Rezeption.

¹² Christian Zervos, *Céramiques de Picasso*, in: *Cahiers d’Art*, XXIII/1, 1948 (Zervos 1948), S. 76ff.

¹³ Suzanne et Georges Ramié, *Céramique de Picasso*, Paris 1948 (Ramié 1948).

¹⁴ Françoise Gilot / Carlton Lake, *Leben mit Picasso*, Zürich 1980 (Gilot 1980).

¹⁵ Wilhelm Boeck, *Picasso*, Stuttgart 1955 (Boeck 1955); Daniel-Henry Kahnweiler, *Picasso Keramik*, Hannover 1970, (Erstaufl. 1957), (Kahnweiler 1970).

¹⁶ Marilyn McCully / Michael Raeburn, *Picasso’s Joie de Vivre*, in: *Art Quarterly*, Herbst 1998 (McCully/Raeburn 1998), S. 33.

¹⁷ Z. B. in Deutschland, den Niederlanden, den USA, Spanien und England, vgl. Daniel-Henry Kahnweiler, „Die Keramik der Maler Picasso und Leger“, in *Ausstellungskatalog: „Picasso, Leger. Keramik“*, Düsseldorf 1953 (Kahnweiler 1953), o.S., und McCully/Raeburn 1998, S. 33.

Die im Vergleich zu seinem restlichen Oeuvre verhältnismäßig oberflächliche Behandlung der Keramik Picassos in der Literatur bis zum Jahr 1977 ist vor allem durch die 1949 einsetzende Kritik an diesem Oeuvre zu erklären. Da nicht gesehen wurde, dass es sich dabei um eine Subversion und Transgression kultureller Konventionen handelt, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert den Blick auf die Kunst konditionieren, ist Picassos keramische Arbeit von zwei Seiten kritisiert worden: sowohl von den kunsthistorisch ausgerichteten Autoren wie auch von den Keramikern. Von den Letzteren wurde ihm vorgehalten, er habe schwaches, inadäquates Material verwendet und die traditionellen Techniken nicht respektiert von den Ersteren wurde er kritisiert, weil er eine „minderwertige“ Kunst betrieben habe. So wurde etwa Picassos Mangel an technischen Kenntnissen, sein für dieses Medium inadäquate ästhetische Vorgehen und fehlende Einheit von Form und Inhalt beanstandet¹⁸, aber auch der hedonistische, gefällige und dekorative Charakter der Keramiken unterstrichen¹⁹, was als ein Zeichen für Picassos künstlerische Müdigkeit und Ideenlosigkeit angesehen²⁰ und insgesamt als Regression seiner künstlerischen Fähigkeiten interpretiert wurde.²¹

Ein Umschwung in der Bedeutungswertung der Picasso-Keramik ist erst mit der 1982 erschienenen Studie Robert Rosenblums zur Skulptur Picassos festzustellen²², in der auch ein kleiner Teil der von Georges Ramié in seinem umfangreichen - leider für wissenschaftliches Arbeiten ungeeigneten - Buch erwähnten Entwurfszeichnungen für Keramiken²³ erstmals abgebildet wurden. Rosenblum misst den dreidimensionalen Keramiken Picassos einen wichtigen Rang bei, stellt sie jedoch in eine Reihe mit dessen Skulpturen.

Im Gegensatz zur älteren Literatur, die den Grund für Picassos Beschäftigung mit Keramik auf die Lust am Spiel und einer neuen technischen Herausforderung reduzierte, analysiert Marilyn McCully erstmals in ihrem 1984 erschienenen Beitrag alle

¹⁸ W. J. Tallon, An Art Critic Looks at Picasso's Pottery, in: *Design*, November 1949 (Tallon 1949), S. 17-24.

¹⁹ John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Harmondsworth, 1965 (Berger 1965), S. 180.

²⁰ André Fermigier, La Gloire de Picasso, in: *Revue de l'Art* 1-2, 1968 (Fermigier 1968), S. 117-118.

²¹ Timothy Hilton, *Picasso*, New York 1975 (Hilton 1975), S. 270; Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, Bd. I-IV (Cabanne III 1975), S. 221.

²² Robert Rosenblum, Notes on Picasso's Sculpture, in *Ausstellungskatalog: „The Sculpture of Picasso“*, New York 1982 (Rosenblum 1982).

²³ Georges Ramié, *Picasso Keramik*, Bern 1980 (Ramié 1980), S. 11.

wesentlichen Aspekte der Picasso-Keramik und misst diesem Oeuvrekomplex eine zentrale Bedeutung als wichtigem Bestandteil seines Gesamtwerkes bei.²⁴ McCully sieht neben Picassos Humor ein bewusstes Kultivieren multipler Ambivalenzen, wie etwa der Ambivalenz von plastischer Form und Dekoration, von utilitärem Objekt und Kunstgegenstand und von Handwerk und künstlerischer Tätigkeit als Hauptimpetus für Picassos Tätigkeit in diesem Bereich an.²⁵ Das Bemalen von dreidimensionalen Körpern stelle eine teilweise Rekapitulation des eigenen Oeuvres dar, indem es kubistische Gestaltungsprinzipien wiederaufnehme, andererseits würden die zahlreichen Anthropomorphisierungen, die Picasso mittels der Keramik durchführt, nicht nur auf eigene Werke zurückverweisen, sondern auch eine rekapitulierende Einordnung in eine mediterran-volkstümliche Keramiktradition darstellen. Diese Thesen bilden den Kernpunkt des Konzepts der von Marilyn McCully 1998 wissenschaftlich verantworteten Londoner Ausstellung „Picasso painter and sculptor in clay“. Hier wurden erstmals eine größere Anzahl der im Besitz der Picasso-Erben befindlichen Originalkeramiken und ein Teil der Entwurfszeichnungen aus dem Nachlass publiziert²⁶, was durch das ein Jahr später erschienene zweibändige Buch „La céramique de Picasso“, in welchem 860 zum größten Teil bisher unpublizierte Originalkeramiken und 45 Entwurfszeichnungen veröffentlicht sind, weiter vervollständigt wurde.²⁷

Léopold Foulem, der Picasso für einen der wichtigsten Keramikünstler des 20. Jahrhunderts hält, schlägt seit 1987 neue Untersuchungskriterien vor, um eine theoretische Grundlage und eine adäquate Terminologie zu schaffen, mit dem doppelten Ziel, die Autonomie der Keramikunst als Gattung gegenüber dem restlichen

²⁴ Marilyn McCully, Transformations in Picasso's Ceramics, in Ausstellungskatalog: „Picasso Original Ceramics“, London 1984 (McCully 1984), o.S.

²⁵ „Ambiguity is thus often the key to understanding. [...]. In Picasso's pottery the idea that the pot is at once a sculpture and at the same time a pot - and painting complicates either reading - is a result of the notion of transformation and the desire to produce an art whose power resides in that ambiguity. In this way the ceramics should be seen not only in the context of the post-war period in which they were produced but also as an essential part of his oeuvre“, ebd.

²⁶ Zweiundzwanzig dieser zwischen 1946 und 1948 entstandenen Entwurfszeichnungen Picassos wurden vom Autor dieser Dissertation in seiner Heidelberger Magisterarbeit erstmals untersucht, Harald Theil, Picasso-Keramik. Zweiundzwanzig Skizzenblätter aus dem Nachlass des Künstlers mit Vorzeichnungen für Gefäßplastiken und ihre Umsetzung in Keramik, Magisterarbeit, Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg 1992.

²⁷ McCully 1998 II, McCully 1999 I-II.

Kunstdiskurs zu betonen und die Keramiken Picassos innerhalb dieses spezifischen Kontextes einzuordnen.²⁸

Von dieser Position nicht weit entfernt betont Gian Carlo Bojani 1989, dass Picasso zunächst danach trachtete, die in der Keramiktechnik implizierten künstlerischen Möglichkeiten zu erweitern, indem er diese Technik von ihren einengenden Regeln befreite.²⁹ Picasso habe die Autonomie der Keramik als künstlerische Ausdrucksform aktualisiert. Er habe dies jedoch nicht durch eine aus anderen Kunstgattungen entlehene Sprache erreicht, sondern hauptsächlich, indem er auf historisch-traditionelle Formen der Keramik rekurrierte und ein Gleichgewicht herstellte zwischen individuellem Ausdruckswillen und „gefilterter Kulturakkumulation“.³⁰

Nach ersten Hinweisen durch Christian Zervos und Pierre de Champris³¹ sowie einer ersten Analyse durch Jürgen Thimme und Susan Mayer³² wurden die Bezüge zu archaisch-mediterranen Töpferwaren und zur spanischen Volkskunst hauptsächlich in Spanien von Trinidad Sanchez-Pacheco, Natacha Seseña, Kosme de Barrañano und Maria Antonia Casanovas weiter ausgeführt.³³

Neben der relativ kurzen aber prägnanten Analyse Kenneth E. Silvers³⁴ sind in jüngster Zeit die bisher umfangreichsten und für die wissenschaftliche Arbeit am besten geeigneten Darstellungen der Keramik Picassos, das Katalogbuch der in den Jahren

²⁸ Léopold Foulem, Artists and ceramics, in: *N.C.E.C.A. Journal*, 8/1, 1987, S. 20-26 (Foulem 1987 I), Léopold Foulem, Semantics and Semiotics, in: *N.C.E.C.A. Journal* 12, 1991-1992 (Foulem 1991-1992), S. 27-37, Léopold Foulem, Picasso's Ceramics: Sources and Ressources, in: *N.C.E.C.A. Journal* 19, 1998 (Foulem 1998), S. 96-105.

²⁹ Gian Carlo Bojani, Omaggio a Picasso. Dall'artista al museo, in Ausstellungskatalog: „Picasso - La Ceramica“, (Faenza), Milano 1989 (Bojani 1989), S. 15-19.

³⁰ Ebd., S. 15.

³¹ Zervos 1948; Pierre de Champris, Picasso ombre et soleil, Paris 1960 (Champris 1960).

³² Jürgen Thimme, Picasso und die Antike, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Antike“, (Karlsruhe), Frankfurt am Main 1974 (Thimme 1974); Susan Mayer, Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso 1892-1937, Dissertation, New York (Mayer 1980).

³³ Trinidad Sanchez-Pacheco, Picasso ceramista, in Ausstellungskatalog: „Picasso ceramista“, Barcelona 1982 (Sanchez-Pacheco 1982), S. 22; Natacha Seseña, Picasso ceramista, Málaga 1989 (Seseña 1989); Kosme de Barrañano, Picasso. A Dialogue with Ceramics, in Ausstellungskatalog: „Picasso. A Dialogue with Ceramics“ (Barrañano 1998), Tacoma 1998; Maria Antonia Casanovas, Picasso und die spanische Keramik im Dialog, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002 (Casanovas 2002), S. 76-81.

³⁴ Kenneth E. Silver, Pots, Politics, Paradise, in: *Art in America* 88/3, März 2000 (Silver 2000), S. 78-85, S. 141.

2004-2005 in Québec, Toronto und Antibes gezeigten Ausstellung „Picasso et la céramique“³⁵, die von Léopold Foulem und Paul Bourassa konzipiert wurde, sowie die im Jahr 2003 an der Universität Granada eingereichte Dissertation „La creación pictórica en la cerámica de Pablo Picasso“ von Salvador Haro Gonzalez, deren Buchversion sich gegenwärtig im Druck befindet.³⁶

Die beiden Kuratoren der kanadischen Ausstellung „Picasso et la céramique“ gehen davon aus, dass die Keramik ein eigenständiges künstlerisches Medium darstellt, das mit spezifischen Techniken, Formen, Darstellungsmöglichkeiten und Konzepten operiert, die sich in dem Kontext einer eigenen Tradition über Jahrtausende entwickelt haben. Bei ihrer „demonstratio“ konzentrieren sie sich ausschließlich auf die systematische Analyse des originalen keramischen Werks Picassos und dessen Bedeutung für die Geschichte der Keramikunst.

Einer detailreichen Chronologie der früheren Berührungen Picassos mit Keramik, die bis in seine Jugendzeit in Spanien zurückreichen, folgt die Analyse der künstlerischer Tätigkeit Picassos in der Madoura-Töpferei. Dabei stellt sich heraus, dass er sich die spezifischen Bedingungen der Keramikgestaltung anzueignen wusste, um dann mit großer Experimentierfreude eine Vielzahl an Techniken anzuwenden oder innovativ zu erweitern, wie etwa die Paraffinreserve, das Drucken mit Gipsmatrizen oder das Malen mit keramischen Pastellstiften. Die wichtigsten Innovationen Picassos liegen den Kuratoren der Ausstellung zufolge jedoch in seiner Fähigkeit begründet, die gewölbten, keramischen Flächen, die eine Doppelfunktion als begrenzender Umriss und als Malgrund haben, zu nutzen und aus der sich daraus ergebenden Interaktion der plastischen und gemalten Form sowie dem Einbezug des Volumens die grundlegenden Komponenten des keramischen Bildes zu machen. In der Ausstellung wurden auch erstmals Picassos technische wie formale Inspirationsquellen gezeigt, die ihm tatsächlich als Ausgangspunkt für sein keramisches Schaffen dienten. So benutzte er zahlreiche von Suzanne Ramié (1905-1974) für Madoura entworfene Formen für sein plastisches Schaffen wie auch als Untergrund seiner polychromen Transformationen. Picasso faszinierten aber vor allem Werke der archaisch-antiken Keramiktradition, die hauptsächlich im Louvre-Museum aufbewahrt sind, wie etwa die ins 6. vorchristliche

³⁵ Paul Bourassa / Léopold L. Foulem (Hsg.), Ausstellungskatalog „Picasso et la céramique“, (Québec-Toronto-Antibes), Paris 2004 (Bourassa/Foulem 2004).

Jahrhundert datierten Klagefrauen aus Tanagra (Abb. 205-206), die ihn - wie wir im Verlauf dieser Arbeit zeigen werden - zur Planung und Ausführung seiner Vasenfrauen anleiteten (Abb. 112, Abb. 117, Abb. 187, Abb. 192).

Diese Position, die Picassos keramisches Werk innerhalb der autonom aufgefassten Gattung der Keramikunst zu deuten versucht, befindet sich im Widerspruch mit zwei anderen in der gegenwärtigen Rezeption sich herauskristallisierten Ansätzen. Im ersten Fall wird - in der Nachfolge Kahnweilers - Picassos Keramik als ein Medium betrachtet, in welchem sich vor allem der Maler und Bildhauer ausdrückt, indem er sich mit dem Medium im „Dialog“ befindet.³⁷ Im zweiten Fall gilt seine Beschäftigung mit Keramik als Beleg für dessen „Eindringen“ in Bereiche der angewandten Kunst, in gleichem Maße wie auch seine Arbeit als Bühnenbildner, Kostümdesigner, Goldschmied, Buchillustrator oder als Gestalter von Plakaten.³⁸

Diese unterschiedlichen Blickwinkel auf das keramische Werk Picassos beweisen, dass die wissenschaftliche Diskussion hierüber noch in Bewegung ist. Dies belegt auch die Dissertation Haro Gonzalez'. Thema seiner Untersuchung ist die Analyse des schöpferischen Prozesses innerhalb der keramischen Malerei Picassos, wie auch die multiplen Beziehungen der Keramik Picassos mit dessen Malerei und Graphikwerk. Mit dieser umfangreichen Arbeit, die zusätzlich auch eine herausragende Materialsammlung darstellt und einen detaillierten Gliederungsvorschlag der Picasso-Keramik beinhaltet, wird eine vierte Position eingenommen, insofern Picassos Keramik aus der Perspektive der Keramiktradition, der angewandten Kunst, der Keramikunst, der modernen Kunst und aus der Sicht des graphischen und malerischen Werkes Picassos beleuchtet wird. Mit Ausnahme der volumetrischen Gefäßkeramiken, die der Schwerpunkt unserer Untersuchung sind, wurden von Haro Gonzalez alle Bereiche der Picasso-Keramik systematisch abgedeckt, wobei er davon ausgeht, dass es sich bei allen Keramiken Picassos um künstlerische Objekte handelt. Zahlreiche Beispiele belegen den keramischen Herstellungsprozess im Einzelnen, wobei technisch verwandte Verfahren, wie etwa Aquatinta und das Zuckeraussprengverfahren mit der Paraffinreserve in der Keramik Picassos eingehend verglichen werden, und das Zusammenwirken und

³⁶ Salvador Haro Gonzalez, *La creación pictórica en la cerámica de Pablo Picasso*, Dissertation, Universität Granada 2003 (Haro Gonzalez 2003).

³⁷ McCully 1998 II; Barañano 1998.

gegenseitige Bedingen von malerischer und keramischer Form in allen Einzelheiten dargestellt wird. Eine Sammlung der bislang angeführten Gründe für Picassos Keramikarbeit ist am Schluss der Arbeit ebenfalls zusammengestellt und wurde inzwischen auch separat veröffentlicht.³⁹ Eine illustrierte Sammlung aller von Picasso benutzten Keramikformen sowie ein 1030 Keramiken führender bebildeter Katalog machen diese durch die „Fundación Picasso-Museo Casa Natal“ der Stadt Málaga preisgekrönte Abschlussarbeit zu einem hervorragenden Nachschlagwerk.

Eine umfassende wissenschaftliche Analyse der Picasso-Keramik aus kunsthistorischer Sicht ist bisher jedoch ausgeblieben. Die Voreingenommenheit der kunsthistorischen Kritik gegenüber der Keramik, der aufgrund der Verbindung mit dem utilitären Bereich, als dekorativer, angewandter Kunst, nicht der gleiche Stellenwert wie den so genannten „freien“ Kunstgattungen der Malerei, Skulptur und Graphik beigemessen wird, wurde im Falle der Keramik Picassos von ihm selbst angefacht: Picasso sagte in einer seiner zahlreichen Äußerungen, die er in der Folge seines im Oktober 1944 vollzogenen Beitritts zur Kommunistischen Partei Frankreichs machte, er wolle utilitäre Gegenstände serienmäßig herstellen, die eine weite Verbreitung haben sollen und als Alltagsgegenstände benutzt werden können.⁴⁰ Da tatsächlich zahlreiche Keramiken Picassos aus einfachem Ton bestehen, der für Kochgeschirr verwendet wurde und in den meisten Fällen Keramiken aus der Serienproduktion des Keramikateliers Madoura als Gestaltungsobjekte Picassos dienten, konnten diese Aussagen als Negation der künstlerischen Dimension der Keramiken Picassos verstanden werden, zugunsten ihrer Bestimmung als utilitäre Alltagsobjekte. Picasso selbst sah jedoch auch, dass er trotz seiner bekundeten Absicht, niemals Nutzgegenstände des Alltagsgebrauchs im Sinne von Töpferware herstellte, sondern stets für Kunstsammlungen und Museen produzierte.⁴¹ Somit - und dies ist der zentrale Punkt des Interesses der vorliegenden Untersuchung - nimmt die materialbedingte und augenscheinlich bei fast allen seiner

³⁸ Joséphine Matamoros / Bruno Gaudichon, (Hsg.), Ausstellungskatalog: „Picasso: Peintre d'objets / Objets de peintre“, (Céret-Roubaix), Paris 2004 (Matamoros / Gaudichon 2004).

³⁹ Salvador Haro Gonzalez, Aproximaciones a una significación de la cerámica picassiana, in: *Boletín, Museo e Instituto «Camón Aznar»* XCIV, 2004 (Haro Gonzalez 2004 I), S. 139-188.

⁴⁰ Paul Bourassa 2004, Introduction, in Ausstellungskatalog: „Picasso et la céramique“, (Quebec-Toronto-Antibes), Paris 2004 (Bourassa 2004), S. 16.

⁴¹ Ebd.

Keramiken manifeste Verbundenheit mit dem Alltagsobjekt, insbesondere dem Gefäß, einen nur noch bildlich-metaphorischen Charakter an.

Hier besteht für das Interesse des Kunsthistorikers ein guter methodischer Ansatzpunkt des Studiums der Keramiken Picassos. Stattdessen wird in jüngster Zeit die Absicht Picassos, „das Töpferhandwerk als künstlerisches Ausdrucksmittel“ zu verwenden, damit gedeutet, dass er „das keramische Handwerk in die Hochkunst zu integrieren“⁴² versucht habe. Durch diesen Blickwinkel, der die Keramikproduktion Picassos erheblich aufwertet, indem er sie mit den Werken gleichstellt, die er in anderen künstlerischen Medien gestaltete, werden die Voraussetzungen für eine echte kunsthistorische Beschäftigung mit den Keramiken geschaffen. Dennoch ist die Kategorie der „Hochkunst“ in diesem Zusammenhang problematisch, weil erstens hierdurch der Kontext der Keramik, auf den sich Picassos Keramiken beziehen und in welchem sie auch untersucht werden müssen, ausgeblendet wird, und zweitens, weil eine Integration utilitärer oder dekorativer Alltagsobjekte in die so genannte „Hochkunst“ eigentlich nicht Picassos Absicht war. Er unterscheidet wohl zwischen Kunst und utilitärem Objekt, wie er auch die „dekorative und utilitäre“ Kunst von der bildenden Kunst, speziell von der Malerei, die er als „ein vornehmes Spiel“ bezeichnet, getrennt sieht.⁴³ Da jedoch Picasso, wenn er die utilitäre Funktion der Gefäße in seine Kunstobjekte integriert, diese zumeist im Zustand der Ambivalenz aus Nutz- und Kunstgegenstand, also in der Ambivalenz aus Gefäß und Bild belässt, so handelt es sich bei seiner Gefäßkeramikproduktion eigentlich weder um Kunsthandwerk noch um eine Transformation des utilitären Objektes in einen Gegenstand der Hochkunst, sondern um einen Vorgang, der zunächst die Entfaltung der Kreativität Picassos in ihrer Bezogenheit auf die Tradition der Keramik widerspiegelt. Denn Picasso, der stets bequeme Klassifizierungen ablehnte⁴⁴, da sie den Blick auf die Werke einschränken, geht es wie

⁴² Ortrud Westheider, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002 (Westheider 2002), S. 250

⁴³ „L’art décoratif ne ressemble en rien à la peinture de chevalet, à la création d’un tableau. L’un est utilitaire l’autre est un noble jeu. Le fauteuil, c’est un dossier auquel on s’appuie. C’est un ustensile. Ce n’est pas de l’art“. Pablo Picasso zitiert nach Marie-Laure Bernadac / Androula Michael, Picasso. Propos sur l’art, Paris 1998 (Bernadac 1998), S. 22.

⁴⁴ Picasso sagte diesbezüglich zu Brassai: „Was ist Plastik? Was ist Malerei? Immer klammert man sich an altmodische Ideen, an überlebte Definitionen, als ob es nicht gerade die Aufgabe des Künstlers wäre, neue zu finden“, Brassai, Gespräche mit Picasso, Hamburg 1985 (Brassai 1985), S. 51

in allen Bereichen seines Kunstschaffens, um die Demonstration seiner Kreativität und Originalität durch Formfindung, sowie um die Formulierung eines Inhalts, der durch das Werk bezeichnet, ausgedrückt oder symbolisiert wird.

An diesem Punkt und vor dem Hintergrund der qualitativen Unterbewertung der Keramik Picassos setzt die Untersuchung dieser Arbeit ein, indem von der Einheit des Werkes Picassos ausgegangen wird, das demnach eine Gleichbehandlung aller Medien, innerhalb derer er sich ausgedrückt hat, erfordert. Hierdurch wird auch danach getrachtet mehrere divergierende Positionen der bisherigen Forschung zu vereinen. Aufgrund der Polyfokalität des Blickpunktes und wegen ihrer Beschränkung auf die volumetrischen Gefäßkeramiken, steht diese Untersuchung in einem komplementären Verhältnis zur Dissertation von Haro Gonzalez.⁴⁵ Dabei wird von der Arbeitshypothese ausgegangen, dass Picassos keramische Arbeiten als Teilaspekt seines Gesamtwerks zu betrachten sind, da in Picassos Keramik eine ihn seit dem Kubismus periodisch immer wieder interessierende Problematik von zentraler Bedeutung ist: das Spannungsverhältnis zwischen Bild und Gegenstand. Als Ziel wird erstmals eine Analyse, eine Deutung und eine Interpretation der Gefäßkeramiken Picassos, die von ihm durch Vorzeichnungen vorbereitet wurden, angestrebt. Die im Verlauf der Untersuchung gewonnenen Ergebnisse werden in ihrer Bedeutung für das künstlerische Schaffen Picassos hinterfragt.

Nachdem Picasso das Spannungsverhältnis zwischen Bild und Gegenstand im Bereich der Objektkunst von den Materialbildern (Collagen, Reliefbilder) des Kubismus, in denen Tapeten- oder Zeitungspapier sowie Holz und textile Stoffe in die Gestaltung von Bildern einbezogen wurde (Abb. 257-258), über die reliefplastischen Assemblagen der Musikinstrumente wie der „Gitarre“ (Abb. 260) und den Objektassemblagen, etwa den „Stierkopf“ (Abb. 259) bis hin zu der Figuration durch Gegenstände wie die „Gasvenus“ (Abb. 276) ausführlich erkundet hatte, richtete sich sein Interesse auf die Erforschung dieser Beziehung innerhalb des Mediums der Keramik, insbesondere auf die in diesem Feld mögliche Ambivalenz aus Gefäß und Bild. Dieses Medium erlaubte ihm eine Ausweitung und Differenzierung des diesbezüglichen Forschungsdranges, denn gleichzeitig bietet sich ihm hier die Möglichkeit, sowohl das Verhältnis zwischen dem künstlerischen Objekt, dem dekorativen Artefakt und dem utilitären Gegenstand in einer

⁴⁵ Haro Gonzalez 2003.

großen Variationsbreite zu erforschen, als auch mit einem Medium zu arbeiten, in dem multiple Ambivalenzen eine lange Tradition haben.

Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Künstlern, die sich im 20. Jahrhundert mit Keramik beschäftigten, wie etwa Matisse, Derain, Rouault, Vlaminck, Braque, Dufy, Chagall, oder Leger, ging Picasso auf die fundamentalen, der Keramik inhärenten technischen, formalen und konzeptuellen Bedingungen ein. Obwohl er kein Keramiker war, da er selbst nie auf der Töpferscheibe seine Scherben drehte, eignete er sich jedoch die Techniken und die grundlegenden Konzepte der Keramikherstellung und -gestaltung an, um sie schließlich zu verwandeln und als authentische Mittel des künstlerischen Ausdrucks zu verwenden. Wesentlich ist dabei, dass Picassos Keramikarbeiten, die stets von bereits geformten Objekten oder von eigens für ihn, nach seinen Entwürfen auf der Töpferscheibe gedrehten Hohlformen ausgehen, fast immer eine semantische und konzeptuelle Dimension aufweisen, die stets unter dem Zeichen der Metamorphose und Transformation stehen und den Dualismus von Bild und Objekt umkreisen. So verwendete Picasso Farbpigmente weniger als dekorierende Bemalung, vielmehr bezog er zumeist die volumetrischen Qualitäten der Keramiken mit ein, um hierdurch Alltagsobjekte, wie etwa Schalen, Platten und Teller in Bilder, sei es im Sinne einer *imago*, etwa in das Bild eines Faunskopfes (Abb. 60), oder im Sinne einer *historia*, etwa zum Bild einer Arena mit der darin abgebildeten Stierkampfszene, zu verwandeln (Abb. 10). Ebenso verwandelte er Gefäße durch die Bemalung oder durch modellierende sowie konstruktive Eingriffe in körperhafte Bilder (*imago*) (z. B. Abb. 163, Abb. 165). Es handelt sich dabei um zumeist anthropomorphe oder zoomorphe Figurengefäße, die er zu einem großen Teil 1947 in dem ersten Jahr seiner intensiven keramischen Arbeit in Vallauris in Entwurfszeichnungen vorbereitet hatte (z. B. Abb. 88) und die hier auch als figürliche Gefäßkeramiken oder Gefäßplastiken bezeichnet werden.

Die Entwurfszeichnungen zeigen die Entwicklung keramischer Figurengefäße nach der Methode von Serie und Variation. Bereits für einen großen Teil der geplanten Formen ist die Ambivalenz aus Bild und Gefäß kennzeichnend. In dieser Arbeit wird von der Prämisse ausgegangen, dass, wie es das hier geleistete genaue Studium der Vorzeichnungen zeigen wird, Picasso die Absicht hatte mit seinen zoomorphen und anthropomorphen Keramiken keine Skulpturen sondern Figurengefäße im Sinne der keramischen Tradition, an der er sich orientiert hat, zu gestalten. Die Vorzeichnungen zeigen eindeutig, dass Picasso antike Amphorenformen als Modelle diente (Abb. 75,

Abb. 86, Abb. 95). Die nach diesen Entwürfen gefertigten Gefäßkeramiken entstanden aus auf der Töpferscheibe geformten Hohlkörperformen, die Picasso konstruktiv zusammenfügte, oder aus Krügen und Tonflaschen, auf die er modellierend einwirkte (z. B. Abb. 149, Abb. 156-163, Abb. 178-192). So verraten die nach den Entwurfszeichnungen umgesetzten Keramiken eindeutig ihre Herleitung aus und ihre Verbundenheit mit der keramischen Tradition der Figurengefäße, hauptsächlich archaischen Votiv-, Parfüm- und Trankopfergefäßen des Mittelmeerraumes, wie auch etruskischen Tonurnen, alles Objekte, die im Louvre-Museum aufbewahrt werden und Picasso nachweislich bekannt waren (z. B. Abb. 199, Abb. 201, Abb. 203, Abb. 209, Abb. 215).

Aus diesem Grunde sind Picassos Gefäßkeramiken keine Werke, die auch in einem anderen Kunstmedium hätten entstehen können, und erscheinen zunächst, auch aufgrund ihrer Konzeption, Herstellungstechnik und Struktur, als spezifisch keramische Kunstgegenstände. Die Voraussetzung hierfür war, dass Picasso die technischen, formalen, idiomatischen, konzeptuellen und historischen Bedingungen des Mediums Keramik analysierte, sich dieser Techniken und dieser Formensprache als einer autonomen bewusst wurde und sie dann für seinen künstlerischen Ausdruckswillen in großer Bandbreite auszuschöpfen wusste. Dabei sind die für dieses Medium spezifischen Möglichkeiten für Picasso von Bedeutung, wie zum Beispiel die künstlerische Behandlung der Volumina als Oberfläche zum Malen oder als konstruktive Einheit in einem bildhauerischen Kontext, sowie als Signifikant, wenn sie als Metaphern des menschlichen oder tierischen Körpers eingesetzt werden. Das Vorhandensein eines Hohlraums, der die plastische Form determiniert, mit Öffnungen, die Innen und Außen miteinander verbinden, und die hierdurch für den Künstler mögliche Aktivierung der Gefäß-Körpermetapher scheint für Picasso besonders stimulierend zu wirken und ihn zur Schaffung zoomorpher und anthropomorpher Einzelfiguren zu veranlassen, die in zahlreichen Varianten durchdekliniert werden. Es handelt sich dabei um die kreative Nutzung der keramischen Gefäßen inhärenten plastischen Figurationsmöglichkeiten und somit um die Betonung des körperlichen Charakters eines dreidimensionalen, rundplastisch-haptischen Bildes das die Grundstruktur eines Gefäßes hat. Hinzu kommt, dass Picasso auf dem Boden der Keramik und aufgrund seiner zahlreichen Bezüge zum Fundus der Tradition figurativer

Gefäßkeramiken Symbolisierungsmöglichkeiten aktiviert, die für die Deutung der zoomorphen und anthropomorphen Keramiken zu berücksichtigen sind.

Daraus ergeben sich die Hauptziele der vorliegenden Untersuchung, nämlich aufzuzeigen, dass sich in den figurativen Gefäßkeramiken Picassos der Bild- und der Objektcharakter auf mehrfache Arten verschränken: Einmal handelt es sich um plastische Bilder, die das Ergebnis der Transformation des Objekts zur Figuration durch modellierende Eingriffe (z. B. Abb. 163, Abb. 178-192) oder eine Figuration mittels konstruktiv zusammengefügter Gefäßelemente sind, eine Figuration, die zumeist durch die entsprechende Bemalung betont wird (z. B. Abb. 141, Abb. 165-166, Abb. 228-230, Abb. 234-237).

Zweitens sind es körperhafte Bilder aufgrund des sie konstituierenden Hohlraums oder Gefäßes; in den meisten Fällen ambivalente Gestaltungen, die zugleich sowohl Bilder als auch Gefäße sind (z. B. Abb. 165-166, Abb. 168, Abb. 171, Abb. 173-177, Abb. 189-192). Picasso kompliziert die Bild-Gefäß-Problematik allerdings zusätzlich, indem der tatsächliche Nutzcharakter, also die Möglichkeit, das entsprechende Objekt als Gefäß zu nutzen, durch die Details der Ausführung, wie etwa Porosität (z. B. Abb. 149, Abb. 165-166), Mangel an Ergonomie (z. B. Abb. 223-226, Abb. 234-237) oder der absichtlichen Zerstörung des Nutzcharakters (Abb. 254), nicht mehr gegeben ist und folglich die erkennbaren Gefäßelemente und die Gefäßstruktur selbst nur noch einen bildlichen, auf ein Gefäß verweisenden Charakter haben. Die sich hieraus ergebende Doppelwertigkeit der Gefäßkeramiken Picassos als spezifisch keramische Kunstgegenstände und als Objekte der Kunst, die jedoch mit dem Bereich des Utilitären verknüpft sind, wird daher als Strategie Picassos gedeutet, die in der Kunstgeschichte stets auftretende Ambivalenz aus Bild und Bildmedium neu darzustellen und das „Rätsel des Bildes“, in dem „Anwesenheit und Abwesenheit unauflösbar verschränkt sind“⁴⁶, aus der Perspektive der Gefäßkeramik schöpferisch zu erforschen.

So ergibt sich als weiteres wichtiges Ziel der vorliegenden Untersuchung, den Motivationen Picassos nachzugehen, diesen innerhalb seiner Keramiktätigkeiten eigenständigen Corpus an Figurengefäßen zu gestalten, der ihm aufgrund der Vorbereitung durch Entwurfszeichnungen und Studien besonders in den ersten Jahren seiner intensiven Keramiktätigkeit in Vallauris wichtig gewesen ist und vielleicht der

⁴⁶ Hans Belting, *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001 (Belting 2001), S. 29.

entscheidende, ursprüngliche Anlass für ihn war, sich ab 1947 intensiv mit Keramik zu beschäftigen.

Am Beginn der Arbeit wird im ersten Kapitel der Keramikbegriff in seiner Eigenschaft als Material und als Gattung in seinem Bezug zur Kunst erläutert. Nach einer Darstellung der Chronologie der früheren Beschäftigungen Picassos mit Keramik und seiner systematischen Annäherung der Keramiktechnik im zweiten Kapitel, die die Chronologien Bourassas und Haro Gonzalez⁴⁷ in mehreren Punkten ergänzt, soll ein Überblick anhand einiger Beispiele die große Bandbreite der sehr unterschiedlichen Keramiken, die Picasso schuf, und der hierfür notwendigen Techniken erhellen.

Anschließend werden im dritten Kapitel die in den letzten Jahren teilweise veröffentlichten Vorzeichnungen Picassos der Jahre 1946-1948 aus dem Nachlass untersucht. Die Analyse der Vorzeichnungen eröffnet neue Horizonte, da sie endgültig belegt, dass Picassos Beschäftigung mit Keramik kein Zufallsergebnis war, wie oft in der Literatur behauptet wurde,⁴⁸ sondern als Ergebnis und Weiterentwicklung eines Prozesses zur Schaffung einer neuen Formensprache nach dem Ende des 2. Weltkrieges.⁴⁹ Hier besteht eine enge Verbindung zwischen der Genese des keramischen Werks Picassos und seinem graphischen Werk der Jahre 1945-1946, und was die Methode der Form- und Motivfindung durch variantenreiche Serien von Entwurfszeichnungen betrifft, mit Picassos übrigen Werk. Um diese Kohärenz der Methoden mit dem restlichen Werk Picassos weiter zu betonen, wird die detaillierte Analyse der Entwurfszeichnungen und der danach in Keramik umgesetzten Werke im Zeichen der Leitprinzipien des schöpferischen Prozesses Picassos - serielle Entwicklung der Form- und Motivfindung, Variation, Metamorphose und Transformation - untersucht.

Bei der ebenfalls im dritten Kapitel durchgeführten Darstellung der Inspirationsquellen, die im Louvre-Museum aufbewahrt werden und die tatsächlich Picasso als Vorbilder für die Schaffung der Figurengefäße und der Gefäßplastiken gedient haben, wurden die

⁴⁷ Bourassa 2004, S. 27-87, Haro Gonzalez 2003, S. 147-191.

⁴⁸ Z. B. Kahnweiler 1970, S. 10.

⁴⁹ Thesenhaft bereits zusammengefasst in: Harald Theil, *Les dessins préparatoires aux céramiques de Picasso*, in Ausstellungskatalog: „Picasso et la Céramique“, (Québec, Toronto, Antibes), Paris 2004 (Theil 2004 I), S. 89 - 117, ausführlicher entwickelt unten in Kap. III. 2.

hauptsächlich von Foulem eingeführten Ansätze vertieft⁵⁰ und neues Material in die Debatte eingeführt. Die hier durchgeführte Suche nach formalen, motivischen und thematischen Inspirationsquellen beschränkt sich jedoch nicht ausschließlich auf den Bereich der Keramik, sondern bezieht die ikonographische Tradition der Kunstgeschichte und Picassos eigene motivisch-thematischen und ikonographischen Erfindungen ein, wie auch Materialien anderer Art, etwa Picassos poetische Schriften oder fotografische Postkarten, die sich in seinem Besitz fanden.

Anschließend wird mit den hauptsächlich von Foulem in die theoretische Diskussion um die Autonomie der Keramik eingeführten Kriterien und seinen terminologischen Vorschlägen zur Klärung des kritischen Vokabulars Picassos Auffassung der Keramik als Kunstgattung hinterfragt. Dies erschien, aus Gründen der Heuristik und sozusagen als Propädeutikum einer im vierten Kapitel zu leistenden hermeneutischen Interpretation der Gefäßkeramiken und der hierfür gültigen Motivationen Picassos notwendig.

Da der Dualismus Objekt-Bild auch innerhalb des Werkes Picassos seit der Praxis der kubistischen Collagen, bei den Objektassemblagen und insbesondere im plastischen Werk von großer Bedeutung ist und die figürlichen Gefäßkeramiken mit zahlreichen Aspekten des übrigen plastischen Werks Picassos verbindet, werden, nachdem die Keramiken Picassos im Kontext der Keramik und jenem der Ikonographie der Kunstgeschichte untersucht wurden, seine figurativen Gefäßkeramiken aus dem Blickwinkel seines plastischen Werks analysiert. Dies erschien notwendig, weil Picasso selbst in seiner Aussage zur plastischen Metapher beide Bereiche miteinander verbunden hatte.

Im vierten und letzten Kapitel wird davon ausgegangen, dass bei der Verwendung keramischer Gefäße zum Zwecke der Figuration die expressiven Möglichkeiten wie auch jene der Sinnproduktion erheblich gesteigert sind, weil Gefäße, neben ihrer archetypischen Symbolik und inhärenten formalen Figurationspotentialitäten vor allem als häusliche Nutzgegenstände oder als rituelle Kultgeräte seit Jahrtausenden dem Menschen als Gebrauchsgegenstände vertraut sind. Für Picasso war die Reaktivierung der im historisch bedingten Kontext der Keramiktradition gegebene, doppeldeutige Gefäßfunktion von großer Bedeutung. Dies wird als Grund gedeutet, weshalb er die Autonomie des spezifischen Kontextes der Keramik weitgehend anerkannte. Innerhalb

⁵⁰ Léopold L. Foulem/Paul Bourassa, Sources et ressources de la céramique, in Ausstellungskatalog: „Picasso et la céramique“ (Québec-Toronto-Antibes), Paris 2004 (Bourassa/Foulem 2004), S. 192-

der Tradition der Keramik sind nicht allein Kochgeschirr und Vorratsgefäße oder repräsentatives Schauporzellan und Prunkvasen utilitäre Objekte, sondern auch jene Objekte, die als Kultgerät dienten, wie etwa Libationsgefäße, die bei Opferhandlungen in Gebrauch waren, oder rituelle Behälter, in deren Innerem sich symbolisch die Mysterien des Lebens abspielen.⁵¹

Obwohl in der Rezeptionsgeschichte zahlreiche Gründe für Picassos Beschäftigung mit Keramik aufgezählt wurden⁵², so wurden diese nie einer tiefgehenden Interpretation unterzogen. Das Ziel der Untersuchung ist dies zu leisten, indem die eindeutigen ikonographischen Quellen, die Picasso tatsächlich herangezogen hat besonders berücksichtigt werden und genau herausgearbeitet wird, wie es ihm gelingt, durch archetypische Anspielungen sein individuelles Ausdrucksverlangen ins Universale zu erheben.⁵³

Für Picasso ist seinen eigenen Aussagen zufolge das Bild, wie Kunst allgemein, eine „Waffe“ im Sinne eines Apotropaion, also eine Bann- oder Beschwörungsformel. Seine Aussagen und Schriften, sein häufiger Rekurs auf ursprüngliche Formen der Kunst, wie auch auf die Stammeskunst, bei denen, wie bei der Keramik, eine lange Tradition der Verknüpfung des künstlerischen Aspektes mit einer rituell-kultisch bedingten Gebrauchsfunktion existiert, deuten darauf hin, dass Kunst eine solche Funktion auch für ihn haben kann. Weil die apotropäische Funktion der Kunst durch das Trauma des 2. Weltkrieges wieder in den Vordergrund gerückt ist, schafft Picasso bewusst ambivalente Gegenstände, zwischen utilitärem Objekt und Kunstobjekt, die auf die Ursprünge des künstlerischen Ausdrucks des Menschen und auf ursprüngliche Funktionen von Kunst verweisen. Er erreicht dadurch drei weitere ihm wichtige Ziele: Picasso als demiurgischer Keramiker ist erstens eine neue, aktualisierte Variante seiner

220.

⁵¹ „Das Gefäß als Ort der Mysterien des Lebens mutierte [im 18. Jahrhundert] zum Schmuckstück und zur Zierde. Die ‚Brauchbarkeit‘ bestand nicht mehr im Gefäßkörper [...], sondern in der äußeren Gestalt, die den Schönheitssinn und das Repräsentationsbedürfnis ihrer Sammler und Besitzer auszudrücken hatte. Die ‚Renaissance‘ des antiken Gefäßes hatte sich zwar, wie die Prunkvase im französischen Stil und die klassische Gartenvase zeigen, der antiken Formen bemächtigt, aber ihr einzigartiger kultureller Wert - unverzichtbarer Bestandteil des alltäglichen Gebrauchs zu sein - war verloren.“ Peter Pachnicke, Welt der Gefäße, in Ausstellungskatalog: „Welt der Gefäße. Von der Antike bis Picasso“, Oberhausen 2004 (Pachnicke 2004), S. 10.

⁵² Zuletzt durch Haro Gonzalez 2004 I.

⁵³ Erste Ergebnisse wurden thesenhaft umrissen in: Harald Theil, Picasso cerámicas: Imagen y vasija, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Cerámicas“, Madrid 2004 (Theil 2004 II), S. 15 - 39.

Selbstdarstellung als „divino artista“. Zweitens geht es ihm um eine Absage an die Tendenzen der Abstraktion in der Kunst zugunsten einer auf der Basis von Objekten entwickelten plastischen Figuration und drittens um die Erneuerung der Kunst im Sinne ihrer Verwandlung in eine von ihm als notwendig postulierte „Wissenschaft vom schöpferischen Menschen“.

I. KERAMIK UND KUNST

1. Keramik als angewandte Kunst im 19. Jahrhundert

„Keramik“ ist ein multivalentes Wort, da es zugleich die Technik der Herstellung von Erzeugnissen aus gebranntem Ton wie auch das Resultat, nämlich die auf diese Art hergestellten Gegenstände bezeichnet.⁵⁴ Abgesehen von den Formen der Industriekeramik, wie etwa keramische Werkstoffe oder Architekturteile, und der industriell produzierten Gebrauchskeramik, handelt es sich bei keramischen Objekten, die manuell und individuell hergestellt wurden, um Gegenstände, die entweder eine Gebrauchs- oder eine Ausdrucksfunktion oder beide Funktionen gleichzeitig aufweisen. In den beiden letzten Fällen wird unter Keramik auch eine Form des künstlerischen Ausdrucks verstanden.

Wenn die Gebrauchsfunktion und die Ausdrucksfunktion gleichzeitig auftreten, wird in der Regel eine solche Form des künstlerischen Ausdrucks der angewandten Kunst zugerechnet, die ein Teilbereich der bildenden Kunst ist.⁵⁵ Innerhalb der angewandten Kunst wird die Keramik, wenn sie maschinell und seriell produziert wird, dem Kunstgewerbe oder, wenn sie manuell und individuell hergestellt wird, dem Kunsthandwerk zugeordnet.⁵⁶ Während die bildende oder schöne Kunst alle Kunstformen umfasst, also die Baukunst und die angewandte Kunst einschließt, wird die angewandte Kunst jedoch nicht den „freien“ Künsten (Malerei, Bildhauerei, Graphik) zugerechnet.⁵⁷ So galten die Produkte des Kunstgewerbes in der ersten Hälfte

⁵⁴ Gerhard Wahrig, Deutsches Wörterbuch, Gütersloh 1980 (Wahrig 1980), Stichwort „Keramik“.

⁵⁵ Ebd., Stichwort „Kunst“.

⁵⁶ „Zweig der bildenden Kunst, in dem künstlerisch gestaltete Gebrauchs- und Schmuckgegenstände hergestellt werden“, ebd., Stichwort „Kunstgewerbe“; „Das schillernde und zweideutige Wort ‚Kunstgewerbe‘ ist ein Kind des 19. Jahrhunderts. Goethe hat es in einer Übersetzung von Voltaires ‚Tancred‘ zum ersten Mal verwendet [...].“ Gerhard Bott, Kunstgewerbe, in: Propyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt-Berlin 1990 (Bott 1990), S. 147.

⁵⁷ Wahrig 1980, Stichwort „Kunst“.

des 19. Jahrhundert wegen ihrer Beziehung zum utilitären Bereich und wegen der technischen und seriellen Herstellungsweise als minderwertige Formen der Kunst.⁵⁸

Bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Keramik in der Regel arbeitsteilig in Werkstätten hergestellt, indem Form, Dekor und Brennvorgang stets von verschiedenen Personen durchgeführt wurden, die, vielleicht mit Ausnahme des Modellmeisters in den Porzellanmanufakturen, eher als Handwerker denn als Künstler galten.⁵⁹

Durch das Wirken John Ruskins (1819-1900) und William Morris' (1834-1896) in England sowie Viollet-le-Ducs (1814-1879) in Frankreich, die für eine Abschaffung der in der Praxis tatsächlich existierenden hierarchischen Unterscheidung zwischen angewandten und „freien“ Künsten eintraten, setzte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die allmähliche Anerkennung des Kunstgewerbes, das in die „Beaux-Arts“, die „Schönen Künste“, einbezogen werden konnte, ein. Diese Entwicklung erreichte 1891 durch die Zulassung des Kunstgewerbes, zum Pariser Salon du Champ de Mars, in der Abteilung für dekorative Kunst, einen Höhepunkt.⁶⁰

Die theoretische Grundlage für den Begriff der Dekoration wurde ebenfalls in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erarbeitet.⁶¹ Die angewandte Kunst galt jedoch weiterhin als mindere Form der „Schönen Künste“, da sie sich innerhalb des im 19. Jahrhunderts gültigen Kategorisierungssystem der Sujets und der Kunstgattungen als dekorative Kunst auf der untersten Stufe der Kunstgattungen befand.⁶²

Ein weiterer Kritikpunkt John Ruskins war die Verbindung des Kunstgewerbes mit der um die Mitte des 19. Jahrhunderts in England aufstrebenden Industrie. Er, wie auch William Morris, der Gründer der Arts and Crafts-Bewegung in England und Pierre-

⁵⁸ Tamara Préaud/Serge Gauthier, Die Keramik im XX. Jahrhundert, Würzburg 1982 (Préaud/Gauthier 1982), S. 16; „Diese Wortbildung [Kunstgewerbe] war der Ausdruck einer Kluft, die [...] zwischen den Zeugnissen der so genannten ‚freien‘ Künste und denen der ‚angewandten‘ Kunst entstanden war. So dauerte es nicht lange, bis dieser Begriff aus der Sphäre der Unterscheidung in die der Wertung umgemünzt wurde.“, Bott 1990, S. 147.

⁵⁹ Karin Möller, Passion in Ton. Picasso als Keramiker, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Der Reiz der Fläche“, Schwerin 1999 (Möller 1999), S. 131.

⁶⁰ Préaud/Gauthier 1982, S. 16 und Danielle Maternati-Baldouy/Jérôme Farigoule, De la couleur et du feu, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000 (Maternati-Baldouy 2000) S. 15.

⁶¹ Préaud/Gauthier 1982, S. 16.

Joseph Proudhon (1809-1865) in Frankreich, forderten die Rückbesinnung auf eine menschliche Dimension und die Rückkehr zum Handwerksbetrieb⁶³, also, im Bereich der Keramik, zur manuellen und individuellen Herstellung und Gestaltung von keramischen Objekten. Dies hatte zur Folge, dass sich vermehrt Kunstkeramiker als Ateliertöpfer (englisch „studio potter“) etablierten, die, gegen eine serielle und arbeitsteilig funktionierende Produktion orientiert, bestrebt waren, das keramische Handwerk und die damit verbundenen traditionellen Techniken, wie etwa die Gestaltung von Unikaten aus Fayence und Steinzeug, in einzelnen Ateliertöpferwerkstätten wiederaufleben zu lassen.⁶⁴

Einige Keramiker experimentierten seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss der im Westen einsetzenden Rezeption fernöstlicher Keramik und seit den siebziger Jahren auch unter dem inzwischen stärkeren Einfluss des Impressionismus mit neuen Glasurtechniken.⁶⁵ In Frankreich wären da vor allem Ernest Chaplet (1835-1909), und Alexandre Bigot (1862-1927), die mit Steinzeug experimentierten, und in England William Burton zu nennen.⁶⁶ Chaplet und danach Burton ist es als ersten gelungen, die hoch gebrannten, monochromen und geflammten chinesischen Glasuren der Ch'ing Zeit zu enträtseln und selbst zu produzieren (Abb. 1).⁶⁷

Der französische Keramiker Théodore Deck (1823-1893), der sich der Fayence zuwandte, sicherte sich seit 1865 die Zusammenarbeit mit Künstlern, hauptsächlich Malern.⁶⁸ Chaplet und andere Keramiker wie etwa Auguste Delaherche (1857-1940), Pierre-Adrien Dalpayrat (1844-1910) und Jean Carriès (1855-1894) arbeiteten weiterhin

⁶² Clare Finn, *L'argenterie dans la vie et dans l'oeuvre de Picasso*, in Ausstellungskatalog: „Picasso: Peintre d'objets / Objets de peintre“, (Céret-Roubaix), Paris 2004 (Finn 2004 I), S. 117.

⁶³ Préaud/Gauthier 1982, S. 16.

⁶⁴ Ebd., S. 101.

⁶⁵ Maternati-Baldouy 2000, S. 15.

⁶⁶ Préaud/Gauthier 1982, S. 101, S. 82, Möller 1999, S. 132.

⁶⁷ Bernard Leach, *Grundlagen des Töpfern* („A potter's book“, 1. Aufl. 1940), Ravensburg 1985 (Leach 1985), S. 16-17.

⁶⁸ Z. B. wie Paul Anker, Jules-Antoine Legrain, Paul Hélyeu, Sophie Schaeppi oder Bildhauer, wie Jean-Baptiste Hugues oder Gustave-Joseph Chéret, Maternati-Baldouy 2000, S. 15-16; Möller 1999, S. 132.

auch mit den Keramikmanufakturen zusammen oder schufen künstlerische Werke in Keramik, die sich am Steinzeug „nach Art alter japanischer Muster“ orientierten.⁶⁹ Die Entdeckung der japanischen Keramik der Teezeremonie, die auf eine weniger hierarchisierte Einstellung ihrer Schöpfer zur Kunst und zum Handwerk verwies, da sie einer Ästhetik der Gebrauchskunst entwachsen, bei der „die Zweckmäßigkeit als oberste Bedingung der Schönheit gilt“⁷⁰, wie auch der allmähliche Siegeszug der impressionistischen Malerei, der die akademische Maltradition ernsthaft in Frage stellte, bewirkten im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ein verstärktes Interesse der Künstler, wie Camille Pissarro (1830-1903), Auguste Rodin (1840-1917) und Paul Gauguin (1848-1903), für die Keramik.⁷¹ Während Pissarro zwischen 1877 und 1880 Fliesen mit keramischen Pigmenten bemalte und Rodins Interesse an der Keramik in seiner ersten Phase der Beschäftigung mit diesem Medium zwischen 1878 und 1882 der Vasendekoration für die Porzellanmanufaktur in Sèvres galt, entwickelte Gauguin bereits einen differenzierteren Umgang mit den künstlerischen Möglichkeiten der Keramik.⁷²

⁶⁹ Préaud/Gauthier 1982, S. 128; Leach 1985, S. 23.

⁷⁰ Leach 1985, S. 18.

⁷¹ Maternati-Baldouy 2000, S. 16.

⁷² Ebd.

2. Die Keramiken Gauguins

Gauguins Beschäftigung mit Keramik beschränkt sich auf den Zeitraum 1886-1895. Er schuf in Paris in vier in sich begrenzten Perioden etwa einhundert Keramiken, von denen heute noch mindestens sechzig Stück erhalten sind.⁷³ Mit Ausnahme der zweiten Phase, als Gauguin mit Auguste Delaherche zusammenarbeitete, entstanden seine Werke im Atelier des Keramikers Ernest Chaplet, der ihn in die Kunst der Keramik eingeweiht hatte.⁷⁴

In der ersten Phase, die sich über den Winter 1886-1887 erstreckte, bemalte Gauguin einige vom Keramiker gedrehte Vasen und Jardinières. Wie auch auf seinen Gemälden dieser Periode sind dabei die bretonischen Szenen vorherrschend. Die Dekorationen wurden entweder in der von Chaplet entwickelten Barbotine-Technik⁷⁵ oder mit Email- und Glasurfarben aufgetragen (Abb. 4). Die bei diesem Dekorationsverfahren technisch bedingten Einritzungen zwecks Abgrenzung einzelner Farbpartien waren für die Entwicklung des Cloisonismus in der Malerei Gauguins entscheidend.⁷⁶ Während in der ersten Phase für Gauguin das Bemalen traditioneller, bereits vorgefertigter Tongefäße vorrangig ist, so konzentriert er sich in der zweiten und dritten Phase seiner

⁷³ Winter 1886-1887 und Winter 1887-1888, dann 1889-1890 und schließlich 1893-1895. Zur Keramik Gauguins vgl. Carole Andréani, *Les Céramiques de Gauguin*, Paris 2003 (Andréani 2003); Merete Bodelsen, *Gauguin Ceramics: A Study in the Development of his Art*, London 1964 (Bodelsen 1964); Merete Bodelsen, *Gauguin Studies*, in: *Burlington Magazine* CIX, April 1967 (Bodelsen 1967), S. 217-222; Christoph Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, New York 1980, (1. Aufl. 1963), (Gray 1980), S. 5-32, S. 64-66; Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris 1988, (1. Aufl. 1968) (Cachin 1988), S. 44-49; Philippe Verdier, *Les Céramiques de Gauguin*, in: *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu* 41, 1968 (Verdier 1968), S. 45-54; Ines Knekties, *La Sculpture en céramique. Die Keramiken Paul Gauguins*, in: *Keramik Magazin* 4, 1998 (Knekties 1998), S. 63-66.

⁷⁴ Der Keramiker Auguste Delaherche hatte am 4. Oktober 1887 Chaplets Atelier in der Rue Blomet 153 in Paris käuflich erworben, vgl. Bodelsen 1967, S. 217. Zu Chaplet vgl. John Richardson, *A life of Picasso*, Bd. 1, London 1991 (Richardson 1991), S. 469.

⁷⁵ Bodelsen 10. Bei der Barbotine handelt es sich um eine von Chaplet entwickelte Dekorationstechnik, bei der färbende Metalloxide mit bereits gebrannter, roter Fayence und weißer Tonmasse gemischt und mit Wasser angerührt werden. Mit der je nach verwendetem Metalloxid farbigen Barbotine kann dann der Tonscherben mit dem Pinsel bemalt werden.

⁷⁶ Merete Bodelsen, *The Missing Link in Gauguins Cloisonism*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6/53, Mai - Juni 1959 (Bodelsen 1959), S. 329-344.

künstlerischen Keramikarbeit auf die plastische Ausstattung der Gefäße, deren Gestalt auch zeichnerisch vorbereitet wird.⁷⁷

Gauguin schuf den größten Teil seiner Gefäßkeramiken, indem er den Ton selbst modellierte oder die Gefäße durch Tonstreifen aufbaute, eine archaische Arbeitsweise, wie sie vor der Erfindung der Töpferscheibe verwendet wurde.⁷⁸ Auf diese Weise entstanden zahlreiche Vasen, Krüge, asymmetrische Gefäße und zum Teil nicht glasierte, komplizierte Gefäßkombinationen aus Steingut (Abb. 2), mit häufig anmodellierten Figuren oder Reliefs, die Anleihen aus der präkolumbianischen und japanischen Keramik mit Elementen der europäischen Formtradition verbinden.⁷⁹ Die Ergebnisse dieser Synthese, die das keramische Formenrepertoire traditionellen Ursprungs dreier Kontinente verwendet, sind unbenutzbare, oftmals von Dekorationselementen umwucherte und überladene Gefäße, die einerseits den Jugendstil ankündigen⁸⁰ und andererseits in ihrer robusten, rohen Art den Eindruck großer Spontaneität ausstrahlen.⁸¹ Plastische Dekorationselemente, die Gauguin in den ersten beiden Perioden additiv verwendet (Abb. 2), werden zunehmend in die Gefäßform integriert, wie bei „Leda und der Schwan“ (Gray 63). So entstehen vollplastisch modellierte und nachträglich ausgehöhlte Porträts in der Form von Gefäßfiguren (Gray 52, 65, 66, 67) und ganzfigurige keramische Skulpturen, wie die „Schwarze Venus“ (Gray 91), die 1889, und „Eva“ (Gray 92), die in die erste Hälfte des Jahres 1890 datiert ist.

In der vierten und letzten Periode der Beschäftigung Gauguins mit Keramik, die sich über den Zeitraum 1893-1895 erstreckte, entstanden nur wenige Stücke, darunter eine

⁷⁷ Gray 1980, S. 14-17; Bodelsen 1964, S. 58, S. 64-65, S. 158, S. 199-206.

⁷⁸ Bodelsen 1964, S. 18; Claudie Laks, Gauguin. La céramique d'un sauvage, in: *Revue de la Céramique et du Verre* 48, September/Okttober 1989 (Laks 1989), S. 12.

⁷⁹ Gray 11-16, 21, 26-33. Die Arbeiten dieser Phase, die durch das Fehlen einer Glasur und dem Auftreten von Asymmetrien gekennzeichnet sind, stehen unter dem Einfluss der bei der Teezeremonie verwendeten japanischen Raku-Gefäße. Sie wurden 1878 auf der Pariser Weltausstellung gezeigt und machten einen großen Eindruck auf das französische Publikum. Vgl. Verdier 1968, S. 45; Dominique Forest, Les peintres et la céramique au tournant du siècle, in: Ausstellungskatalog: „La Céramique Fauve“, Nizza 1996 (Forest 1996 I), S. 16. Zum Einfluss der Morphologie europäischer Keramikformen vom Mittelalter bis zur französischen Volkskunst auf Gauguin vgl. Haruko Hirota, La sculpture en céramique de Gauguin. Sources et significations, in: *L'Histoire de l'Art* 15, 1991 (Hirota 1991), S. 45-52.

⁸⁰ Verdier 1968, S. 45.

⁸¹ Knekties 1998, S. 64.

Maske, und eines der Hauptwerke Gauguins, die signierte und 1894 datierte Keramikskulptur „Oviri“ (Abb. 5).⁸²

Gauguin erklärte zum Abschluss seiner Keramikarbeiten, gegen die konservativen Arbeitsmethoden der Porzellanmanufaktur von Sèvres polemisch, er wolle die Arbeit „des drehenden Handwerkers durch intelligente Hände ersetzen, die, die Eigenschaft des Materials respektierend, das Leben einer Figur dem Tongefäß übertragen können“.⁸³ Durch diesen zugleich vitalistischen und symbolistischen Ansatz steckt Gauguin präzise die Grenzen und Parameter seiner künstlerischen Intentionen, das Keramikwerk betreffend, ab. Das bisher dem Kunsthandwerk vorbehaltene Material des gebrannten Tons wird nun für kunstwürdig erklärt, der Handwerker und dessen für das Medium Keramik konstitutive Handlung des Drehens wird ausgeblendet. Die Idee der Materialgerechtigkeit wird dabei vom Kunstkanon des 19. Jahrhunderts übernommen, während die Modelle dieser Erneuerung außereuropäischen oder volkstümlich-traditionellen Bereichen entstammen.

Die Gefäßfiguren Gauguins, zumeist Köpfe oder Büsten, darunter auch grotesk verzerrte (Abb. 6-7), haben Ähnlichkeit mit peruanischen Gefäßen der präkolumbianischen Moche- und Mochica Kultur (Abb. 172). Gauguin, der als Kind einige Jahre in Lima gelebt hat, kannte präkolumbianisch-peruanische Keramik aus der 1871 im Preußisch-französischen Krieg vernichteten Sammlung seiner Mutter und jener seines Vormunds Gustave Arosa.⁸⁴ Er kannte auch das 1875 erschienene Buch Auguste Demmings „La Grande Histoire de la Céramique“ in dem Keramiken aller Zeiten und aller Kontinente aufgeführt sind.⁸⁵

Das Gefäß in Form eines Kopfes, bei dem es sich um ein Selbstbildnis Gauguins handelt (Abb. 6), wurde Anfang 1889 ausgeführt.⁸⁶ Es ist ein Beispiel für den Rekurs Gauguins auf präkolumbianische Vorbilder und für die meisterhafte Verwendung der von Chaplet

⁸² Gray 113; Vgl. Ausstellungskatalog: „Gauguin“, Paris 1989 (Gauguin 1989), cat. 211, S. 361-364.

⁸³ „Remplacer le tourneur par des mains intelligentes qui puissent communiquer au vase la vie d’une figure, tout en restant dans le caractère de la matière“, Paul Gauguin, A propos de Sèvres et du dernier four, in: *Le Soir*, 25. April 1895 (Gauguin 1895). Weitere wichtige Äußerungen Gauguins zum Arbeiten mit Keramik bei Gray 1980, S. 29-31.

⁸⁴ Claire Frèches-Thory, Les Céramiques, in Ausstellungskatalog: „Gauguin“, Paris 1989 (Frèches-Thory 1989), S. 86.

⁸⁵ Andréani 2003, S. 71.

⁸⁶ Frèches-Thory 1989, S. 145.

nach japanischen Vorbildern entwickelten blutroten „Sang de boeuf“-Glaser, die hier tatsächlich Blut repräsentiert. Prägnanter und expressiver als in seinen Gemälden gelingt es ihm dabei, etwas „Japanisches als Wilder aus Peru“⁸⁷ zu gestalten. Dieses grauenhafte Bild des Künstlers als Enthaupteter, als Opfer und Märtyrer der Gesellschaft, variiert ein Lieblingsthema der Romantik und des Symbolismus.⁸⁸ Gauguin geht jedoch über die reine Repräsentation eines Themas hinaus, indem er in sein symbolistisches Programm⁸⁹ neben formalen und ikonographischen Ausdrucksmöglichkeiten auch das Material und den technischen Entstehungsprozess, wie etwa die Brenntechnik, einbezieht. So verwendet Gauguin in einem Brief an Emile Bernard, sich auf ein Steingutgefäß (Abb. 7) beziehend, das seine Züge grotesk verzerrt⁹⁰ und ihn selbst Daumen lutschend zeigt, die Metapher des Keramikbrennofens als Höllenfeuer. Er will dadurch die Situation des leidenden, innerlich zerrissenen Künstlers betonen und verwendet die Metapher vielschichtig, indem er sie hier einerseits verknüpft mit dem Ton, der erst durch das Brennen seinen „Charakter“ erlangt, und andererseits mit Dantes Göttlicher Komödie, der damaligen Lektüre seines Briefpartners.⁹¹

Die südamerikanischen und japanischen Formmodelle, die ostasiatische, von Chaplet weiterentwickelte Glasurtechnik, wie auch die archaisch-primitive Modellierweise, wurden von Gauguin selbstbewusst und programmatisch eingesetzt. Gauguin, der von sich behauptete „ich bin und bleibe ein Wilder“, befand sich in Opposition zu der europäischen Gesellschaft der „Zivilisierten“, wie er sie bezeichnete, und deren vom

⁸⁷ „[...] quelque chose de ‚tout à fait japonais par un sauvage du Pérou‘“, zitiert nach Frèches-Thory, 1989, S. 145.

⁸⁸ Frèches-Thory 1989, S. 145.

⁸⁹ Zum spezifischen Symbolismus Gauguins und den Unterschieden zum Symbolismus der so genannten primitiven Kulturen einerseits und zum Symbolismus als künstlerische und literarische Strömung andererseits vgl. Wayne Andersen, Review of Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, in: *The Art Bulletin* 46/4, Dezember 1964 (Andersen 1964), S. 584-585.

⁹⁰ Zum Grotesken und Komischen bei Gauguin in diesem Zusammenhang vgl. Hirota 1991, S. 54.

⁹¹ „[...] je cherche le caractère dans chaque matière. Or le caractère de la céramique de grès est le sentiment du grand feu, et cette figure calcinée dans cet enfer, en exprime je crois assez fortement le caractère. Tel un artiste entrevue par Dante dans sa visite dans l'enfer. Pauvre diable ramassé sur lui-même, pour supporter la souffrance“. Brief an Emile Bernard, vgl. Maurice Malingue, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris 1946 (Malingue 1946), Nr. CVI, S. 194. Zu weiteren diesbezüglichen Äußerungen Gauguins und deren Interpretation: Wojtech Jirat-Wasiutinski, *Paul Gauguin in the context of symbolism*, New York-London 1978 (Wasiutinski 1978), S. 322-323.

Akademismus des 19. Jahrhunderts dominierten ästhetischen Auffassungen.⁹² Aus diesem Grund setzt er das „Wilde“ mit dem Ursprünglichen und Wahren gleich, das „Zivilisierte“ dagegen mit dem Dekadenten. Es ging ihm jedoch nicht um eine Imitation ursprünglicher Formen und Techniken, sondern um den Ausdruck des „wilden“ Teils seiner Persönlichkeit.⁹³

Gauguins Beschäftigung mit Keramik entspricht keineswegs der Forderung William Morris', wonach die Künstler im Zeitalter der Industrialisierung das Kunsthandwerk durch ihr Schaffen aufzuwerten haben.⁹⁴ Gauguin betrachtet Keramik nicht mehr als ein Kunsthandwerk, sondern als eine Form der Kunst. Er selbst nennt seine Keramiken Skulpturen und stellt gegenüber dem Kunsthändler Ambroise Vollard fest, dass er der erste sei, der solche keramischen Skulpturen geschaffen habe.⁹⁵ So ist für Gauguin Keramik ein Experimentierfeld und Ausdrucksmittel seines persönlichen künstlerischen Temperaments.⁹⁶ Er ist der erste Künstler, der intuitiv erfasst hatte, dass durch das nur auf dem Gebiete der Keramik mögliche Zusammenspiel von Form, Material, Technik und Dekor ein neues, künstlerisches Ausdrucksmedium zur Verfügung steht, womit der Status der angewandten, dekorativen Kunst überschritten werden kann, zugunsten eines freien, expressiven und autonomen Mediums, wodurch aber auch jenseits der seit der Renaissance gültigen Kunstgattungen Inhalte vermittelt werden können, die in den anderen Kunstmedien nicht vermittelbar sind.⁹⁷ Es handelt sich um einen Teil der anti-akademischen Ästhetik Gauguins, die Holz und Keramik als den klassischen Materialien Marmor und Bronze ebenbürtige Stoffe für die Schaffung von Skulpturen begriff, um diese Materialien zusätzlich symbolisch-expressiv zu nutzen, so dass neben dem Ausdruck der Idee auch das metaphorisch aufgeladene Material und die Brenntechnik als Bedeutungsträger in den Vordergrund rücken.

⁹² „Je suis et resterai un sauvage.[...] Et les civilisées le pressent: car dans mes oeuvres il n'y a rien qui surprenne, déroute, si ce n'est ce ‚malgré moi de sauvage‘“, zitiert nach Laks 1989, S. 13.

⁹³ Ausführlich erläutert bei Kirk Varnedoe, Paul Gauguin, in Ausstellungskatalog: „Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, (New York), München 1984 (Varnedoe 1984), S. 189-199.

⁹⁴ Préaud/Gauthier 1982, S. 16.

⁹⁵ „J'ai été le premier à lancer la céramique sculpture et je crois qu'on l'a oublié, il pourrait se faire qu'un jour on soit moins ingrat à mon égard. En tout cas j'affirme orgueilleusement que personne n'a encore fait cela“, Paul Gauguin zitiert nach Forest 1996 I, S. 15.

⁹⁶ Vgl. hierzu Cachin 1988, S. 47.

⁹⁷ Andréani 2003, S. 52 und S. 55.

Gauguin, der vor allem Maler war, experimentierte auf diesem Gebiet, indem er gleiche Themen und Motive in verschiedenen Techniken und Materialien ausdrückte, so dass neue stilistische Entwicklungen aus dem Dialog der verschiedenartigen Medien entstehen konnten, wofür die stilbildende Technik des Cloisonismus eines der besten Beispiele ist.⁹⁸ Hiermit betont Gauguin die Einheit der Kunst jenseits der Gattungseinteilungen; er ist dadurch der Wegbereiter des Art Nouveau.

Sein Bezug zur primitiven Kunst und der Volkskunst bereiten die Sensibilität des europäischen Kunstbetrachters auf zahlreiche Entwicklungen des 20. Jahrhunderts vor, wie etwa den Surrealismus und allgemein anti-ästhetische Tendenzen der Kunst.⁹⁹

⁹⁸ Frèches-Thory 1989, S. 87.

⁹⁹ Andréani 2003, S. 57.

3. Grundlinien der künstlerischen Keramik im 20. Jahrhundert

Die bei zahlreichen keramischen Objekten, insbesondere bei Gefäßen, gleichzeitig auftretenden Gebrauchs- wie Ausdrucksfunktionen wurden in der vorindustriellen, präromantischen Ära nicht immer so eindeutig unterschieden wie es aus der Perspektive der Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts getan wurde.¹⁰⁰ Die Erforschung der Bedeutung keramischer Gefäße führt zu den Ursprüngen dessen, was allgemein als Kunst bezeichnet wird zurück¹⁰¹ und zeigt, dass der Kunstbegriff selbst einem Wandel unterworfen ist.¹⁰²

In der Kunstgeschichte der Antike werden keine Gattungsunterschiede zwischen Kunstgewerbe und Kunst gemacht. Archäologen sind daher mit der Ambivalenz aus Gebrauchs- und Ausdrucksfunktion, die eine Ambivalenz aus Figur und Gefäß impliziert, bestens vertraut: „Die Verbindung von Figur und Gefäß ist [...] eine reizvolle Aufgabe gewesen, bei der je nach Absicht des Herstellers die Figur Zierrat des Gefäßes sein kann oder aber das Gefäß zum tragenden Hintergrund der Figurenkomposition wird. Bei einer Vielzahl von Werken ist der Unterschied zwischen Figur und Gefäß dergestalt aufgehoben, dass beide Elemente miteinander zum Figurengefäß

¹⁰⁰ Ein kurzer Abriss der Entwicklung der Gefäßkunst vom prähistorisch-archaischen Ritualgefäß „als universellem Symbol für die schöpferischen Wandlungsprozesse des Lebens“ zum Ziergefäß „als Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens und der repräsentativen Selbstdarstellung“ im Europa des 15.-18. Jahrhunderts bei Pachnicke 2004, S. 10-11.

¹⁰¹ Philip Rawson, *Ceramics*, London - New York - Toronto 1971 (Rawson 1971), S. 3-6; Jean Louis Marcos weist zu Recht daraufhin, dass eine der bedeutendsten frühen Entdeckungen der Menschheit die Transformation des plastisch modellierbaren Tones in „harten Stein“ durch den Brennprozess war. Dabei handelte es sich um die erste strukturelle Transformation eines anorganischen Materials durch den Menschen. Die sich daraus ergebenden Möglichkeiten der elastischen Formbarkeit, der Variation von Volumina und der Oberflächenspannung sowie der Oxydation- und Verglasungsprozesse gehören zweifellos zu den ältesten Formen der künstlerischen Arbeit, die sich bis heute fortsetzt, Jean-Louis Marcos, *Les matièristes, un archipel d'artistes*, 1960-1990, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000 (Marcos 2000), S. 117.

¹⁰² Zum Kunstbegriff im Wandel: „Wenn wir ‚die Kunst‘ sagen, folgen wir damit einem Sprachgebrauch, der sich aus der deutschen Romantik herleitet und dort seine Prägung gewonnen hat. Was vergangene Generationen im Zusammenhang mit Religion und Mythos als Kunst schufen und verstanden, ist damals zum selbständigen Bewusstsein seiner selbst erwacht [...] die Kunst hat sich [...] ‚absolut‘ gesetzt.“ Hans-Georg Gadamer, *Der Kunstbegriff im Wandel*, in: Anne Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt (Hsg.), *Kunst ohne Geschichte*, München 1995 (Gadamer 1995), S. 90. Zur Kritik der romantischen Kunstauffassung vgl. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998 (Belting 1998), S. 21-39 und zu Picassos Kunstauffassung ebd., S. 296-297.

verschmolzen sind - auch dabei kann bald der Gefäßcharakter und bald der Figurencharakter überwiegen“.¹⁰³

Gauguin, der solche ambivalenten Figurengefäße am Ende des 19. Jahrhunderts schuf, beklagte in seinen Briefen bereits, dass sie von seinen Zeitgenossen nicht als der Malerei und der Skulptur gleichrangige Kunstwerke betrachtet worden sind.¹⁰⁴

Die Akzeptanz eines künstlerischen, keramischen Objekts als den „freien“ Künsten wie etwa der Malerei und Skulptur gleichrangiges Kunstwerk war auch nach Gauguins künstlerischer Auseinandersetzung mit der Keramik nicht gegeben, da aus der seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bestehenden allgemeinen Tendenz der Trennung der Kunstgattungen, die aus dem Denken der französischen Enzyklopädisten herrührte, zusätzlich zu ästhetischen und stilistischen Kriterien der Gattungseinteilung Ordnungsprinzipien hinzutraten, die sich allein auf den Werkstoff bezogen.¹⁰⁵ Hinzu kam, dass im 19. Jahrhundert der Kunstcharakter im Sinne der „freien“ Künste nur solchen Gegenständen zuerkannt wurde, die keinen Bezug zur utilitären Funktion aufwiesen, gemäß einer der japanischen polar entgegengesetzten Ästhetik, wonach „das Schöne mit dem Zwecklosen und das Hässliche mit dem Nützlichen“ zu identifizieren sei, dem Postulat „schön ist, was keinem Gebrauchszweck zu genügen hat“ entsprechend.¹⁰⁶ Diese normative Ästhetik wies den keramischen Objekten eine utilitäre und dekorative Rolle zu und bestimmte die Bedingungen, die zu erfüllen seien, um solchen Objekten überhaupt den Rang des Künstlerischen beimessen zu können.¹⁰⁷ Daher wurde im Europa des ausgehenden 19. Jahrhunderts Keramik, besonders keramische Gefäßkunst, aufgrund der utilitären Funktionalität und des Materials dem

¹⁰³ Matthias Steinhart, Ostgriechisches Figurengefäß in Form eines Rindes, in: *Archäologischer Anzeiger* 4, 1992 (Steinhart 1992), S. 512.

¹⁰⁴ Malingue 1946.

¹⁰⁵ Bott 1990, S. 147.

¹⁰⁶ Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1987 (Hofmann 1987), S. 292 und S. 341.

¹⁰⁷ Haro Gonzalez nennt als Beispiel Grassets „Conférence sur l’Art ornamental“ aus dem Jahr 1897, Haro Gonzalez 2003, S. 485.

„sogenannten Kunstgewerbe“ als einem Bereich der „praktischen Ästhetik“ zugeordnet.¹⁰⁸

Die auf Kants Ästhetik zurückreichenden normativen Kriterien behielten im westlichen Kulturbereich bis weit ins 20. Jahrhundert ihre Gültigkeit und beeinflussen auch gegenwärtig noch entscheidend die geistige Haltung zur Kunst, wie auch die philosophische Auseinandersetzung mit dieser.¹⁰⁹ Folglich wurden Werke der keramischen Kunst, im Gegensatz zu künstlerischen Produktionen, die der modernen Kunst zugeordnet sind, fast ausnahmslos als „minderwertig“ oder „profan“ eingeschätzt.¹¹⁰

Die Ausnahme bildete im 20. Jahrhundert in Deutschland die auf Konvergenz der künstlerischen und handwerklichen Ausdrucksformen setzende, gegen die Salonkunst gerichtete Idee des Bauhauses, derzufolge der Künstler als eine Steigerung des Handwerkers begriffen wird.¹¹¹ Der nachhaltige Einfluss des Bauhauses, wie auch die Wirkung weiterer europäischer Kunstbewegungen wie De Stijl, Futurismus, Konstruktivismus, Suprematismus oder „L'esprit nouveau“, die entweder die Kunst der Kunstlosigkeit, das Dekorative, das Funktionale oder die soziale Bedeutung der Kunst betonten, vermochte jedoch den „status quo“ der Kunsthierarchien des 19. Jahrhunderts,

¹⁰⁸ „Die getrennte Betrachtung der Produkte des so genannten Kunstgewerbes von denen der ‚freien Künste‘ forderte neue Maßstäbe zu ihrer Beurteilung. Gottfried Semper fragte in seinen grundlegenden, seit Mitte des Jahrhunderts erscheinenden Aufsätzen nach den ‚Gesetzen‘ und ‚Funktionen‘ eines Gegenstandes“, Bott 1990, S. 147. Vgl. Gottfried Semper, *Keramik*, in: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik“, Bd. II, München 1879 (Semper 1879).

¹⁰⁹ „C'est l'Occident qui a inventé l'idée d'un art inutile et désintéressé dont les productions, coupés des préoccupations et des buts visés dans la vie ordinaire, sont toutes prêtes pour le Musée. [...] Kant est hautement responsable d'un clivage que sa théorie esthétique appelle et entérine en tout point. Que l'on se situe à son égard de manière positive ou négative, son influence demeure aujourd'hui encore considérable, ses théories constituent la pierre d'achoppement et le fondement philosophique quasiment obligé de toute pensée occidentale sur l'art.“ Florence de Mèredieu, *Kant et Picasso*, Nîmes 2000 (Mèredieu 2000), S. 221.

¹¹⁰ Maternati-Baldouy 2000, S. 16 und Préaud/Gauthier 1982, S. 58.

¹¹¹ Hofmann 1987, S. 377. Das Bauhaus, wurde 1919 in Weimar von Walter Gropius gegründet. Gropius erklärte in seinem Manifest von 1919: „Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen Künstler und Handwerker“, zitiert nach Préaud/Gauthier, S. 58. Zum „Konflikt“ zwischen Kunst und Kunsthandwerk seiner Gleichsetzung mit dem Dualismus des Sakralen und des Profanen, sowie der auch am Bauhaus kontrovers diskutierten Spaltung von Ästhetik und Funktion, Belting 1998, S. 375-379.

bis 1946, dem Zeitpunkt, zu welchem Picasso in Vallauris seine intensive und regelmäßige Keramikarbeit aufnahm, nicht zu beseitigen.¹¹²

Im Anschluss an eine in Frankreich bereits am Ende des 19. Jahrhunderts von den Postimpressionisten und den Nabis eingeführten Praxis wird im 20. Jahrhundert die künstlerische Arbeit mit Keramik zu Experimentierzwecken aufgenommen, insofern die spezifischen Bedingungen dieses Mediums, wie etwa die Verwendung leuchtender Emailfarben und Glasuren, mit den neuen ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten, die in der Kunstmalerei ausprobiert wurden, konvergieren.¹¹³ Seit Beginn des 20. Jahrhunderts manifestierten sich zahlreiche Tendenzen, die Keramikarbeit als ein expressives Mittel zu benutzen, um die Ausdrucksmöglichkeiten der Künstler zu erweitern, wie etwa in Frankreich die Fauves-Maler Matisse, Vlaminck, Derain, Rouault und andere, die bei André Metthey (1871-1920) in Asnières arbeiteten¹¹⁴, in Deutschland etwa August Macke und Emil Nolde.¹¹⁵

Aus dem Blickwinkel der Kunst ist das Medium Keramik gegenwärtig als künstlerisches Ausdrucksmittel anerkannt, allerdings gelten Werke, die aus Keramik bestehen, zumeist nur dann als Kunstwerke, wenn sie sich auf den Kontext der modernen oder der zeitgenössischen Kunst beziehen, wie etwa die nach 1946 entstandenen keramischen Arbeiten Lucio Fontanas (1899-1968), Joan Mirós (1893-

¹¹² Maternati-Baldouy 2000, S. 17 und Salvador Haro Gonzalez, Picasso y la cerámica. El arte y los medios, in: *Cerámica* 93, 2004 (Haro Gonzalez 2004 II), S. 37. Zur „Kunst der Kunstlosigkeit“ in diesem Zusammenhang vgl. Hofmann 1987, S. 343-388.

¹¹³ Mit Keramik beschäftigten sich zwischen 1890 und 1907 außer Gauguin auch Bildhauer und Maler wie Antoine Bourdelle, Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis u. a., vgl. Claire Frèches-Thory, De Gauguin à Maillol, un art nouveau, la céramique entre peinture et sculpture, 1855-1907, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000 (Frèches-Thory 2000), S. 21-26.

¹¹⁴ Maternati-Baldouy 2000, S. 16-17; Jaqueline Munck, Les peintres fauves, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000 (Munck 2000), S. 31-33.

¹¹⁵ Irmela Franzke, Autour des avant-gardes européennes, 1910-1945, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000 (Franzke 2000), S. 47. Zur Geschichte der Zusammenarbeit von Künstlern und Keramikern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Préaud/Gauthier, S. 81-98.

1979), Asger Jorns (1914-1973) und der Gruppe Cobra, oder jene Antoni Tàpies‘ und der „Arte Povera“- Künstler.¹¹⁶

Aus dem Blickwinkel der Keramik betrachtet, hat sich im 20. Jahrhundert ebenfalls eine normative Ästhetik entwickelt, die stark von der fernöstlichen, hauptsächlich chinesischen und japanischen Ästhetik beeinflusst ist und deren einflussreichster Theoretiker seit dem Erscheinen seines Buchs „A potter’s book“¹¹⁷ im Jahr 1940 in England Bernard Leach (1887-1979) war. Leach geht von seiner Grundüberzeugung aus, dass die „Trennung des Nützlichen vom Schönen rein willkürlich ist“.¹¹⁸ Folglich ist das Töpfern ebenfalls eine Kunst, wenn das Kriterium der „Einheit von Konzeption und Ausführung“ erfüllt ist, was nur durch das „Zusammenwirken des Geistigen und Manuellen“ erreicht werden kann (Abb. 3).¹¹⁹ Leachs Bedingung für den Status eines Keramikers als Künstler war, „dass er wie jeder andere Künstler allein und gänzlich für seine Schöpfung verantwortlich sei.“¹²⁰ Leach präzisiert: „Will man also Keramik wirklich verstehen, so muss man davon ausgehen, dass ihre wahrhafte Schönheit aus dem Zusammenwirken des individuellen Charakters und der Kultur des Töpfers mit der Natur seines Materials entspringt. Mit letzterem meine ich Ton, Farbe, Glasur, aber auch den Umgang mit dem Feuer.“¹²¹ Die Kriterien der Beurteilung sind jedoch nicht rational zu bestimmen, sondern beruhen subjektiv auf Instinkt, Intuition und Erfahrung.¹²² Als oberster Maßstab gelten dabei die chinesischen Keramiken der T’ang und der Sung

¹¹⁶ „Lucio Fontana [...] oder auch Joan Miró befreiten ihre Werke von jeglicher praktischen Funktion“. Préaud/Gauthier 1982, S. 192; Zu Lucio Fontana, den „arte povera“-Künstlern und Antoni Tàpies in Bezug auf Keramik vgl. Jean-Marc Prévost, *De l’informe au décoratif*, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000 (Prévost 2000), S. 125-126 und Ekkart Klinge, *Picasso-Miró-Tàpies. Keramische Werke*, Düsseldorf 1994 (Klinge 1994), S. 13-15; zu Joan Mirós Keramiken und der Arbeit weiterer Künstler in diesem Medium während der fünfziger Jahre vgl. Anne Lajoix, *Les années cinquante*, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000 (Lajoix 2000), S. 91-106 und Klinge 1994, S. 10-13, zu jenen Asger Jorns und der Gruppe Cobra vgl. Willemijn Stokvis, *Cobra et la céramique*, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000 (Stokvis 2000), S. 67-80; Zu diesem Thema zuletzt vgl. Ausstellungskatalog: „A secret history of clay: From Gauguin to Gormley“, Liverpool 2004 (Liverpool 2004).

¹¹⁷ Deutsche Fassung: siehe Leach 1985.

¹¹⁸ Leach 1985, S. 32.

¹¹⁹ Ebd., S. 11-12.

¹²⁰ Préaud/Gauthier 1982, S. 158.

¹²¹ Leach 1985, S. 32.

¹²² Ebd., S. 33.

Dynastie, „frühe japanische Teekeramik“, wie auch „frühe persische, syrische und spanisch-maurische Keramik, deutsche Bartmannskrüge, [...] Delfter und englische Irdenware.“¹²³ Eines der wichtigsten Merkmale „dieser Kunst aus dem Volke besteht darin, dass sie einfach und anspruchslos ist“ und sich jeglicher „Extravaganz, die bei fast allen teuren Kunstwerken anzutreffen ist“, wie auch vom „Übermaß an rein Dekorativem“ enthält (Abb. 3).¹²⁴ So muss ein Gefäß, das „gut sein will, immer der Ausdruck echten Lebens sein“.¹²⁵

Bernard Leach, der erklärte, „Kunst ist eine Essenz aller Lebenserfahrungen“, hatte erheblichen Einfluss auf die Entwicklung der Keramik im 20. Jahrhundert¹²⁶, wie etwa auf Llorens Artigas (Abb. 17), ein Einfluss, der nicht zuletzt auf dem engen Zusammenhang zwischen dieser aus dem Fernen Osten übernommenen Ästhetik und einer geistigen Haltung zum Leben beruht.¹²⁷

Die manuell und individuell hergestellte künstlerische Keramik des 20. Jahrhunderts lässt sich in drei Hauptströmungen einteilen: Schöpfungen, die auf der Tradition der Volkskunst beruhen, solche, die einer aus Fernost übernommenen Ästhetik entwachsen, nach deren Parametern der Töpfer als Künstler verstanden wird und Keramik Kunst schafft, und schließlich solche, die, als künstlerische Keramik mit den ästhetischen Grundlagen der modernen oder der zeitgenössischen Kunst verbunden sind.¹²⁸

Künstlerische Keramik oder Keramik Kunst, die einen Bezug zum Utilitären aufweist, bildet jedoch nach wie vor eine eigene ästhetische Kategorie, was sie vom Kontext der „freien“ Kunst und folglich vom Kunstdiskurs ausschließt sowie auch von der Diskussion über Kunst gewissermaßen isoliert.¹²⁹

Picassos künstlerische Aktion auf dem Gebiete der Keramik setzt an diesem Punkt ein. Durch kreative Subversion, besonders durch die Bezüge zum Utilitären sollte er zunächst die Autonomie der Keramik betonen, sich die konstitutiven Prinzipien dieses

¹²³ Ebd., S. 17.

¹²⁴ Ebd., S. 19.

¹²⁵ Ebd., S. 35.

¹²⁶ Préaud/Gauthier 1982, S. 158.

¹²⁷ Haro Gonzalez 2003, S. 486.

¹²⁸ Ebd.

Mediums aneignen und durchspielen, um schließlich zahlreiche Bezüge zu seinem früheren Werk herzustellen und dadurch zur „Verfransung“ dieser eigenständigen ästhetischen Kategorie entscheidend beizutragen¹³⁰ womit er letztlich die Einheit der Kunst sinnfällig darlegte.

¹²⁹ Janet Koplos, From Picasso to Penck: Playing with Clay, in Ausstellungskatalog: „The Unexpected. Artists Ceramics in the 20th Century“, Hertogenbosch 1998 (Koplos 1998), S. 13 und Möller 1999, S. 132.

¹³⁰ Zur „Verfransung“ der Gattungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1970 (Adorno 1970), S. 271.

4. Gliederungsprobleme der Picasso-Keramik

Das Problem der andauernden eingeschränkten Bewertung der künstlerischen Aktivitäten Picassos auf dem Gebiet der Keramik liegt, abgesehen von normativen kulturellen Konventionen, die den Blick seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auf die Kunst konditionieren, auch an mehreren miteinander zusammenhängenden Faktoren, die für das Werk Picassos charakteristisch sind, wie etwa an der Tatsache, dass Picassos Werke, die aus Keramik bestehen, sehr vielseitig sind, wie auch an dem Fehlen eines keramischen Oeuvrekatalogs, der einen vollständigen Überblick verschaffen könnte.

Die stark verallgemeinernde Bezeichnung „Keramik“ ist im Kontext des Gesamtwerks Picassos ein Unterscheidungskriterium, das zunächst eine Werkgruppe seines Gesamtœuvres von anderen Kunstmedien, wie Malerei, Graphik, Skulptur, innerhalb derer er sich ausgedrückt hat, aussondert. Mit der Bezeichnung „Picasso-Keramik“ werden in der Forschung alle Werke des Künstlers zusammengefasst, die auf der Technik des gebrannten Tons beruhen.¹³¹ Hierzu gehören sehr verschiedene Stücke, wie etwa bemalte Keramiktopffragmente (Abb. 8), bemalte Krüge (Abb. 9), durch den Malakt zu miniaturisierten Stierkampfarenen verwandeltes Geschirr (Abb. 10) oder Stützelemente aus dem Keramikbrennofen, die in anthropomorphe Darstellungen verwandelt werden (Abb. 11), Fliesenbilder (Abb. 12), modellierte Kleinplastiken (Abb. 13), aus größeren auf der Töpferscheibe gedrehten Hohlkörpern zusammengesetzte Plastiken (Abb. 149), aus Tonscheiben gefaltete (Abb. 14) oder aus Tonflaschen ummodellerte Tauben (Abb. 15), Vasenfrauen (Abb. 189-192), und schließlich auch Keramiken, bei denen der Gipsabdruck einer geschnitzten Linolplatte als Matrize für eine Keramikfliese dient (Abb. 16).

Für diese schier unübersehbare, bis heute in ihrem vollen Umfang immer noch unbekanntere Werkfülle ist gegenwärtig auch noch kein zufrieden stellendes, einheitliches Gliederungssystem vorgeschlagen worden. Die zahlreichen unterschiedlichen existierenden Gliederungsvorschläge der Picasso-Keramik, je nachdem welche Hauptkriterien ausgewählt und welche Schwerpunkte gesetzt werden, sind jedoch allesamt zu wenig genau differenzierend und daher unbefriedigend.¹³²

¹³¹ Hélène Seckel, „Keramiken“, in: Picasso-Museum Paris, Bestandskatalog Bd. I, Paris 1985 (Seckel 1985), S. 202.

¹³² Ein Überblick und Kritik der bisher in der Fachliteratur gemachten Gliederungsvorschläge bei Haro Gonzalez 2003, S. 210-215.

Die Vielfalt der keramischen Werke Picassos ist wahrscheinlich auch der Grund für das Fehlen eines Werkverzeichnisses. Das Gliederungsproblem wiederum zeigt, dass auch eine theoretische Grundlage zur Erstellung eines Oeuvrekatalogs der keramischen Werke Picassos noch fehlt.

Das Problem der Gliederung der keramischen Werke Picassos hängt vor allem mit der Autonomie des Mediums Keramik zusammen, als eines spezifischen Kontextes, der sich von anderen Medien künstlerischen Ausdrucks unterscheidet. Die menschliche Aktivität der Keramikherstellung, die zu den frühesten kulturellen Äußerungen des sesshaft gewordenen Menschen zählt, hat im Zusammenhang mit den Bedingungen des keramischen Herstellungsprozesses, wie etwa der Nutzung der Töpferscheibe, seit dem Neolithikum¹³³ eine Tradition und somit einen Kontext herausgebildet, die sich in spezifischen Techniken, Arbeitsprozessen, Funktionen, Konzepten, Bedeutungszusammenhängen und einem ganz bestimmten Formenrepertoire niederschlägt. Wie neueste Forschungen belegen¹³⁴ und wie sich bei der Behandlung der Gefäßkeramiken Picassos in dieser Arbeit zeigen wird, respektiert er diesen keramischen Kontext in vielen Bereichen, er tut dies jedoch nicht mit seiner gesamten keramischen Produktion. So müssten streng genommen beispielsweise nur jene Objekte als Keramiken bezeichnet werden, die auch tatsächlich nach Picassos plastischer und/oder farblicher Gestaltung dem Brennprozess unterworfen worden sind. In diesem Fall sind alle Stücke, die nach Picassos künstlerischer Bearbeitung nicht gebrannt wurden und somit dem keramischen Transformations- und Fixierungsprozess nicht ausgesetzt wurden, eher als bemalte Fundstücke, als Objets trouvés zu bezeichnen. Zur Verdeutlichung sei hier nur ein Beispiel von zahlreichen möglichen zu nennen: Die mit Zeichenstift um 1950 bemalten Topffragmente, die stets als Keramiken Picassos bezeichnet werden, sind selbstverständlich aufgrund des Materials Keramiken (Abb. 8). Sie sind durch Picassos malerischen Eingriff mit nichtkeramischen Farben, der die plastischen Elemente zum Zwecke der Figuration mit einbezieht und dadurch etwa die Henkel in eine Nase verwandelt, in Gesichter transformiert worden. Diese Werke sind also in ihrer Erscheinungsform nicht das Ergebnis des Brennprozesses. Aus diesem Blickwinkel betrachtet gehören sie zwar aufgrund des Materials zum keramischen Werk

¹³³ Die Töpferscheibe wurde im 4. Jahrtausend v. Chr. in Mesopotamien erfunden, Lexikon der Kunst, Leipzig 1993, S. 711.

¹³⁴ Bourassa/Foulem 2004, S. 157-253.

Picassos, aber eigentlich handelt es sich um künstlerisch bearbeitete Objets trouvés, wie die von Picasso 1937 und 1945 gestalteten, durch Einritzungen in Gesichter transformierte Kieselsteine, die von Werner Spies wiederum der Kategorie des plastischen Werks zugeordnet werden (Abb. 270).¹³⁵ Nach diesem Kriterium müssten bemalte Keramiktopffragmente (Abb. 8) ebenfalls dem plastischen Werk Picassos hinzugerechnet werden.

Es ist daher wichtig die Keramiken Picassos nicht allein aufgrund des Materials zu gliedern, sondern differenzierter vorzugehen, indem außer den Formen auch der technische Herstellungsprozess, der künstlerische Entstehungsprozess und schließlich die künstlerischen Implikationen des Resultats mitberücksichtigt werden. Erst dann ist es möglich genauer zu erwägen, inwiefern Picasso sich mit spezifisch keramischen Bedingungen und Konzepten befasst hat und was aus anderen Bereichen seines Kunstschaffens übernommen wurde, wie anhand eines weiteren Beispiels der Rezeptionsgeschichte aufgezeigt werden kann: Die figürlichen Gefäßkeramiken (z. B. Abb. 189-191) sind, wie auch die plastischen Keramiken für die keine Vorzeichnungen vorliegen, mehrfach mit Picassos Skulpturen verglichen oder sogar als Teil seines plastischen Werks behandelt worden.¹³⁶ Dagegen hat Werner Spies in der jüngsten Auflage des Verzeichnisses des plastischen Werkes Picassos die dreidimensionalen, vom Künstler gestalteten Keramiken, bis auf drei als Beispiele angeführte Stücke nicht aufgenommen.¹³⁷ Unter ihnen befindet sich eine Vasenfrau, die in den Vorzeichnungen vorbereitet wurde (Abb. 163). Spies begründet dies wie folgt: „Das Material Keramik erscheint nur dort, wo eine keramische Form als Ausgangspunkt für Bronzegüsse diene. Die drei großen, der Skulptur Picassos gewidmeten Ausstellungen (Paris 1966/1967,

¹³⁵ Sp. 173, Sp.175, Sp. 189A-C, Sp. 284-298.

¹³⁶ Roland Penrose in Ausstellungskatalog: „The Sculpture of Picasso“, New York 1967 (Penrose 1967), S. 45. Pierre Daix, Picasso et l'invention de la sculpture moderne, in: Jean Cassou (Hsg.), Pablo Picasso, Paris 1975 (Daix 1975), S. 140; Rosenblum 1982, S.10f. Evelyn Weiss schreibt 1992 in Bezug auf die Anfänge der Keramikproduktion Picassos in Vallauris 1946-1948: „Während dieser Zeit entstanden Hunderte von Arbeiten: Erstaunlicherweise wurden diese sofort publiziert, was den hohen Grad an Wertschätzung signalisiert, die die Keramik Picassos von Anfang an genoss. Die Arbeiten wurden nie [sic] als herkömmliche Keramik, sondern als integraler Bestandteil des skulpturalen Werkes von Picasso angesehen.“, Evelyn Weiss in Ausstellungskatalog: „Picasso. Die Sammlung Ludwig, Zeichnungen, Gemälde, plastische Werke“ München 1992 (Weiss 1992), o.S.

London 1967 und New York 1967) trennten gleichfalls zwischen beiden Werkgruppen“.¹³⁸ Die 1998-1999 in London und anschließend in New York gezeigte Ausstellung „Picasso painter and sculptor in clay“ unterschied dagegen nicht nach Gattungen, sondern nach dem Material.¹³⁹

Picasso selbst soll die Vasenfrauen durchaus als Skulpturen betrachtet haben und sei gespannt auf eine Ausführung dieser Keramiken in Bronze gewesen.¹⁴⁰ Er kann damit jedoch wohl nur die wenigen unbemalten Vasenfrauen gemeint haben (z. B. Abb. 63, Abb. 181-182), da fast alle Vasenfrauen Picassos mit keramischen Farben bemalt, gebrannt und sehr oft auch glasiert wurden (z. B. Abb. 183-192). Auch Werner Spies schreibt: „Dass es Picasso bei einem Teil seiner Arbeiten in Vallauris nicht so sehr um Keramik als vielmehr um plastische Arbeit schlechthin ging, erkennt man daran, dass er eine Reihe der aus Ton modellierten Werke in Bronze ausführen ließ“ (Abb. 63-64).¹⁴¹

In der von Werner Spies im Jahr 2000 im Pariser Centre Pompidou organisierten Ausstellung waren dagegen außer der Vasenfrau (Abb. 163)¹⁴², die auch in das Werkverzeichnis der Skulpturen, als Beispiel für Picassos „plastische Tätigkeit“¹⁴³ im Bereiche der Keramik aufgenommen wurde, auch Vasenfrauen zu sehen, die glasiert und engobiert sind und die nicht als Vorlagen für Bronzeskulpturen gedient haben.¹⁴⁴

¹³⁷ Werner Spies, *Picasso sculpteur*, Paris 2000 (Spies 2000), S. 393, Sp. C1, C2, C3. In der 2. Auflage des Werkverzeichnisses waren es noch insgesamt sechs Keramiken, darunter drei in Vorzeichnungen vorbereitete Gefäßkeramiken: Sp. C1, C2, C4, Spies 1983, S. 371.

¹³⁸ Spies 1983, S. 325. „Die Frage wo Skulptur beginnt und wo Skulptur endet, stellte sich uns immer erneut, doch glaubten wir auf bequeme Normen verzichten zu müssen.. [...]. Gleichfalls erschien eine Trennung in Gattungen, die der Verwendung von Materialien folgte, als inadäquat.“ Ebd., S. 319.

¹³⁹ Marilyn McCully, *Painter and Sculptor in Clay*, in Ausstellungskatalog: „Picasso - Painter and Sculptor in Clay“, London 1998 (McCully 1998 II), S. 26-40.

¹⁴⁰ McCully 1999 I, S. 22, die sich auf ein am 22. April 1998 mit Françoise Gilot geführtes Gespräch bezieht.

¹⁴¹ Spies 1983, S. 212.

¹⁴² Spies 2000, S. 441, cat. 193.

¹⁴³ Spies 1983, S. 325.

¹⁴⁴ So z. B. die „Frau mit Mantilla“ (Abb. 213), Spies 2000, S. 441, cat. 194; vgl. auch cat. 201. Diese beiden Keramiken wurden, wie auch cat. 200, im Katalogteil der Publikation zur Pariser Ausstellung aufgeführt, jedoch in das Werkverzeichnis der Skulpturen von Werner Spies und Christine Piot in derselben Buchpublikation weder als Skulpturen noch als Beispiele für die „plastische Tätigkeit“ aufgenommen, Spies 2000, S. 394-424.

Die Schwierigkeiten der Zuordnung und der Beurteilung der dreidimensionalen Keramiken Picassos resultieren aus seiner Abneigung genaue Grenzen zwischen den traditionellen Kunstgattungen zu ziehen¹⁴⁵, sie beruhen aber auch, seitens des Rezipienten, zumeist auf der Nichtbeachtung des Kriteriums des spezifischen keramischen Kontextes, auf den sich seine Werke entweder beziehen oder diesem fremd sind. Dies ist besonders für die Ermessung der Bedeutung und der Interpretation der Keramiken Picassos wichtig, weil er bei einer großen Anzahl, etwa seiner Gefäßkeramiken diesen spezifischen Kontext und die Bedingungen der keramischen Technik als künstlerisches Gestaltungsmittel absichtsvoll einsetzte.

Wird der Kontext der Keramik beachtet, dann können auch Werke, die sich durchaus anderen Kunstgattungen zuordnen ließen, wie etwa der Skulptur, in ihrer Eigenheit, etwa als Gefäßkeramiken besser erfasst und fruchtbar für die Analyse und die kunsthistorische Beurteilung aufgearbeitet werden. Dies ist notwendig, da Künstler wie Gauguin und vor allem Picasso das vielseitige Gebiet der Keramik offensichtlich nicht betreten um allein dekorative oder utilitäre Gegenstände herzustellen, vielmehr werden die spezifischen keramischen Bedingungen durch diese Künstler in ihrem jeweils verschieden begründeten Rückgriff auf primitive, ursprüngliche Gestaltungsweisen als Elemente eines Ausdruckssystems aufgefasst, um bewusst als künstlerische Mittel, zusätzlich oder, wie im Falle Picassos, anstelle des Dekorativen eingesetzt zu werden.

¹⁴⁵ „...in Picassos work, the distinction between pottery and sculpture is no easier to draw than the difference between sculpture and painting“, Alan Bowness, in Ausstellungskatalog: Picasso in Retrospect, New York 1980 (Bowness 1980), S. 98, siehe auch oben Anm. 44.

II. PICASSO UND DIE KERAMIK

1. Picassos Keramiken vor 1946

1.1 Erste künstlerische Berührungen Picassos mit der Keramik

Pablo Ruiz Picasso, der 1881 im andalusischen Málaga geboren wurde, einer Stadt, in der seit der maurischen Fayenceproduktion des Mittelalters eine bedeutende Keramiktradition existierte, war bereits in der Kindheit mit keramischen Gebrauchsgegenständen, darunter zoomorphe Krüge, vertraut.¹⁴⁶ In nur zweihundert Meter Entfernung von seinem Geburtshaus befand sich eine Ziegelbrennerei im „El Ejido“ genannten Stadtviertel, aus deren Brennofen weithin sichtbare Rauchschwaden aufstiegen.¹⁴⁷

Die erste bisher nachweisbare künstlerische Berührung Picassos mit der Keramik hat bereits 1894 in La Coruña stattgefunden, wohin er mit seiner Familie 1891 gezogen war. Es handelt sich dabei um einen Porzellanteller, auf dessen Grund und Tellerrand der dreizehnjährige Picasso mit Ölfarben eine satirische antiklerikale Genreszene malte. Das auf den ersten Blick wie ein Tondo wirkende Teller-Bild zeigt eine ländliche Straße und eine Weinschenke mit dem Schild „Viños de Rivero“. Davor befindet sich eine Gruppe aus drei Personen: in der Mitte ein Priester, umgeben von zwei mit „Mantillas“ bekleideten Mädchen, die er am Arm hält. Der Malstil entspricht jenem der Zeichnungen Picassos, in der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift „Azul y blanco“.¹⁴⁸

Ein zweiter Teller, der im Picasso-Museum in Barcelona aufbewahrt wird, ist von Picasso signiert, jedoch nicht datiert und zeigt das Motiv eines mit Federn geschmückten Indianerkopfes (Abb. 18). Auch hier diente ein Porzellanteller als

¹⁴⁶ McCully 1998 II, S. 28.

¹⁴⁷ Rafael Inglada, Picasso. Antes del azul (1881-1901), Bd. II, Málaga 2003 (Inglada 2003), S. 249-250 und Haro Gonzalez 2003, S. 143.

¹⁴⁸ Enrique Garcia-Herraiz, Las cerámicas de Picasso, in: *Goya*, 274, Januar-Februar 2000, S. 46. Der Teller ist unten, am Rand, auf der Vorderseite „P Ruiz 94“ signiert.

Malgrund, der mit Ölfarben bemalt wurde.¹⁴⁹ Ein weiterer um 1895-1897 in Barcelona oder in Málaga entstandener Teller, der in der gleichen Öltechnik bemalt und „P. Ruiz“ signiert wurde, ist nicht eindeutig Picasso zugeschrieben worden.¹⁵⁰ Auch wenn alle drei genannten Teller in einer in Bezug auf Keramik zwitterhaften Technik bemalt sind, da keine keramischen Farben, die durch das Brennen fixiert werden, verwendet wurden, zeugen sie von Picassos frühem Interesse an diesem Medium, das die Möglichkeit bietet, auf gewölbten, ein Volumen bildenden Malgründen zu arbeiten.

1.2 Paco Durrio und der Einfluss Gauguins

Picasso hatte nach eigenen Angaben seit 1901-1902 die Absicht, Skulpturen und von der Vasenform ausgehende Keramiken zu gestalten. Die Ausführung sei jedoch zu jenem Zeitpunkt aus technischen und praktischen Gründen nicht möglich gewesen. Seine ersten, tatsächlich ausgeführten Keramiken seien 1905 in Paris entstanden und vom spanischen Bildhauer, Keramiker und Goldschmied französischer Abstammung Francisco Durrio¹⁵¹ (1868-1940) gebrannt worden.¹⁵² In einem am 2. November 1961 geführten Radiointerview sagte Picasso, er habe mit Durrio und anderen Keramikern in

¹⁴⁹ MPB 110030, Haro Gonzalez und Foulem, die sich beide auf Rosa Maria Subirana beziehen datieren den Teller 1894-1896, Haro Gonzalez 2003, S. 144 und Foulem 1998, S. 98. Giral, die als Entstehungsort La Coruña oder Barcelona vermutet datiert ihn 1893-1895, Maria Dolores Giral, La cerámica de Picasso, in: Ausstellungskatalog, „Ceramicas de Picasso y sus antecedentes malagueños“, Málaga 1990 (Giral 1990), S. 13.

¹⁵⁰ Haro Gonzalez 2003, S. 145.

¹⁵¹ Die Schreibweise des Nachnamens Durrios' von Durrieu abgeleitet und hispanisiert – ist in der Literatur je nach Autor, unterschiedlich. Durrio unterschrieb seine Briefe „Francisco Durrio“, Archiv des Musée d'Orsay, Paris, Stichwort „Durrio“.

¹⁵² Picasso in einem vor dem 26. August 1963 geführten Gespräch mit Douglas Cooper, das von John Field überliefert wurde: „[...] he did not in fact make any pottery at all in 1901-02. His words to me last night were that, circumstances were not favourable' [...]. But he said that he DID make some pottery in Paris in 1905, and that it was fired by Durio“ [sic]. Ronald Johnson, *The Early Sculpture of Picasso 1901-1914*, New York 1976 (Johnson 1976), S. 48. Dupuis-Labbé zufolge hat Picasso bereits 1902 mit dem katalanischen Bildhauer Emili Fontbona mit Keramik experimentiert, Dominique Dupuis-Labbé, *Eine Zeit in Vallauris*, in: Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. Die Zeit mit Françoise Gilot“, Münster 2002 (Dupuis-Labbé 2002), S. 49.

Paris um 1906-1907 Keramiken gestaltet.¹⁵³ Diese Keramiken sind entweder nicht mehr erhalten oder verschollen. Die beiden im Jahr 1906 entstandenen Keramikskulpturen „Sich kämmende Frau“ (Abb. 19) und „Männerkopf“ (Abb. 41) wurden mit Sicherheit in Durrios Keramikatelier gebrannt.¹⁵⁴

Durrio, der mit Paul Gauguin befreundet war, besaß eine bedeutende Sammlung von Werken dieses Künstlers. Durch Durrios Sammlung kam Picasso, spätestens im Winter 1901, in unmittelbare Berührung mit den Werken und Schriften Gauguins.¹⁵⁵ Durrio besaß seit Gauguins endgültiger Abreise nach Tahiti, im Juni 1895, mindestens dreißig Werke seines Freundes, darunter Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitzarbeiten und Keramiken.¹⁵⁶

Picasso bestätigte 1963 im Gespräch mit Douglas Cooper, er habe bei Durrio Keramiken Gauguins gesehen.¹⁵⁷ Über Durrio lernte Picasso den symbolistischen Dichter und Kritiker Charles Morice, der ein Freund Gauguins war, persönlich kennen. Morice schenkte Picasso Ende 1902 ein heute verschollenes Exemplar des Buches Noa-

¹⁵³ „On croit que c’est depuis Vallauris que je fais des choses comme ça. Oui, en gros, c’est là que j’ai commencé. Mais j’ai fait des choses en 1907, 1906, aussi, avec des amis, des petits céramistes, à Montmartre. [...] j’ai dû aussi aller travailler chez Mettey, mais c’était [chez] Durrio [...], qui faisait de la céramique“, Pablo Picasso zitiert nach Bernadac 1998, S. 101.

¹⁵⁴ Spies 1983, S. 28-29, S. 211.

¹⁵⁵ Über eine im Winter 1901-02 in Durrios Atelier, im Bateau-Lavoir stattgefundenen Begegnung und Diskussion zwischen Picasso und Durrio berichtet Picassos Freund und Sekretär Jaime Sabartès, vgl. Jaime Sabartès, *Gespräche und Erinnerungen*, Zürich 1984 (Sabartès 1984), S. 92. Barañano zufolge habe Picasso Durrio bereits bei seinem ersten Parisbesuch, im Jahr 1900, kennen gelernt, vgl. Kosme de Barañano, *Durrio y la Cerámica*, in: Kosme de Barañano/Tomas Llorens (Hsg.), *Francisco Durrio y Julio Gonzalez*, Madrid 1997, (*Monografías de Arte Contemporáneo* 2), (Barañano 1997), S. 20.

¹⁵⁶ Gauguin soll Durrio 1895, vor seiner letzten Tahitireise angeblich 150 Werke überlassen haben, da er den Wunsch hegte, sie als Einheit zu erhalten. Durrio verkaufte sie jedoch 1939, in höchster Geldnot, einem Schweizer Sammler, vgl. Théodore L. Lefèbvre, *Que sont devenus les 150 Gauguin de la collection Durrio?*, in: *Les Arts*, 18. Februar 1949 (Lefèbvre 1949), S. 1. Plessier dagegen findet diese Anzahl an Werken übertrieben und beschränkt die Sammlung auf dreißig Objekte, darunter auch eine Keramik, Ghislaine Plessier, *Un ami de Gauguin: Francisco Durrio (1868-1940) sculpteur, céramiste et orfèvre*, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, Paris 1982 (Plessier 1982), S. 204. Vgl. Alan Windsor, *Picasso’s Ceramics*, in: *Ceramic Review* 81, Mai-Juni 1983 (Windsor 1983), S. 26. Die Sammlung Durrios war bereits 1906 umfangreicher: bei der Gauguin-Retrospektive am Salon d’Automne befanden sich unter den 227 Exponaten allein 65 Stück aus Paco Durrios Sammlung, D.E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, II, München 1974 (Gordon 1974), S. 172-173.

¹⁵⁷ Johnson 1976, S. 48.

Noa von Gauguin, das Picasso mit Zeichnungen versah und wie einen Talisman aufbewahrte.¹⁵⁸

Picassos beginnende Auseinandersetzung mit der symbolisch aufgeladenen Kunst Gauguins ist bereits um 1901 feststellbar.¹⁵⁹ Durrio vermittelte Picasso auch Kenntnisse über die Möglichkeiten des Arbeitens mit Keramik, nicht nur im Hinblick auf plastisches Gestalten, sondern, 45 Jahre bevor Picasso diesbezüglich Erfahrungen in Vallauris machen konnte, auch die Gefäßkeramik betreffend, was durch Zeichnungen Picassos, die unten noch eingehend behandelt werden, belegt ist.¹⁶⁰ Da durch die direkte Berührung mit der Kunst Gauguins die „Samen für seinen Primitivismus“¹⁶¹ gesät wurden und dieser Primitivismus eine zyklisch wiederkehrende Konstante in Picassos Schaffen ist, was auch für seine Keramikarbeit nach 1946, wie noch zu zeigen sein wird¹⁶², gültig ist, sollen hier noch einmal die wichtigsten Punkte der Bedeutung der Keramiken Gauguins aufgezählt werden: Für Gauguin stellt Keramik, die aufgrund ihrer spezifischen, formalen, technischen sowie expressiv-symbolischen Möglichkeiten in ihrer Autonomie gegenüber traditioneller Kunstgattungen begriffen wird, ein vollständiges und vollwertiges künstlerisches Ausdruckssystem dar.¹⁶³ Durch dieses Medium gelingt es ihm unmittelbarer als in den seit der Renaissance stark kodifizierten Kunstgattungen, wesentliche, universale Themen auszudrücken, zum Beispiel Geburt,

¹⁵⁸ „Il m’a dit avoir couvert de dessins cet exemplaire de Noa-Noa, mais celui-ci a disparu“, Pierre Daix, *Picasso Créateur*, Paris 1987 (Daix 1987) S. 47. Vgl. auch Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris 1995 (Daix 1995) S. 388-389. Zur Person des Kritikers und Dichters Charles Morice 1861-1919 vgl. ebd., S. 602-603, zu dessen Rolle als „Bindeglied“ zwischen Gauguin und Picasso ebd., S. 388. Charles Morice schrieb im Dezember 1902 im *Mercure de France* einen lobenden Artikel über Picassos Ausstellung bei Berthe Weill, ebd. Morices Beziehung zu Gauguin als Mitautor und Herausgeber von *Noa-Noa*, vgl. Nicholas Wadley, *Noa, Noa. Gauguins Tahiti*, Oxford 1985 (Wadley 1985), S. 7-8.

¹⁵⁹ Johannes Langner, *Der Sturz des Ikarus*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso. Todesthemen“*, Bielefeld 1984 (Langner 1984), S. 130-131, Abb. 9 u. 10; Lefèbvre 1949, S. 1.

¹⁶⁰ „El intermediario, el by-pass conceptual, entre Gauguin y Picasso es sin lugar a dudas, Paco Durrio“, Barañano 1997, S. 20. So auch: Daix 1995, S. 287, S. 388.

¹⁶¹ William Rubin, *Pablo Picasso*, in *Ausstellungskatalog: „Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts“*, New York 1984 (Rubin 1984), S. 251.

¹⁶² Vgl. unten Kap. IV.

¹⁶³ Andréani 2003, S. 51-55.

Leben und Tod, wodurch gleichzeitig multiple Bezüge zwischen Bewusstem und Unbewusstem thematisiert werden.¹⁶⁴

Diese Auffassung, die später für Picasso äußerst fruchtbar und wichtig sein sollte, übertrug Gauguin an Paco Durrio, und dieser weiter an Picasso.¹⁶⁵ Um diesen Zusammenhang besser verstehen zu können, soll zunächst das Werk und Leben Durrios betrachtet werden.

1.2.1 Paco Durrio. Biographische Daten und keramisches Werk im Überblick

Francisco Durrio (1868-1940), eigentlich Francisco Durrieu de Madron, allgemein „Paco“ genannt, dessen Eltern aus Frankreich nach Spanien emigrierten, ist 1868 in Bilbao geboren und aufgewachsen. Bei seinem ersten Parisbesuch 1884-1885 hat er das Atelier des Keramikers Pierre-Adrien Dalpayrat besucht und wurde in die Kunst der Keramik eingeführt.¹⁶⁶ Seit 1892 befand sich Durrio dank eines Stipendiums des Abgeordnetenhauses der Region Biscaya in Paris, mit dem Auftrag das Mausoleum der Familie Cosme Echevarrietas zu entwerfen.¹⁶⁷ Durch Ernest Chaplet lernt er bereits 1886 Gauguin kennen, mit dem er 1895 für einige Wochen das Atelier in der Rue de la Grande Chaumière Nr. 8 in Montparnasse teilte.¹⁶⁸ Seit dieser Zeit verehrte und bewunderte Durrio das Werk und die Person Gauguins, was mehrere Zeugnisse belegen.¹⁶⁹

Zwischen 1901 bis 1904 mietete Durrio ein Atelier in der Künstlerkolonie des Bateau-Lavoir in der Rue Ravignan 13, am Montmartre.¹⁷⁰ Picasso, der Durrio seit seiner ersten

¹⁶⁴ Ebd., S. 51 und S. 130.

¹⁶⁵ Barañano 1997, S. 18, Cachin 1988, S. 179.

¹⁶⁶ Barañano 1997, S. 15, E. Tisserand, La céramique française en 1928, in: *L'art vivant*, 15. November 1928 (Tisserand 1928 I), S. 889. Zu Dalpayrat, vgl. André Dalpayrat, Pierre-Adrien Dalpayrat 1844-1910, in: *La Revue de la Céramique et du Verre* 32, Januar/Februar 1982 (Dalpayrat 1982), S. 16-21.

¹⁶⁷ Plessier 1982, S. 199.

¹⁶⁸ Barañano 1997, S. 16; Daix 1995, S. 287.

¹⁶⁹ So z. B. Charles Morice, Francisco Durio [sic], in: *L'Art Décoratif* II, 1904 (Morice 1904), S. 118; Lefèbvre 1949, S. 1; Plessier 1982, S. 204.

¹⁷⁰ Heute umbenannt in: Place Emile Goudeau.

Parisreise im Jahr 1900 kannte¹⁷¹, übernahm 1904 dieses Atelier von Durrio, das später als Entstehungsort des Gemäldes „Les Demoiselles d'Avignon“ berühmt werden sollte.¹⁷²

Durrio erbaute sich um 1904-1907, in der Nähe dieses Ateliers, in einem damals freien, als „Maquis“ von Montmartre bezeichneten Gelände, im Impasse Girardon, ein Haus mit einem von ihm entwickelten runden Keramikbrennofen.¹⁷³ In diesem Haus lebte und arbeitete Durrio, als vielseitig begabter Künstler, bis 1939. Picasso, der im Atelier Durrios in die Handhabung des Tons eingeführt wurde¹⁷⁴, ließ mehrere seiner Keramikskulpturen in diesem Ofen brennen.¹⁷⁵ Nach 1907 kühlten die Beziehungen zwischen Durrio und Picasso ab.¹⁷⁶ Durrio hatte ehrgeizige Architektur- und Denkmalprojekte¹⁷⁷, in den letzten Jahren seines Lebens widmete er sich jedoch ausschließlich der Keramik.¹⁷⁸

¹⁷¹ Barañano 1998, S. 47.

¹⁷² Daix bezeichnet Durrio als den wichtigsten Mentor des jungen Picasso, vgl. Daix 1995, S. 287. Die enge Beziehung zwischen Durrio und Picasso nach 1904, nachdem Picasso Durrios Atelier übernommen hatte, beschreibt Picassos damalige Lebensgefährtin Fernande Olivier: „L’atelier de Picasso était le refuge de ses compatriotes en particulier de son ami et soutien, le céramiste Paco Durio [sic] qui demeurait non loin de là“. Fernande Olivier, Picasso et ses amis, Paris 1933 (Olivier 1933), S. 27. Eine 1905 datierte Zeichnung Picassos zeigt mehrere Porträts Durrios und die tanzende Fernande Olivier, vgl. Richardson 1991, S. 472. Durrio ist auf einer anderen 1905 datierten Zeichnung Picassos eine Figurenvase in der Hand haltend dargestellt, ebd., S. 377, vgl. M.P.P. II, cat. 101bis.

¹⁷³ Durrio sei 1904 in den Impasse Girardon gezogen und habe dort den Brennofen gebaut: Tisserand 1928 I, S. 889; Windsor 1983, S. 26. Dagegen Barañano: Durrio sei erst 1907 in den Impasse Girardon gezogen und habe 1904-07 ein Atelier am Place Constantin Pellequier gemietet, wo Picasso in Ton modellierte Plastiken schuf, Barañano 1998, S. 49-51.

¹⁷⁴ Barañano 1998, S. 46. Hier modellierte Picasso das Porträt Alice Derains als Büste Sp. 4, 1905 datiert, das 1906 entstandene Porträt Fernandes Oliviers Sp. 6, die beiden Männerköpfe Sp. 9 und McCully cat. 2, sowie „Sich kämmende Frau“ Sp. 7, ebenfalls 1906 datiert (Abb. 19), vgl. McCully 1998 II, S. 42.

¹⁷⁵ Spies 2000, S. 32, Sp. 7, Sp. 9, McCully 1998 II, S. 32, cat. 2.

¹⁷⁶ Richardson 1991, S. 473.

¹⁷⁷ Gabriel Mourey, Francisco Durrio, in: *L’amour de l’Art*, Mai 1924 (Mourey 1924), S. 169; Plessier 1982, S. 203. Erhalten ist das 1911-1914 entworfene und erst 1933 eingeweihte Denkmal des Musikers Arriaga in Bilbao, Museo de Bellas Artes, abgebildet bei Plessier 1982, S. 200.

¹⁷⁸ Paco Durrio starb verarmt und fast völlig in Vergessenheit geraten 1940 im Hôpital St. Antoine in Paris, Plessier 1982, S. 199.

Seine Keramikarbeiten wurden erstmals 1896 in Bings Galerie „L'Art Nouveau“ in Paris ausgestellt.¹⁷⁹ Beim Salon d'Automne 1907 in Paris zeigte Durrio fünfunddreißig Stücke seiner künstlerischen Produktion aus Steingut. Weitere Ausstellungen Durrios fanden später in unregelmäßigen Abständen hauptsächlich in Paris, Barcelona und Brüssel statt.¹⁸⁰

Vom keramischen Werk Durrios ist gegenwärtig in öffentlichen Sammlungen wenig vorhanden, der größte Teil seiner umfangreichen Produktion ist verschollen oder in Privatsammlungen aufbewahrt¹⁸¹ und daher wenig bekannt. Vier Keramiken Durrios befinden sich im Museo de Bellas Artes in Bilbao: Ein „Kopf Christi“ (Abb. 32), ein „Kopf eines Inkas“ (Abb. 33) - beides glasierte Keramikskulpturen - ein anthropomorphisiertes Weihwasserbecken und ein vor 1908 entstandenes Reliefmedaillon „Der Traum Evas“ (Abb. 34).¹⁸²

Werner Spies zufolge besaß Picasso zwei anthropomorphe, als „die Mormonen“ bezeichnete Vasen aus der Produktion Durrios, die heute verschollen sind. Sie waren ein

¹⁷⁹ Barañano 1997, S. 17; Plessier 1982, S. 203; Windsor 1983, S. 26.

¹⁸⁰ Durrio stellte beim Salon d'Automne 1910 acht Stücke aus Steingut und von 1921-31 jährlich nicht näher bezeichnete Keramiken aus, vgl. Plessier 1982, S. 203-204. Varenne zufolge hatte Durrio zusammen mit Jean Gauguin, dem Sohn des Malers Paul Gauguin, im Jahr 1927 eine große und erfolgreiche Ausstellung im Keramikmuseum der Porzellanmanufaktur von Sèvres, vgl. Gaston Varenne, *Le mouvement des arts appliqués*, in: *L'amour de l'Art*, Oktober 1927 (Varenne 1927), S. 266. Vgl. auch Tisserand 1928 I, S. 889 und Plessier 1982, S. 204. Dies sei durch einen Brief Durrios vom 17. April 1927 an den Direktor des Museums Lechevallier-Cherignard bestätigt, in dem von 50 Exponaten die Rede ist. Tamara Préaud, Direktorin der Archive der Porzellanmanufaktur von Sèvres, teilte dagegen auf Anfrage am 7. August 1996 mit, von dieser Ausstellung sei in den von ihr verwalteten Archiven kein Dokument, Foto oder andersartiger Beleg erhalten. Bei der Durrio-Retrospektive zum Salon d'Automne 1945 wurden Bureau zufolge 13 Keramiken aus Privatsammlungen, hauptsächlich Gefäße, ausgestellt, Noel Bureau, *Exposition Rétrospective d'Oeuvres de Francisco Durrio*, in *Ausstellungskatalog: „Salon d'Automne 1945“*, Paris 1945 (Bureau 1945), S. 70-71. Zu Ausstellungen der Skulpturen und der Metallarbeiten Durrios: Plessier 1982, S. 200 und Johnson 1976, S. 152 und S. 171.

¹⁸¹ Vgl. Crisante de Lasterra, *Paco Durrio*, in: *La Gran Enciclopedia Vasca*, vol. VIII, Fasc. 80,1, Bilbao 1975 (Lasterra 1975), S. 306-315 mit Abbildungen. Zwei Fotos mit anthropomorphen Vasen abgebildet bei Plessier 1982, S. 203.

Gegengeschenk Durrios für Picassos 1905 datiertes und Durrio persönlich gewidmetes Bild „La Belle Hollandaise“.¹⁸³ Im Pariser Orsay-Museum befindet sich eine weitere Keramik Durrios. Es handelt sich um eine 1900 datierte, emaillierte anthropomorphe Vase, die Picasso bekannt war, da er eine Replik besaß (Abb. 21).¹⁸⁴ Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine der drei von Werner Spies erwähnten Keramiken Durrios‘, die sich im Besitz des Künstlers befanden.¹⁸⁵

Durrio gestaltete, wie Gauguin, im direkten Modellierverfahren Steingutskulpturen oder anthropomorphe Gefäße aus Fayence, ohne sich dabei der Töpferscheibe zu bedienen. Er nutzte auch das Gussverfahren mit Ton- oder Gipsmatrizen, wobei maximal zehn Repliken entstanden; ein Verfahren, das Gauguin allerdings nur bei seinen letzten Keramiken 1895 verwendete.¹⁸⁶

Nach 1905 erprobte Durrio in seinem neuen Keramikbrennofen gesprenkelte und gefleckte Farbglasuren, die auf anthropomorphe oder groteske plastische Formen aufgetragen werden¹⁸⁷, zumeist gelbe oder blaue fleckenartige Pigmenteinschlüsse

¹⁸² Vgl. Ausstellungskatalog „Gauguin y los origenes del simbolismo“, Madrid 2004 (Gauguin 2004), cat. 183-185. Diese Werke und weitere Arbeiten Durrios aus Terrakotta, glasierter Keramik, Messing, Silber, Gips und Stein, in öffentlichen wie privaten Sammlungen, sind zusammengetragen, kurz beschrieben und abgebildet bei Kosme de Barañano / Javier Gonzalez de Durana, *El Escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, Catalogo y notas sobre su vida y obra*, in: *Kobie V*, Bilbao 1988 (Barañano/Durana 1988) S. 151-174. Ein teilweise glasierter Tonkrug Durrios befindet sich im Keramikmuseum von Sèvres, vgl. *La Gran Enciclopedia Vasca* vol. XXIII, Bilbao 1980, S. 13.

¹⁸³ Spies 1983, S. 28, Anm. 34. Unter den dreizehn Keramiken, die 1945, in Paris bei der Durrio Retrospektive ausgestellt wurden befand sich ein als ‘vase Mormon‘ bezeichnetes Gefäß aus der Sammlung Badeau, vgl. Bureau 1945, S. 71.

¹⁸⁴ Bourassa 2004, S. 31, fig. 9.

¹⁸⁵ Spies 1983, S. 28, Anm. 34.

¹⁸⁶ Tisserand 1928 I, S. 889. Keramiken Gauguins im Gussverfahren: Gray 114, 115.

¹⁸⁷ Plessier 1982, S. 204.

(Abb. 21, 32-33).¹⁸⁸ Es handelt sich um Dekorationstechniken, die Paco Durrio bei Dalpayrat und Chaplet gelernt hat und weiterentwickelte.¹⁸⁹

Mehrere erhaltene keramische Arbeiten Paco Durrios sind formal und stilistisch von Gauguins anthropomorphen Keramiken beeinflusst. Vergleicht man Gauguins im Winter 1887-88 aus unglasiertem gebranntem Ton ausgeführten Kopf einer „Frau aus Martinique“ (Abb. 31), den er Vorzeichnungen entsprechend ausführte¹⁹⁰ und seinen Anfang 1889 entstandenen Porträtkopf als Enthaupteter aus glasiertem Steingut (Abb. 6) mit Durrios Keramik „Kopf eines Inkas“ (Abb. 33)¹⁹¹ in Bilbao, so sind mehrere gemeinsame Merkmale festzustellen. Beide Stücke sind ausgehöhlt worden und weisen eine hohe Plastizität bei großer Differenzierung der Einzelelemente auf. Sie haben einen ähnlichen Umriss und Halsabschluss, wirken ausdruckslos, in sich gekehrt, statuarisch. Durrio verfolgte seine Arbeit als Bildhauer, Keramiker und Goldschmied parallel. Wie Gauguin, der mehrmals ein Thema auf Leinwand, in Keramik oder als Holzschnitt ausführte, fertigte Durrio von zahlreichen eigenen Werken Keramik-, Metall-, oder Gipsrepliken an. So lassen sich von seinen erhaltenen, um 1895-96 entstandenen Metallarbeiten Rückschlüsse auf heute verlorene Keramiken ziehen, da Motive und Themen von dem einen ins andere Medium transponiert wurden.¹⁹²

Durrio ist im Formalen von der altägyptischen Kunst beeinflusst.¹⁹³ Er erreicht eine starke Stilisierung naturalistischer Einzelelemente mit dem Ziel, allgemeingültige Symbolformen zu schaffen.¹⁹⁴ Er schließt sich damit einer von Gauguin initiierten, von

¹⁸⁸ Die nicht datierte Keramikskulptur wurde im Januar 1929 durch das Museum direkt vom Künstler erworben, vgl. Archiv des Museo de Bellas Artes de Bilbao, zu Inv. 82/115. Eine kleinere, ebenfalls undatierte Version dieses Kopfes befindet sich in einer Privatsammlung in Bilbao, abgebildet in Barañano/Durana 1988, S. 168, Abb. 14.

¹⁸⁹ Zu Dalpayrat, vgl. oben Anm. 166 und zu Chaplet, Richardson 1991, S. 469; Daix zufolge war Durrio ein Kenner fernöstlicher Kunst, die, was die Farbglasuren anbetrifft, auch Chaplets Inspirationsquelle war, Daix 1995, S. 287.

¹⁹⁰ Bodelsen 1964, S. 72 und S. 64, fig. 48.

¹⁹¹ Die nicht datierte Skulptur Durrios wurde am 30. Januar 1929 durch das Museum vom Künstler erworben, vgl. Dokumentation des Museo de Bellas Artes de Bilbao zu Inv. 82/2366, vgl. auch Barañano/Durana 1988, S. 164.

¹⁹² Ebd., S. 151-174 und Plessier 1982, S. 210-212.

¹⁹³ Mourey 1924, S. 169; Philippe Dagen, „L'exemple égyptien“: Matisse, Derain et Picasso entre fauvisme et cubisme (1905-1908), in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, Paris 1984 (Dagen 1984), S. 290.

¹⁹⁴ Plessier 1982, S. 204.

Paul Sérusier 1896 programmatisch erklärten und durch Charles Morice propagierten „Ägyptomanie“ an, einem Stilkonzept, das zwischen 1896 und 1905 antinaturalistische und anticlassizistische Positionen förderte, und das auch Künstler wie Matisse, Derain und in geringerem Maße Picasso beeinflusste.¹⁹⁵

Die Forderung, Kunst habe vorrangig eine Idee auszudrücken, hat Durrio von den Symbolisten - vor allem den Dichtern Mallarmé und Rimbaud - ebenfalls über Gauguin rezipiert.¹⁹⁶ Mallarmé soll beim Anblick der Keramiken Durrios gesagt haben, sie seien für die Ewigkeit gemacht.¹⁹⁷ Auch der Kunstkritiker Charles Morice betrachtet Durrio durch dieses symbolistische Prisma, wenn er 1904, zu einer Zeit, die uns hier im Hinblick auf Picasso interessiert, über dessen Übernahme der ästhetischen Auffassungen Gauguins schreibt: dem von Durrio fast religiös verehrten Gauguin diene das Naturvorbild lediglich als Material, das deformiert wird, um ihm die künstlerische Idee, die gegenüber der Materie vorrangig sei, aufzuzwingen. Das Ergebnis ist die Umformung der Materie durch die geistige Kraft des Künstlers, die als Matrix für die Organisation der Materie dient, eine „praktische Ästhetik“, der Gauguin wie Durrio folgten.¹⁹⁸

Trotz der Bevorzugung der Idee tritt innerhalb dieser Kunstauffassung die umzuformende Materie, also das Material künstlerischen Ausdrucks, in den Vordergrund, und so ist es nicht verwunderlich, dass gerade im Zuge dieser Auffassung die Keramik mit ihren multiplen Möglichkeiten der Transformation in den Brennpunkt des Interesses junger Künstler wie Picasso geraten ist.

¹⁹⁵ Dagen 1984, S. 290-302; Zu Gauguin vgl. auch Hofmann 1987, S. 199.

¹⁹⁶ „Mallarmé and Rimbaud both frequently declared that the subject of art was the idea, the general and not life's particularity“, Phoebe Pool, Sources and Background of Picasso's Art 1900-1906, in: *Burlington Magazine* CI/101, 1959 (Pool 1959), S. 177. Dies ist ursprünglich ein Gedanke Schopenhauers, vgl. Hofmann 1987, S. 202. Die Beziehung Gauguins zum Symbolismus wurde ausführlich untersucht von Wasiutinski 1978.

¹⁹⁷ Barañano 1997, S. 17.

1.2.2 Entwurfszeichnungen Picassos für Keramiken 1901-1906

Aus dem Zeitraum 1901-1905 sind einige Zeichnungen Picassos erhalten, die auf eigene Projekte für Keramiken schließen lassen. In ihnen ist der von Durrio vermittelte Einfluss Gauguins im Zusammenhang mit Keramik bereits um 1901-1903 deutlich.¹⁹⁹ Es handelt sich zunächst um drei Federzeichnungen aus dem Jahr 1902 (Abb. 22 - 24)²⁰⁰, die nach Picassos eigenen Angaben Vorstudien für auszuführende Vasen sind.²⁰¹ Sie bereiten Picassos erste 1902 datierte Skulptur „Sitzende Frau“ (Abb. 35) vor.²⁰² Möglicherweise plante Picasso ursprünglich die Ausführung dieser Skulptur als Keramik.

Die drei Zeichnungen (Abb. 22-24) stellen Frauenbüsten mit hochrechteckigen Umrissen dar. Die Hände sind entweder gekreuzt oder wie bei einer Karyatide zu den Ohren geführt oder stützen den Kopf. Die Körpergestaltung bricht jeweils in Höhe der Brüste ab. Das äußere Erscheinungsbild dieser Vasenentwürfe entspricht mit ihren gewinkelten Umrisslinien und dem abgeflachten Kopfabchluss der hochrechteckigen Gesamtform Gauguins „Hina et Tefatou“-Vase, die Picasso bei Durrio gesehen hat (Abb. 25).²⁰³ Bei diesem Gefäß handelt es sich nicht um eine anthropomorphe Vase, vielmehr treten die Figuren als Relief hervor.

¹⁹⁸ „[...] Gauguin fut l'initiateur de Durrio, qui lui garde [...] une admiration religieuse, une gratitude et une piété absolues. [...] Durrio procède par des rapides synthèses et, contraignant la nature à exprimer ce qu'il pense ce qu'il sent, la déforme hardiment pour la réinformer. *La Nature est matière, l'Esprit est matrice*. Cette formule où j'essayais naguère d'enfermer la doctrine de Gauguin, résumerait assez exactement [...] l'esthétique pratique de Durrio“. Morice 1904, S. 115-118. „[...] dans ses poteries et ses colliers, se retrouvent l'inquietude et la quête de l'Absolu que Durrio chercha toute sa vie. C'est ce qu'expriment les céramiques et bijoux à figure humaine, avec leurs visages fermés sur un mystère insondable [...]“, Plessier 1982, S. 204-5.

¹⁹⁹ McCully 1998 II, S. 28-29. Zum allgemeinen Einfluss der sentimental-symbolistischen Kunst Gauguins auf Picasso in dieser Periode vgl. Cachin 1988, S. 269: „Un symbolisme sentimental de la destinée humaine relie alors les deux peintres dans un même expressionisme décoratif“.

²⁰⁰ Z. VI, 306, Z. VI, 364 und MPB 110.451.

²⁰¹ Johnson 1976, S. 48.

²⁰² Ronald Johnson, Primitivism in the early sculpture of Picasso, in: *Arts Magazine* 49 / 10, Juni 1975 (Johnson 1975), S. 64 und Johnson 1976, S. 46-47.

²⁰³ Die Keramik „Hina et Tefatou“, mit den Darstellungen der tahitischen Gottheiten Hina, Taaroa, und Tefatou, ist 1893-95 datiert. Sie befand sich in Durrios Sammlung, Plessier 1982, S. 204, Johnson 1976, S. 49, Musée d'Orsay, Inv. OA 9514. Zum Thema „Hina et Tefatou“ in der Malerei Gauguins vgl. Cachin 1988, S. 197; „Hina und Tefatou“ in der Skulptur, als Holzzylinder mit Relief: Gray 95, 96, 97, in der Graphik Gauguins: Bodelsen S. 146 und fig. 95-97, fig. 100-105.

Das Konzept der anthropomorphen Vase, deren unterer Abschluss die Brüste horizontal halbiert, so dass diese funktional zu stabilisierenden Gefäßstützen werden, geht als künstlerische Idee auf Gauguins Porträtvase der Madame Schuffenecker aus dem Jahr 1889 (Abb. 26) zurück, die Picasso schon auf der Weltausstellung 1900 gesehen haben könnte.²⁰⁴ So ergibt sich bei Picassos Entwurf eine Synthese der beiden Modelle Gauguins. Den motivischen Übereinstimmungen, der Schrägstellung des Kopfes bei gleichzeitiger Drehung nach rechts, entsprechen jedoch keine stilistischen, da die archaisierenden Züge der beiden Zeichnungen Picassos am Modell Gauguins fehlen.²⁰⁵

Weitere Vorstudien Picassos für anthropomorphe Keramikgefäße sind in den Jahren 1902/1903 im Umkreis der Plastik „Der blinde Sänger“ (Sp. 2) entstanden. Auf einem 1902-1903 datierten Blatt mit mehreren Zeichnungen mit Vasenstudien (Abb. 27) sind im oberen Register drei Krüge dargestellt, im unteren eine Bechervase und einzelne dekorative Elemente. Beim ersten Krug der oberen Reihe ist eine Seite des Gefäßkörpers als Gesicht mit geöffnetem Mund modelliert. Während das Gesichtsmotiv von Auguste Rodins 1882 entstandenem Kopf „Der Schmerz“ abgeleitet ist,²⁰⁶ sind die beiden auf dem Blatt erscheinenden Entwürfe anthropomorphisierter Krüge eindeutig von Keramiken Gauguins beeinflusst (Abb. 2).²⁰⁷ Die Ähnlichkeit mit einem um 1895-1896 von der Hand Durrios ausgeführten doppelseitigen Silberanhänger beweist, wie der Einfluss Gauguins über Durrio an Picasso weitergegeben wurde (Abb. 28).²⁰⁸ Die in Art-Nouveau Manier geschwungenen Lamellen, die das Haar repräsentieren, verwendet Picasso in seinem Vasenentwurf ähnlich wie Durrio bei seiner anthropomorphen Keramikvase, von der Picasso eine Replik besaß (Abb. 21), oder auch in dem oben erwähnten Silberanhänger.

Das im Profil wiedergegebene Gesicht mit geöffnetem Mund wie auch die wellige Lamellenform als Begleitmotiv erscheinen in der linken Bildecke eines anderen, 1902/03 datierten Skizzenblattes mit mehreren Profilstudien (Abb. 29).²⁰⁹ Hier ist ein sitzender Jüngling in Form eines Gefäßes dargestellt. Wie bei Gauguins

²⁰⁴ Johnson 1975, S. 64, Anm. 3.

²⁰⁵ Rubin 1984, S. 251.

²⁰⁶ Spies 1983, S. 16; „Kopf des Schmerzes“, Paris, Musée Rodin, Inv. 1127.

²⁰⁷ Z. B. Gray 10 (1886), Gray 62 (Winter 1887-1888), Gray 65 (1889).

²⁰⁸ Johnson 1975, S. 64. Vgl. auch Plessier 1982, fig. 9,10.

²⁰⁹ Z. XXII, 21.

Selbstporträtgefäß (Abb. 6) oder der Keramikskulptur „Kopf einer Frau aus Martinique“ (Abb. 31), die Ambroise Vollard erworben hatte und bei dem Picasso sie gesehen haben könnte²¹⁰, befindet sich im oberen Schädelbereich die Vasenöffnung, in diesem Fall zu einer Art Tülle hochgezogen. Es zeigen sich auch hier wieder Übereinstimmungen mit Silberschmiedearbeiten Durrios (Abb. 28): in der Profilansicht, in der Nasen- und Augenform, im kleinen, spitzen Kinn und im dekorativ-stilisierten, geschwungenen Haar.²¹¹

Picassos Interesse an Art-Nouveau Gebrauchsgegenständen zeigt den direkten Einfluss Paco Durrios. Dies wird bekräftigt durch die Skizze eines Ringes (Abb. 30), die einen Silberring mit Amethyst aus der Produktion Durrios variiert.²¹² Am rechten unteren Bildrand dieses Blattes ist eine Vase mit einem Frauenkopf skizziert wobei die Frauenbüste den Vasenkörper bildet. Dieser Entwurf entspricht einem anderen keramischen Werk Gauguins, der 1887-88 entstandenen Porträtvase einer Frau mit Schlangengürtel, die sich ebenfalls in Vollards Sammlung befand.²¹³ Vasenkörper und Frauentorso sind hier identisch, die Gefäßform wurde nicht als Skulptur ummodelliert wie etwa bei der ein Jahr später entstandenen Porträtvase der Madame Schuffenecker (Abb. 26). Bei diesen Picasso als Modell dienenden Keramiken Gauguins wurde das anthropomorphe Element nicht additiv anmodelliert, sondern in die Struktur des Gefäßkörpers integriert. So verfährt Picasso auch 1905, als er sich selbst in einem Skizzenbuch als barock verkleideter Kannenmann darstellt, wobei Kopf und Leib dem Gefäß integriert wurden.²¹⁴

Im Jahr 1906 entstanden zwei mit blauem Farbstift und Tinte ausgeführte Entwurfszeichnungen für Keramiken.²¹⁵ Die beiden Skizzen stellen eine zylinderförmige Vase (Abb. 38) („Le vase bleu“) und deren Dekoration dar (Abb. 39). In die Gefäßform selbst ist kein formschaffender Eingriff beabsichtigt. Die Dekoration ist in zwei Register aufgeteilt, darin ist unten ein Pferd dargestellt, das auf einen

²¹⁰ Der Kunsthändler Ambroise Vollard, den Picasso seit 1901 kannte, als er bei ihm mit Iturrino ausstellte, Daix 1995, S. 898.

²¹¹ Vgl. Plessier 1982, S. 205, fig. 9 und S. 210, fig. 20.

²¹² Vgl. Plessier 1982, S. 206, fig. 11.

²¹³ Gray 49, datiert: Winter 87-88. Die dazugehörige Vorzeichnung: Gray S. 15, Abb. 9 d.

²¹⁴ Spies 1983, S. 22.

²¹⁵ Z. XXII, 338, 341, die Bezeichnung „Le vase bleu“ stammt von Zervos, ebd.

Elefanten zuläuft. Oben, in Frontansicht, sind ein Frauen- und ein Männerakt dargestellt, die eine Blumengirlande tragen. Zwischen dem Mann und der Frau befindet sich ein Putto mit Fruchtkorb. Die beiden Aktfiguren sind stilistisch mit den Zeichnungen, die im Umkreis von Picassos 1906 datierten Bildern „La Toilette“ und „Le Harem“ entstanden, verwandt.²¹⁶ Auch in diesem Fall ist die Ausführung der Keramik ausgeblieben oder in die Zeit nach Picassos Rückkehr aus dem nordspanischen Gosol verschoben worden.²¹⁷ Diese beiden Entwurfszeichnungen zeigen jedoch, dass Picasso sich 1906 nicht mehr an den anthropomorphen Keramiken Gauguins orientiert, sondern an den dekorativ-malerisch bearbeiteten Gefäßen, die von Gauguin 1886-1887 in Zusammenarbeit mit Chaplet ausgeführt wurden. John Richardson zufolge haben Picasso und Durrio 1906 „über Möglichkeiten der Zusammenarbeit gesprochen“ und er vermutet, dass diese Zeichnungen ein Beweis für Picassos gewecktes Interesse an der Keramikgestaltung wären.²¹⁸ Da es sich hierbei (Abb. 38 - 39) nicht um Entwürfe keramischer Skulpturen, sondern um die Dekoration eines auch auf der Scheibe zu drehenden Zylinders handelt, könnte ein konkretes Indiz dafür sein, dass Picasso plante, Keramiken bei André Metthey zu bemalen. Verbindungen gab es über den Kunsthändler Ambroise Vollard, der Anfang 1906 die Gesamtheit der sich im Atelier befindenden Werke Picassos erwarb und über den damals zu den „Fauvisten“ zugehörigen Maler Henri Matisse. Picasso hatte Matisse im Frühling 1906 bei Gertrude Stein kennen gelernt.²¹⁹

Matisse bemalte 1907 beim Keramiker André Metthey, in der so genannten „Ecole d’Asnières“, zusammen mit anderen „Fauves“ und „Nabis“-Künstlern, Fayenceteller und Vasen mit Emailfarben, die Metthey ihnen vorbereitete. Vollard hatte das Unternehmen eingeleitet, finanziert und schließlich veranlasst, dass etwa hundert dieser

²¹⁶ D. / B. XV. 30-35, 39-40.

²¹⁷ Johnson 1976, S. 51 und Spies 1983, S. 320 Anm. 5. Picasso besaß zu jener Zeit zwei blaue Louis Phillippe Vasen, vgl. Olivier 1933, S. 53. Nach Pierre Daix/Georges Boudaille, Picasso 1900-1906, (2. Aufl.), Neuchâtel 1988 (Daix/Boudaille 1988), S. 290 sind die beiden Zeichnungen in Gosol entstanden. Picasso hielt sich in Gosol von Mai bis August 1906 auf, Daix 1995, S. 405.

²¹⁸ Richardson 1991, S. 468.

²¹⁹ Daix 1995, S. 569.

Keramiken 1907 beim Salon d'Automne in Paris ausgestellt wurden.²²⁰ Ein großer Teil dieser keramischen Arbeiten scheint jedoch schon 1906 entstanden zu sein. Den Rechnungsbüchern Vollards zufolge zahlte er seit dem 19. März 1906 dreimal mehr Geld als im Jahr 1907 an Metthey für dessen Ausgaben.²²¹ Picasso hatte nach eigener Aussage ebenfalls bei Metthey Keramiken gestalten sollen.²²² Der Frühling 1906 wäre auch für Picassos „Le vase bleu“- Zeichnung eine plausible Datierung, so dass sie vor seiner Reise nach Gosol im Mai 1906 entstanden sein könnte. Der klassische Stil der Zeichnung und das Art-Nouveau Motiv der Girlande sind hierfür das Hauptargument, da nach der Gosolreise der iberische Einfluss bei Picasso vorherrschend ist.²²³ Die Vorzeichnung zu „Le vase bleu“ stellt demnach einen Vorentwurf für eine vermutlich bei Metthey auszuführende Vase dar.

Eine dem Fries auf „Le vase bleu“ verwandte Darstellung befindet sich in einem Skizzenbuch Picassos aus dem Sommer 1906, dem „Carnet Catalan“: Drei Grazien auf einem Sockel, die den Entwurf für eine Steingutplastik darstellen.²²⁴

In Gosol machte Picasso eine Reihe von Zeichnungen, Aquarellen und Ölbildern, die, sei es als Stilleben, sei es im Zusammenhang mit der Darstellung von Menschenakten, Keramikgefäße zum Bildthema haben.²²⁵ Bei dieser Werkgruppe, in der eine Zurücknahme des Narrativen festzustellen ist, zeigt sich Picassos Interesse für den reinen Ausdruckswert der Gefäßformen wie auch für die Formanalogien zwischen

²²⁰ Dominique Forest, André Metthey, in Ausstellungskatalog: „La Céramique Fauve“, Nizza 1996 (Forest 1996 II), S. 50-52. Unter den Künstlern befanden sich außer Matisse auch Vlaminck, André Derain, Auguste Renoir, Georges Rouault, Kees van Dongen, Aristide Maillol, Pierre Bonnard, Denis, Vuillard u. andere, vgl. Michel Hoog, *Peintres et Céramistes en France au début du XX siècle*, in: *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu* 50, 1971 (Hoog 1971), S. 12-18 und Préaud/Gauthier 1982, S. 82.

²²¹ Jaqueline Munck, *Calendrier des transactions Vollard/Metthey*, in Ausstellungskatalog: „La Céramique Fauve“, Nizza 1996 (Munck 1996), S. 105.

²²² Picasso in einem Radiointerview am 2. November 1961, zitiert bei Bernadac 1998, S. 101. Kein Dokument beweist jedoch eine geplante Zusammenarbeit mit Metthey.

²²³ Spies 2000, S. 35.

²²⁴ Richardson 1991, S. 468. Nach Daix/Boudaille 1988, S. 290 entstanden dagegen die beiden „Vase bleu“ Zeichnungen erst in Gosol.

²²⁵ Z. B. „Le Porron“ (D./B. XV.12) und „Stilleben mit Milchkanne“, (D./B.XV.13).

Gefäßkörper und Menschenakt, was in Bildern wie „Les Adolescentes“ und „Torse de jeune fille“ deutlich wird.²²⁶

Ebenfalls aus dem Jahr 1906 ist ein Keramiktopf aus der ehemaligen Sammlung Guillaume Apollinaire erhalten, den Picasso mit Gouache bemalte und dadurch unbenutzbar machte (Abb. 40). Auf der einen Seite der zweihenkligen „Pignate“ ist ein Stilleben - ein Krug und ein Gemüseteller - dargestellt, auf der anderen ein Frauenakt. Letzterer ist ein Echo der 1906 datierten Gouache „Liegender Frauenakt (Fernande)“.²²⁷ Die auffällige, durch die Lichtführung akzentuierte, gebogene Körperform des Frauenaktes, bei dem Kopf- und Brustpartie dem Betrachter zugewandt sind, während die Beine im Schatten des dunklen Hintergrundes verschwinden, findet sich hier, der gewölbten Gefäßwand sinnvoll angepasst, wieder.²²⁸

²²⁶ D./B. XV. 10, XV. 11, XV. 24. Vgl. auch McCully 1998 II, S. 29-30.

²²⁷ Z. I, 317; Richardson 1991, S. 448.

²²⁸ Picasso, Fernande Olivier und Apollinaire befanden sich von Mai bis Ende Juni 1906 in engem Briefkontakt, vgl. Pierre Caizergues/Hélène Seckel (Hsg.), Picasso-Apollinaire, Correspondance (Seckel/Caizergues 1992), S. 36-56.

1.2.3 Zwei Keramikplastiken 1906

Die ersten erhaltenen Keramiken Picassos sind die im Jahr 1906 entstandenen Plastiken zweier Männerköpfe (Abb. 41 - 42). Der eine (Abb. 41) ist ein Porträt Josep Fontdevilas aus Gosol.²²⁹

Die nach Picassos Spanienreise ausgeführten Stücke wurden bei Paco Durrio modelliert und gebrannt. Auf der einen beim Brand beschädigten Porträtbüste (Abb. 42) und auf der Keramikplastik „Sich kämmende Frau“ (Abb. 19) sind noch Glasurreste erkennbar, was beweist, dass sie als Keramikskulpturen und nicht nur als Tonversionen für den Bronzeguss von Picasso intendiert wurden.²³⁰ „Sich kämmende Frau“ und „Männerkopf“ (Abb. 41) hat später Ambroise Vollard erworben, der davon auch einige Bronzeversionen erstellen ließ (Abb. 20).²³¹ Es handelt sich um modellierte Werke in der Art der vier vorhergehenden Plastiken Picassos aus den Jahren 1902-1906 (Abb. 35), deren Originalversionen in ungebranntem Ton existieren.²³² Im Hinblick auf Arbeitsweise und Brenntechnik ist jedoch der von Paco Durrio vermittelte Einfluss Gauguins auf Picasso, der durch den Besuch der großen Gauguin-Retrospektive am Salon d'Automne 1906 aufgefrischt worden war, deutlich.²³³ Picasso modellierte seine Figuren direkt, ohne Einsatz der Töpferscheibe, und glasierte die Stücke ganz im Sinne Gauguins.²³⁴

²²⁹ Picasso ging von Skizzen aus, die er von Josep Fontdevila in Gosol machte, Johnson 1976, S. 52 und Spies 1983, S. 29, vgl. Z. I, 364; Z. VI, 769, 770, 772, 773. Zur Identifikation Fontdevilas und der Bedeutung für Picassos im Zusammenhang mit dem 1906 entstandenen Porträt Gertrude Steins und den Vorstudien für das Gemälde „Les Demoiselles d'Avignon“ (1907) vgl. Richardson 1991, S. 468 und Daix 1995, S. 375.

²³⁰ McCully 1998 II, S. 32, S. 42.

²³¹ Laut Richardson 1991, S. 471 ist Sp. 9 I vor „Sich kämmende Frau“ entstanden. Zur Entstehungszeit von „Sich kämmende Frau“, Spies 1983, S. 24; Johnson 1975, S. 64, Richardson 1991, S. 468.

²³² Außer der 1902 datierten Plastik „Sitzende Frau“ (Abb. 35) handelt es sich dabei um folgende Plastiken: „Sitzende Figur“, 1902, Sp. 1A, „Frauenkopf“ 1905, Sp. 5, „Frauenkopf“ (Fernande) 1906, Sp. 6.

²³³ Windsor 1983, S. 26.

²³⁴ Daix 1995, S. 364; zu Gauguins Keramiken vgl. oben Kap. I, 2; Ernest Chaplet, der die Steinguttechnik in Frankreich wiederbelebte, hatte John Richardson zufolge „Gauguin offenbart, was dieser an Durrio und an Picasso weitergeben sollte: nämlich, dass glasierter und gebrannter Ton dem Künstler mehr Ausdruckskraft und ein freieres Experimentieren ermöglicht als Ton, der im Hinblick auf den Bronzeguss geformt wird“, Richardson 1991, S. 469.

Mehrere Zeichnungen und Ölbilder, darunter „Le Harem“ und „La Coiffure“²³⁵, belegen Picassos Beschäftigung mit dem Motiv des Kämmens seit dem Jahr 1905, einem Motiv, das letztlich auf Degas zurückgeht, jedoch von Picasso unter dem Einfluss von Ingres‘ 1905 erstmals in Paris öffentlich gezeigtem Gemälde „Das Türkische Bad“ abgewandelt wird.²³⁶

Die auf Einansichtigkeit angelegte, einarmige und asymmetrische Skulptur „Sich kämmende Frau“ (Abb. 20) zeigt, dass Picasso nach einer neuen formalen und stilistischen Ausdrucksmöglichkeit suchte, indem er mehrere widersprüchliche Anregungen in ein Spannungsverhältnis setzte.²³⁷ Der Umriss der förmlich aus dem Boden wachsenden sockellosen Figur, ist Gauguins „Schwarzer Venus“ (Gray 91) verpflichtet, die reliefartige Wiedergabe der Beinpartien entsprechen der gleichartigen Behandlung der Beine bei der „Hina et Tefatou Vase“ Gauguins und jener der anthropomorphen Vase Durrios (Abb. 21), während die das Licht modulierende Oberflächengestaltung des Körpers dem Stil Auguste Rodins entspricht. Als Anregung für die vereinfachten, maskenhaften Gesichtsformen dienten dagegen die iberischen Reliefs von Osuña, die Picasso im Frühling 1906 im Louvre entdeckte²³⁸, und möglicherweise auch die „Madonna von Gosol“, eine gefasste Holzskulptur aus dem 12. Jahrhundert, was sich besonders in der Gestaltung des linken Auges niederschlägt.²³⁹

Problematischer ist die Hypothese, Gauguins Keramikplastik „Oviri“ aus dem Jahr 1894 (Abb. 5), die Picasso bei Ambroise Vollard vor der Gauguin-Retrospektive im Salon d'Automne 1906 hatte sehen können, sei die Inspirationsquelle für „Sich kämmende

²³⁵ Z. I, 329 bzw. D./B. XIV. 20

²³⁶ Spies 1983, S. 26, 28. Zeichnungen mit dem Motiv des Kämmens: Z. I, 259, D. B. XIII, 1-3; XIV, 19; XV, 30-33, 35; D.B. XIV, 5. Ölbilder als Vorstudien für „Sich kämmende Frau“: D.B. XVI, 6-7; XV, 36, Vorzeichnungen: Z. I, 341; Z VI, 751.

²³⁷ Golding 1994, S. 18. Zur Diskussion über den möglichen direkten Einfluss Gauguins auf Picassos Gestaltung der „Sich kämmenden Frau“: Johnson 1976, S. 58, dagegen Rubin 1984, S. 251; siehe auch Edmund Pillsbury, *The Rebirth of Venus*, in: *Art News*, April 1983 (Pillsbury 1983), S. 109-110.

²³⁸ James Johnson Sweeney, *Picasso and Iberian Sculpture*, in: *The Art Bulletin* 23, 1941 (Sweeney 1941), S. 191-198.

²³⁹ Heute im Museu de Arte de Catalunya, Barcelona. Zum Einfluss dieser Skulptur auf Picasso vgl. Pierre Daix in Ausstellungskatalog: „Picasso au Palais des Papes. 25 ans après“, Avignon 1995, S. 262 (Abbildung), S. 266 (Text).

Frau“.²⁴⁰ Gauguins 75 Zentimeter große Plastik aus teilweise glasiertem Steingut, deren Bedeutung als Vorläufer für Picassos 1907 entstandenes Bild „Les Demoiselles d'Avignon“ überzeugend nachgewiesen worden ist²⁴¹, zeigt jedoch weder stilistische noch thematische Gemeinsamkeiten mit Picassos „Sich kämmender Frau“. Sie könnte für Picasso jedoch durchaus als Anregung gedient haben, eine erste glasierte Keramikplastik zu schaffen.

Bei den beiden Männerköpfen (Abb. 41-42) mit ihren kantigen, harten, maskenhaften Gesichtszügen sind weder formale noch stilistische Dichotomien in der Behandlung der Oberfläche feststellbar. Nichts lenkt von der Darstellung des Wesentlichen der plastischen Form ab. Einzige Belebung dieser in sich ruhenden Figuren sind die asymmetrisch gestalteten Augen. Sie sind von den iberischen Osuña-Reliefs beeinflusst, jedoch auch schon in Gemälden Gauguins zu erkennen, wie etwa in „Porträt der Mutter des Künstlers“ (W 385), einem Ölbild, das sich in Durrios Sammlung befand.²⁴²

Bemerkenswert ist, dass Schlüsselwerke Picassos in Keramik ausgeführt werden, und dass Picassos in Gosol neu erwecktes Interesse für die Skulptur, das sich in mehreren entsprechenden Entwurfszeichnungen dokumentieren lässt²⁴³, ihn nach seiner Rückkehr aus Spanien veranlasst, seine früheren Projekte für Gefäßkeramiken (Abb. 22 - 24, Abb. 27, Abb. 29-30) zugunsten modellierter Plastiken aufzugeben, diese jedoch als Keramiken auszuführen.

Die Zeichnungen belegen, dass Picasso in den Jahren 1901-1903 die plastischen Möglichkeiten der Gefäßkeramik und das damit verbundene Form- und Motivrepertoire, besonders Anthropomorphisierungen der Gefäße, interessieren. Sie belegen Picassos tastende Annäherung hinsichtlich einer ernsthaft intendierten Beschäftigung mit den ästhetisch-expressiven Möglichkeiten der Keramik.

1.2.4 Fazit: Picassos Erkenntnis der Bedeutung der Keramik Gauguins

Picassos früheste Beschäftigung mit Keramik in den Jahren 1901-1906 ist eher sporadisch und schlägt sich nach bisherigem Forschungsstand lediglich in einigen

²⁴⁰ Richardson 1991, S. 473.

²⁴¹ Rubin 1984, S. 253.

²⁴² Richardson 1991, S. 468.

²⁴³ Spies 1983, S. 26. Entwurfzeichnungen: Z. XXII, 359, 367, 369, 370, 407.

Zeichnungen nieder. Die erforderliche technische Einrichtung und Assistenz zur Ausführung von Keramiken waren spätestens seit 1904 durch Picassos Freund Paco Durrio gegeben. Tatsächlich ausgeführte Keramiken Picassos konnten jedoch nicht nachgewiesen werden. Picasso erkundet zeichnerisch alle drei Möglichkeiten der Keramik, die auch Gauguin ausgelotet hat: Die Dekoration von Vasen (Abb. 9), die Gestaltung anthropomorpher Gefäße (Abb. 22-24, Abb. 29) und Keramikskulpturen (Abb. 19-20).

Die in den bisher behandelten Zeichnungen entworfenen anthropomorphen Vasen wurden nach dem heutigen Wissensstand nicht ausgeführt, ein Beleg dafür, dass Picasso in den Vorzeichnungen mehr wagt als in der Praxis. Es ist daher weniger der künstlerische Niederschlag als die über Durrio von Gauguin assimilierten Konzepte, zum Beispiel anthropomorphe Gefäßkeramik, die für Picassos weitere Entwicklung auf diesem Gebiet von Bedeutung sind, da diese Konzepte und Erfahrungen bis 1947-1948 nachwirkten, als er sich in Vallauris intensiv mit Keramik beschäftigten sollte.²⁴⁴

Picasso ist offensichtlich über die künstlerische Annäherung und Praxis Durrios an das Material und die Technik der Keramik zu einer neuen Einschätzung der Bedeutung dieses Mediums gekommen. Denn wenn auch die Keramik im 19. Jahrhundert nicht zum akademischen Kanon der Kunstmedien gerechnet wurde, so hatte Picasso durch den Kontakt mit Werken Gauguins und Durrios offensichtlich verstanden, dass Keramik als Material und Technik nicht nur utilitär oder dekorativ genutzt werden konnte, sondern dem Künstler als expressives Mittel zum Ausdruck einer ursprünglichen schöpferischen Idee dienen kann. Picasso hatte verstanden, dass der sowohl von Gauguin wie von Durrio praktizierte Materialwechsel für ein- und dasselbe Motiv eine technische wie stilistische Bereicherung der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten darstellt. Der Einbezug des Materials und der Technik in den Schaffensprozess, wie bei der Collage, dem Reliefbild oder den Skulpturassemblagen, sollte ein Leitmotiv der späteren kubistischen und postkubistischen künstlerischen Tätigkeit Picassos werden.

Der Einfluss Gauguins und Durrios auf Picasso bestand aber vor allem darin, zur Erweckung seiner Aufmerksamkeit für formale wie inhaltliche Einflüsse aus fremden Kulturen beigetragen zu haben, wodurch er noch vor dem 1907 stattgefundenen direkten

²⁴⁴ „Nul doute que le souvenir de Gauguin céramiste, lié à celui de Paco Durrio, reviendra dans le travail sur les céramiques après 1948 à Vallauris. Gauguin demeura toujours une référence pour Picasso à cause de ses capacités d'inventivité artisanale, non seulement dans la sculpture, mais dans les monotypes et la gravure“. Daix 1995, S. 389.

Kontakt mit afrikanischer Stammeskunst begriffen hatte, wie verschiedene Stilmodi zum Ausdruck differenzierter Inhalte und emotionaler Zustände verwendet werden können. Gauguin war der erste Künstler, der wie später Picasso eine „Rekapitulation“ verschiedener vorklassischer Stilmodi vornahm und somit die Ausdrucksmöglichkeiten seiner Kunst entscheidend anreicherte und erweiterte.²⁴⁵ Es handelt sich jedoch bereits bei Gauguin und Durrio nicht allein um eine Imitation der außereuropäischen Einflüsse sondern um eine Assimilation verschiedenster Elemente japanischen, peruanischen, ägyptischen oder pazifisch-polynesischen Ursprungs. Dies war für Picasso ein entscheidender Anstoß, auf seinem Weg zu einem „nomadisierenden“ Künstler, der eine Ästhetik ohne anthropologischen Ort benutzt²⁴⁶, die durch die Abwesenheit einer stilistisch wie historisch ortsgebundenen Formensprache gekennzeichnet wird. Diesen Weg hat Gauguin bereitet, Durrio vermittelt und Picasso schließlich konsequent im Verlauf seiner langen künstlerischen Laufbahn beschritten.

1.3 Picasso und Josep Llorens Artigas 1920-1923

Der katalanische Keramiker Josep Llorens Artigas (1892-1980) ist sowohl durch sein eigenes Werk bekannt wie auch durch seine Zusammenarbeit mit mehreren Künstlern, darunter Raoul Dufy und Joan Miró.²⁴⁷

Mehrere Autoren erwähnen eine Zusammenarbeit Picassos mit Artigas um 1923.²⁴⁸ Wenn auch heute keine Keramiken bekannt sind, die eindeutig eine tatsächliche Zusammenarbeit beweisen könnten, ist aus ihrem Briefwechsel klar ersichtlich, dass eine Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Keramik fest beabsichtigt und seitens Artigas auch begonnen wurde.

²⁴⁵ Spies 2000, S. 35.

²⁴⁶ Barañano 1997, S. 24.

²⁴⁷ Josep Llorens Artigas wurde 1892 in Barcelona geboren und besuchte nach dem Abitur die Kunstschule Francesc Galés, wo er Joan Miró kennen lernte. Anschließend besuchte er die Kunsthochschule seiner Heimatstadt und schließlich die Hochschule für angewandte Kunst, wo er in Tapisserie, Kupfertreibarbeit und ab 1916 in Keramik bei Francesc Quer unterrichtet wurde. Préaud/Gauthier 1982, S. 169; Francesc Miralles, Llorens Artigas, Paris 1993 (Miralles 1993), S. 20; siehe hierzu auch José Pierre, Miró und Artigas, Bern 1974 (Pierre 1974).

²⁴⁸ Préaud/Gauthier 1982, S. 85; Windsor 1983, S. 28; Seseña 1989, S. 9.

Artigas hatte seit 1920 die Angewohnheit, den Sommer in Paris zu verbringen.²⁴⁹ Er erhielt nach eigenen Angaben für 1921 und 1922 ein Stipendium, um seine Keramikstudien in der französischen Hauptstadt zu vertiefen.²⁵⁰ Artigas' erste belegbare Reise nach Frankreich hat im Winter 1919-1920 stattgefunden²⁵¹, ein Zeitpunkt, der durch einen unveröffentlichten Brief Artigas' an Picasso bestätigt wird. Dieser im Archiv des Picasso-Museums in Paris aufbewahrte nicht datierte Brief ist in katalanischer Sprache abgefasst und am 13. März 1920 in Barcelona abgestempelt worden.²⁵² Darin bezieht Artigas sich auf einen Besuch bei Picasso in Paris, der bereits im Januar 1920 stattgefunden habe. Artigas legt dem Schreiben auch einen Zeitungsausschnitt aus „La Veu De Catalunya“ vom 14. Juni 1919 mit seinem Artikel über Picasso und Francesc Domingo y Seguro bei, den er anlässlich der Ausstellung mit Werken beider Künstler in Barcelona verfasst hatte.

Dieser Brief belegt, dass Picasso und Artigas sich bereits Anfang 1920, ein Jahr früher als bisher angenommen, persönlich kennen gelernt haben.²⁵³ Vermittler war Paco Durrio, mit dem Artigas einige Zeit zusammengearbeitet hatte und der ihn unter anderen auch mit Raoul Dufy und dem Keramiker Jean van Dongen bekanntmachte.²⁵⁴

Nach Artigas' eigener Aussage traf er sich während seiner ersten Parisaufenthalte häufig mit Picasso, den er stets in dessen Wohnung und Atelier in der Rue La Boetie Nr. 23 besuchte. Picasso habe ihm zwanzig am Fußboden des Ateliers aufgereihete Keramiken gezeigt, die er selbst gestaltet habe. Picasso bat Artigas um sein Urteil über diese

²⁴⁹ Miralles 1993, S. 20.

²⁵⁰ Dies war wohl nur während der Sommerferien möglich, da er 1921-22 auch als Sekretär der Hochschule für angewandte Kunst in Barcelona sowie als Kunsthistoriker und -kritiker tätig war. Er schrieb in seinem Lebenslauf, er habe sich 1923 endgültig in Paris niedergelassen. Die Hochschule für angewandte Kunst in Barcelona verließ er offiziell erst im Mai 1924. Miralles 1993, S. 20, S. 89, Anm. 63.

²⁵¹ Passierschein vom 18. Dezember 1919. Ein zweiter Passierschein trägt das Datum 3. August 1920, ebd., S. 20.

²⁵² Musée Picasso Paris, Archives Picasso, Stichwort „Llorens-Artigas“.

²⁵³ Miralles, der Biograph Josep Llorens-Artigas', zitiert Palau i Fabre, wonach Artigas Picasso erst 1921 vorgestellt worden sei, Miralles 1993, S. 21.

²⁵⁴ Ebd., S. 29-31.

Stücke. Das Schweigen des prüfend betrachtenden Artigas interpretierte Picasso als Ablehnung.²⁵⁵ Artigas sah diese Keramiken nie wieder, sie sind heute verschollen.²⁵⁶

Diese Aussage ist bemerkenswert, da sie bezeugt, dass Picasso mehrere Keramiken bereits vor 1923 geschaffen hat. Leider gibt Artigas nicht an, ob es sich um Plastiken oder Gefäßkeramiken gehandelt hat. Es könnten Werke gewesen sein, die Picasso mit Hilfe Paco Durrios zwischen 1902 und 1906 gestaltet hat, die ihn jedoch künstlerisch nicht mehr befriedigten. Miralles berichtet, die beiden Künstler hätten sich zweimal bei Artigas verabredet, doch sei Picasso niemals erschienen. Schließlich sei eine von Artigas für Picasso vorbereitete Keramikfliese von Raoul Dufy bearbeitet worden und dies sei der Beginn ihres mehrjährigen gemeinsamen Schaffens gewesen; hingegen sei es niemals zu einer Zusammenarbeit zwischen Picasso und Artigas gekommen.²⁵⁷

Tatsächlich bestätigen zwei Briefe, die Artigas Picasso schickte, eine Kontaktaufnahme und konkrete Absichten, eine Zusammenarbeit zu beginnen. In dem ersten bisher unveröffentlichten Brief vom 12. Juli 1923 aus dem Pariser Vorort Charenton-le-Pont, wo sich sein Atelier befand, schickt Artigas Picasso zwei kubistisch facettierte Skizzen einer Vase und einer Blume (Abb. 43).²⁵⁸ Artigas schreibt, er hoffe, seinen Brennofen

²⁵⁵ Miralles zitiert Artigas: „Un jour, Pablo me dit qu'il avait fait quelques céramiques et aimerait bien avoir mon avis. Nous sommes allés dans l'atelier; alignés par terre, il y avait quelques vingt pièces. Je les regarde attentivement. Quelques secondes plus tard, devant mon silence, il me regarde de ses yeux pénétrants et me dit: ‚Galleries Lafayettes, n'est pas? ‚“, Miralles 1993, S. 26.

²⁵⁶ Picasso habe diese Keramiken danach zerstört, Anne Lajoix, *L'Age d'or de Vallauris*, Paris 1995 (Lajoix 1995, II), S. 46. So auch J. Gardy Artigas, in Barañano 1998, S. 113, der jedoch diesen Vorfall in die dreißiger Jahre verlegt. Nach Sanchez-Pacheco und Seseña hat diese Begegnung im Jahr 1923 stattgefunden und Picasso habe Artigas' auch eine Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Keramik vorgeschlagen. Seseña, die Sanchez-Pacheco zitiert, präzisiert, dass die Keramiken, die Picasso Artigas zwecks Prüfung zeigte, mit unbekannter Hilfe geschaffen worden seien: „En este sentido, es muy interesante la noticia que subministraba Trinidad-Sanchez Pacheco cuando cuenta que en 1923 Picasso sugirió a Llorens-Artigas una colaboracion cerámica y que incluso le enseñó unas piezas realizadas con ayuda desconocida.“ Natacha Seseña, *Picasso ceramista*, Málaga 1989 (Seseña 1989), S. 9.

²⁵⁷ Miralles 1993, S. 27-28, 32. Zum Beginn der Zusammenarbeit Dufy-Artigas, im Jahr 1923, ebd., S. 31-32.

²⁵⁸ Der ohne Absender versehene, aber in Charenton abgestempelte Brief ist von Artigas nicht datiert. Er wurde mit einem violetten Stift handgeschrieben. Der auf spanisch verfasste Brief, der mit Umschlag erhalten ist, wurde adressiert an: „Pablo Picasso 23, rue La Boetie“. Er befindet sich im Musée Picasso Paris, in den „Archives Picasso“, unter dem Stichwort „Llorens-Artigas“, (Arch.M.P.P., Artigas).

mit „irgendetwas“ von Picasso einzuweihen, der Zeitpunkt der Einweihung sei jedoch vorläufig verschoben worden.²⁵⁹ Dann fährt er fort:

Dennoch habe ich Farben und Glasuren vorbereitet, die Sie, wie ich denke, verwenden könnten, und wenn Sie eine Zusammenarbeit auf Distanz vorziehen, kann ich Ihnen eine nummerierte Farbpalette mit Farbproben zuschicken und solche, oder ähnliche, kubistische Bilder, wie jene, die Sie mir zeigten, ausführen. Da es sich nicht um Pinselstriche, sondern um das Auftragen von Emailfarben handelt, ist es eine Arbeit, bei der die Virtuosität eher dem Handwerker als dem Künstler entstammt. Ich könnte das sehr gut selbst ausführen, Sie müssten mir nur eine Skizze wie zum Beispiel diese zusenden.²⁶⁰

Er bezieht sich hier auf die beiden Skizzen mit den nummerierten Segmenten, die auf einem zweiten Blatt halben Formats erscheinen (Abb. 43).

In demselben Brief lädt Artigas Picasso in sein Atelier ein, um dort 42 Fliesen zu bemalen - ein Zeichen genüge und er könne ihn abholen. Artigas schreibt, dass, wenn Picasso sich an einem anderen Ort aufhalten sollte, er ihm nur die Adresse mitzuteilen habe, so dass er ihm die Farbpalette mit den Emails zuschicken könne und fügt hinzu: „[...] auch könnte ich ihnen Angaben machen über die Formen der Objekte, die Sie für sich zu machen wünschen, Teller, Vasen, usw.“²⁶¹ Im weiteren Verlauf des Briefes erinnert Artigas, dass er für Picasso stets unter der Adresse 22 quai de Carrières in Charenton-le-Pont zur Verfügung stehe. Auf der Rückseite befinden sich mit Bleistift geschriebene und durchgestrichene Erklärungen eines vierstufigen Brennvorganges, der sich auf „plats Level“ bezieht.²⁶²

²⁵⁹ „Habria [...] para mi, una illusion haber inaugurado mi horno con algo de Ud. pero los preparaciones de marcha [...] que vi el otro dia me hacen pensar lo habemos de dejar para mas adelante“. Artigas, Brief vom 12. Juli 1923 an Picasso, Arch.M.P.P., Artigas.

²⁶⁰ „Con todo yo sigo haciendo esmaltes y colores - pensando que Ud. puede utilizar-los y por si quiere una colaboracion a distancia - yo podria enviarle una paleta numerada y hacer aquellos o parecidos cuadros cubistas que me enseñó, pues no tratandose de pincelada sino de poner esmaltes, es decir trabajo a que la virtuosidad radica mas en el obrero que en el artista - podria hacer lo yo muy bien - solamente enviando Ud. un esbozo como el que acompaño com ejemplo“. Ebd.

²⁶¹ „Si tiene tiempo disponible para venir una mañana o una tarde para pintar las 42 o mas o menos azulejos no tiene más que hacer un signo [...] me sera posible enviarle la paleta de esmaltes y noticias de mis trabajos - tambien podria ir indicando las formas de los utensilios que quiera hacer se para Ud. mismo - vasos, platos etc.“ Ebd.

²⁶² Ebd. André Level hatte am 7. Februar 1923 Keramiken bei Artigas bestellt, Brief von Artigas vom 7. Februar 1923 an Picasso, Arch.M.P.P., Artigas

Aus diesem Brief geht erstens eindeutig hervor, dass Picasso und Artigas zusammenarbeiten wollten. Es sollten kubistische Gemälde oder Teilelemente solcher Werke, die Picasso dem Keramiker bei einem vorangehenden Besuch gezeigt hatte, in Keramik ausgeführt werden. Zweitens gilt es festzuhalten, dass Artigas die Ausführung selbst übernehmen wollte und Picasso nur das zu bearbeitende Stück und die Farben auswählen sollte. Drittens ist die Information von Bedeutung, dass Picasso offensichtlich plante, utilitäre Gefäße, wie Vasen und Teller, zu gestalten.

In einem zweiten undatierten Brief, dessen Umschlag weder Briefmarke noch Poststempel trägt und der seinem Inhalt nach zu urteilen nach dem Brief vom 12. Juli 1923 verfasst wurde, schreibt Artigas: „Ich füge [dem Brief] den Azulejo bei, damit Sie die Farben aussuchen; bei dem nächsten Brennvorgang versuchen wir eine [...] der Farben und man könnte [...] die endgültige Auswahl treffen; wenn Sie es vorziehen, könnte ich Ihnen auch eine einzige Farbe vorbereiten.“²⁶³

Hiermit eröffnet Artigas die im ersten Brief angekündigte Zusammenarbeit auf Distanz, indem er Picasso eine Keramikfliese mit Farbproben schickt. Daraus sollte dieser eine Auswahl treffen, für die Gestaltung der keramischen Bilder, die möglich ist, da offensichtlich der Brennofen nunmehr funktionstüchtig ist.²⁶⁴ Auf dem zweiten Briefbogen hat Artigas eine Randnotiz mit technischen Hinweisen zur Möglichkeit von Farbabstufungen durch Verdünnen mit Wasser gemacht.²⁶⁵ Die ersten Zeilen des Blattes beinhalten die Bitte, dass Picasso die ausgesuchten Farben mit der dazugehörigen Nummer in die Liste eintragen solle und ihm den Termin für einen Besuch mitteile.²⁶⁶ Artigas hat die Zeilen vorbereitet, die Picasso auszufüllen hätte, der Rest des Blattes ist frei belassen. Artigas erwartete offensichtlich, dass Picasso anhand der ihm zugeschickten Keramikplatte mit nummerierten Farbproben, Skizzen wie jene im Brief vom 12. Juli 1923 von auszuführenden Formen macht und sie mit den entsprechenden,

²⁶³ „Adjunto el azulejo para escoga los colores - en la proxima hornada probaremos una [unleserlich] de colores - y se podrá hacen [unleserlich] la eleccion definitiva - si prefiere un solo color puede hacerlo tambien [...]“, undatierter Brief Artigas' an Picasso, Arch.M.P.P, Artigas. Wahrscheinlich wurde dieser Brief zusammen mit einer Fliese per Kurier geschickt, was das Fehlen der Briefmarke erklären könnte.

²⁶⁴ Nach Miralles gab es in Artigas' Atelier in Charenton-le-Pont zwei Brennöfen, einen kleineren für Versuchsbrände und einen größeren, Miralles 1993, S. 24.

²⁶⁵ „Los colores se pueden convertir claros a base de agua - es decir que permiten la gradacion de tintas“, undatierter Brief von Artigas an Picasso, Arch. M.P.P, Artigas.

²⁶⁶ Ebd.

in die vorbereitete Zeichnung eingetragenen Nummern für die von ihm jeweils gewünschten Farben zurückschicken werde. Artigas wollte die Platten anschließend selbst nach Picassos Anweisungen farblich ausführen und brennen.

Aus diesen beiden Briefen geht eindeutig hervor, dass Picasso und Artigas eine Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Keramik beabsichtigt haben. Artigas bietet Picasso, offenbar auf eine vorhergehende Vereinbarung zurückgreifend, gemäß seiner damaligen technischen Möglichkeiten eine Zusammenarbeit an, die sich nicht auf gedrehte oder plastisch zu bearbeitende Stücke bezieht²⁶⁷, wobei er eine Reihe konkreter Vorschläge macht. Dabei sollte es sich um ein aus entsprechend zurechtgeschnittenen Keramikfliesen mosaikartig zusammengefügtes kubistisches Bild, wahrscheinlich um das von Gardy Artigas erwähnte Wandbild mit den Maßen 2 x 3 Meter handeln.²⁶⁸ Außerdem ist im Brief vom 12. Juli 1923 von zweiundvierzig Fliesen die Rede, die einzeln oder als zusammengefügtes Ganzes bearbeitet werden sollten. Hierbei handelt es sich wohl um genau jene Stücke, die schließlich Dufy bearbeitete, da Picasso zu jenem Zeitpunkt auf die Vorschläge des Keramikers nicht weiter eingegangen ist.

Da Picasso, wie Artigas behauptet haben soll, nie in sein Atelier gekommen war²⁶⁹, ließ er sich Fliesen und keramische Farben schicken, bemalte sie möglicherweise und schickte sie Artigas zurück. Aus dem undatierten Brief geht hervor, dass schon mindestens ein Versuch stattgefunden haben könnte, da ein Brennvorgang und eine provisorische Auswahl bereits vorausgegangen waren: „[...] en la proxima hornada [...] se podra hacen la eleccion definitiva“.²⁷⁰

1.4 Picassos Zusammenarbeit mit Jean van Dongen

Picassos Interesse am Medium Keramik bestand auch sechs Jahre nach der diesbezüglich geplanten Zusammenarbeit mit Artigas weiter. Nun führte er zwei Vasen mit Jean van Dongens Hilfe tatsächlich aus.

²⁶⁷ Es ist überliefert, dass Artigas, der das Arbeiten mit der Töpferscheibe zu jenem Zeitpunkt, im Jahr 1923, noch nicht beherrschte, zunächst ein von ihm entwickeltes Tonschneidegerät benutzte, um die von Dufy entworfenen Vasenformen herzustellen. Miralles 1993, S. 32. Artigas erlernte das Drehen mit der Töpferscheibe anschließend bei der Keramikerin Entir Wieselthier, ebd.

²⁶⁸ J. Gardy Artigas, in: Barañano 1998, S. 113.

²⁶⁹ Miralles 1993, S. 27, Anm. 47.

²⁷⁰ Siehe oben Anm. 263.

Diese Vasen sind auf Mai 1929 bzw. 30. Juni 1929 datiert (Abb. 44 - 45). Es handelt sich um zwei auf der Töpferscheibe gedrehte Vasen aus weißem bzw. rosafarbenem Ton, die mit Engoben und weißer Emailglasur dekoriert wurden. Beide Vasen tragen eingeritzt auf der Unterseite, neben dem mit Engobe angebrachten Datum und der Signatur Picassos, den Namen des Keramikers Jean van Dongen. Die beiden Signaturen deuten klar auf eine Zusammenarbeit hin.

Jean van Dongen, der Bruder des Malers Kees van Dongen und späterer Assistent des Bildhauers Aristide Maillol, wurde 1883 in Delvshaven bei Rotterdam in Holland geboren. Er lebte seit 1904 in Paris, wo er in den Künstlerkreisen des Montmartre verkehrte. Er war vor allem mit Paco Durrio und dem katalanischen Bildhauer und Maler Manolo befreundet, der wiederum, wie Durrio, ein Freund Picassos war.²⁷¹

Die größere Vase (Abb. 44) aus weißem Ton versah Picasso mit dem Motiv tanzender Frauen in weißer, mit dem Pinsel aufgetragener Emailglasur auf einem roten und schwarzen Engobenhintergrund. Die beiden Figuren bedecken die gesamte Höhe der Vasenwand und bezeugen Picassos adäquate Verwendung des Gefäßes als Maluntergrund, da die beiden Tänzerinnen durch ihr Bewegungsmotiv zu einer Drehbewegung des Vasenkörpers einladen und somit die Übereinstimmung von Motiv und gebauchter Gefäßwand akzentuieren. Motiv und Stil der Vasendekoration entsprechen Picassos Ölgemälde „Deux personnages“ vom 19. Juni 1929.²⁷²

Die kleinere, fast kugelförmige Vase aus rosafarbenem Ton zeigt als Dekor zwei einen Fisch haltende Hände, die mit schwarzer, grüner und gelber Engobefarbe und mit weißem Email aufgetragen wurden (Abb. 45).

²⁷¹ E. Tisserand, La céramique française en 1928, in: *L'art vivant*, 1. Oktober 1928 (Tisserand 1928 II), S. 753; Daix 1995, S. 554. Picasso lernte Jean van Dongen über Durrio im Winter 1904-05 kennen, Richardson 1991, S. 376. Nach Tisserand 1928 II, S. 753, besaß Jean van Dongen seit 1904 ein Atelier mit Brennofen in Alfortville bei Paris. Dort ließ Manolo seine Tonstatuetten brennen, Olivier 1933, S. 221. Seit 1922 war Jean van Dongen Assistent des Bildhauers Maillol, Seckel 1985, S. 199. Zum Werk und Stil des heute wenig bekannten Keramikers, der spätestens seit 1928 in Marly-le-Roi bei Paris lebte und 1970 dort starb vgl. Tisserand 1928 II, S. 753-54; zu Ausstellungen der Werke Jean van Dongens, vgl. Lajoix 1995 II, S. 66, Anm. 12.

²⁷² Z. VII, 271.

Bei der kleineren Vase handelt es sich um eine Standardform Jean van Dongens. Sie entspricht in Form und Maßen undatierten Gefäßen aus der Produktion van Dongens, die 1984 im Kunsthandel in Frankreich auftauchten.²⁷³

Tisserand zufolge besaß Jean van Dongen, der auch ein umfangreiches Werk auf dem Gebiet der keramischen Skulptur aufzuweisen hat, um 1928 mehrere Ateliers für Skulptur und Keramik in der Umgebung von Paris. Dort gestaltete er Teller und Gefäße aus Fayence, Steingut, Porzellan und in Majolika - einer Technik, für die er eine besondere Vorliebe hatte -, die in einem holzbefeuerten L'Hospied-Ofen gebrannt wurden.²⁷⁴

Jean van Dongen war ein erfahrener Keramiker, den Picasso schon seit den Jahren des Bateau-Lavoirs kannte, der zudem auch mit Paco Durrio und Artigas bekannt war.²⁷⁵

Dass Picasso mit ihm kurzfristig zusammenarbeitete ist also nicht rein zufällig und beweist sein anhaltendes Interesse an der künstlerischen Auseinandersetzung mit Gefäßkeramik. Picasso knüpft mit der Gestaltung dieser beiden Vasen 23 Jahre nach Entstehung der Entwurfszeichnungen für „Le vase bleu“ (Abb. 38 - 39) an das Konzept malerisch-dekorativer Verzierung eines Gefäßes ohne formschaffenden Eingriff an. Allerdings handelt es sich nicht allein um die Bemalung einer Fläche mit dem Ziel eines rein dekorativen Ergebnisses: vielmehr berücksichtigt Picasso formal wie inhaltlich die Wölbung und den Gefäßcharakter der Vasen wie auch die für die Keramik spezifische Metaphorik und beweist somit sein Verständnis für die im Vergleich zur Leinwand- und Tafelmalerei unterschiedlichen künstlerischen Bedingungen und Möglichkeiten des Arbeitens mit Gefäßkeramik. Denn wie bereits 1906 beim Dekorprojekt für „Le vase bleu“, bei dem sich die an der Hand haltenden Figuren in der Form eines Reigens auf der geplanten Gefäßwand anordnen sollten, so „umtanzen“ auch die allgemein als Badende bezeichneten, dynamischen Frauenakte die Gefäßwand der größeren Vase

²⁷³ Diese Vasen van Dongens führen einen von archaischen mediterranen Vorbildern inspirierten geometrischen Dekor. Die Vereinfachungen, die Stilisierungen und die vollständige Verteilung über den Vasenkörper sind dem französischen Art-Déco Stil vom Ende der zwanziger Jahre verpflichtet. Der rote oder weiße Ton dieser Vasen bleibt als Hintergrundfarbe zumeist sichtbar oder wird mit rotbrauner Engobe versehen. Darauf trug van Dongen mit Emailfarben zumeist große Zickzacklinien, Wellenmuster und Spiralmotive auf. Georges Blache, *Un céramiste Art Déco. Jean van Dongen*, in: *Abc décor* 232, Mai 1984 (Blache 1984), S. 61, vgl. Bourassa 2004, S. 38, Fig. 8 und cat. 139.

²⁷⁴ Tisserand 1928 II, S. 753.

²⁷⁵ McCully 1998 II, S. 33.

(Abb. 44), was durch ihre zerfließenden Einzelformen noch zusätzlich akzentuiert wird. Auf der kleineren Vase (Abb. 45) entsprechen die dargestellten, den Fisch ergreifenden Hände der Haltung, in der auch der Töpfer das Gefäß beim Drehen umfasst. Der gemalte Fisch, dessen geöffneter Mund mit der Vasenöffnung und dessen vertikale Position wie auch die in Wirklichkeit gewölbte Körperform mit der Vasenform übereinstimmt, symbolisiert zusätzlich die Schwierigkeit des Töpfers den seinen Händen beim Drehvorgang leicht entweichenden Ton zu beherrschen.²⁷⁶

1.5 Picassos erster Besuch einer Töpferwerkstatt in Vallauris 1936

Picasso fortdauerndes Interesse für die Keramiktechnik zeigte sich im Sommer 1936, als er zusammen mit Paul Eluard im südfranzösischen Städtchen Vallauris bei Antibes eine Keramikwerkstatt besuchte, in welcher er mit großer Aufmerksamkeit die Arbeit an der Töpferscheibe und das Brennen der Stücke verfolgte, ohne jedoch selbst praktisch tätig zu werden.²⁷⁷ Paul Eluard fügte daraufhin seinem Gedicht ‚A Pablo Picasso‘, an dem er gerade arbeitete, einen Abschnitt hinzu, der die Arbeit des Töpfers poetisch schildert und zugleich prophetisch auf Picassos spätere Schöpfungen im Bereich der Gefäßkeramik hinweist:

„Montrez-mois cet homme de toujours si doux/ Qui disait les doigts font monter la terre
L’arc-en-ciel qui se noue le serpent qui roule/ Le miroir de chair où perle un enfant
Et ces mains tranquilles qui vont leur chemin/ Chargées de désirs et d’images
L’une suivant l’autre aiguilles de la même horloge“.²⁷⁸

Die Tatsache, dass Picasso 1937 erfolglos versuchte, Jean van Dongen von Aristide Maillol als Assistenten abzuwerben²⁷⁹, deutet auf vielleicht durch diesen Besuch in Vallauris neu aktivierte Projekte Picassos im Bereich der Keramik oder der Skulptur.

²⁷⁶ Bourassa 2004, S. 39-40.

²⁷⁷ „Sie [...] spazierten in eine der vielen Töpferwerkstätten, wo Gefäße vieler Arten nach althergebrachter Manier auf der Töpferscheibe geformt wurden. Die Leichtigkeit, mit der der Handwerker den Ton seinen geschickten Fingern gehorchen ließ, entzückte sie. Picasso begriff sofort, dass er auf ein neues Betätigungsfeld gestoßen war, dass es zu erforschen galt, aber er begann nicht sogleich damit. Die Hoffnung, die an jenem Tag geboren wurde, sollte sich auch tatsächlich erfüllen, aber erst zehn Jahre später“. Roland Penrose, Pablo Picasso. Sein Leben - sein Werk, München 1981 (2. Aufl. 1985), (Penrose 1985), S. 336.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ McCully 1998 II, S. 40, Anm. 11.

Erst ein Jahrzehnt später sollte Picasso in Vallauris mit seiner umfangreichen Keramikproduktion beginnen.

2. Vallauris und Madoura

2.1 Vallauris als Ort der utilitären Keramikherstellung

Die drei Kilometer von der Mittelmeerküste entfernte Stadt Vallauris ist seit der Antike als ein Ort der Keramikherstellung bekannt. Zur Zeit des Römischen Reichs wurden aus den reichen Tonvorkommen der Stadt Amphoren für die Aufbewahrung und den Transport des Garums hergestellt und über Golfe-Juan nach Italien exportiert.²⁸⁰ Die frühesten Funde lokaler Töpfereierzeugnisse reichen noch weiter, in die Eisenzeit, zurück.²⁸¹

Im 18. Jahrhundert übertraf in Vallauris die Anzahl der im Keramikgewerbe Beschäftigten die Zahl der Landarbeiter.²⁸² Um 1900 war Vallauris Frankreichs größter Hersteller für utilitäre Keramik, wobei es sich hauptsächlich um Kochgeschirr handelte.²⁸³ Seit 1872 wurden die besonders in Nordafrika gefragten Waren aus Vallauris über den Handelshafen von Golfe-Juan in den gesamten Mittelmeerraum, nach Westafrika und auf die Antillen exportiert.²⁸⁴

Das traditionell für die Keramikproduktion verwendete Material ist die vor Ort reich vorhandene rote Tonerde, die allgemein „Terre des Alpes“ genannt wird. Es handelt sich dabei um ein eisenhaltiges Aluminiumsilicat, das gut zu bearbeiten und extrem hitzebeständig - bis 1280°C - ist. Dieses Material wurde traditionell mit einem Siebtel weißer Tonerde von der Küstenregion gemischt, wodurch nach dem Biskuitbrand ein rosafarbener Scherben entstand. Die Keramikgefäße wurden zumeist direkt im Inneren des Scherbens mit einer eisenhaltigen Engobe versehen oder über der weißen

²⁸⁰ Marilyn McCully, *Céramique de Picasso* Bd. I, Paris 1999 (McCully 1999 I), S. 19. Garum ist eine Fischpaste, die als Gewürz diente, ebd.

²⁸¹ Françoise Espagnet, *Regards sur Vallauris*, in: *La Revue de la Céramique et du Verre* 29, Juli-August 1986 (Espagnet 1986), S. 13. Zur Geschichte von Vallauris als Ort der Keramikherstellung: Paul Mejean, *Vallauris-Golfe-Juan, 3000 ans d'histoire et de céramiques*, Paris 1975 (Mejean 1975); Anne Lajoix, *Le phénomène Vallauris*, in: „*Faenza*“, *Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza* 3-4, 1995 (Lajoix 1995 I), S. 155-174; Lajoix 1995 II, S. 32-40.

²⁸² Dominique Forest, *Vallauris une ville des céramistes*, in: *L'estampille-L'Objet d'art*, (Hors serie) 12, 1995 (Forest 1995 I), S. 4.

²⁸³ Marc Pillet, *Potiers et poteries populaires en France*, Paris 1982 (Pillet 1982), S. 73. Espagnet 1986, S. 14-15. Vgl. auch Lajoix II, S. 34-36.

²⁸⁴ Pillet 1982, S. 73. Espagnet 1986, S. 14.

Engobengrundierung mit Bleisilikat glasiert und bei Temperaturen von 900-1000°C in mit Pinienholz befeuerten Öfen gebrannt.²⁸⁵

In Vallauris entstanden zahlreiche traditionelle Gefäßformen, darunter waren Schmorpfannen und Schmortöpfe die beliebtesten. Der innen mit Bleiglasur versehene, traditionell als „Pignate“ bezeichnete Tontopf, ist eine typisch provenzalische Gefäßform, mit der in Vallauris auftretenden Besonderheit, dass er umgekehrt, mit der Öffnung nach unten, auf der Töpferscheibe gedreht wird. Dadurch wird eine größere Homogenität der Gefäßwandstärke und somit bessere Hitzebeständigkeit erreicht. Eine solche Pignate aus Vallauris hatte Picasso bereits 1906 mit Gouache bemalt (Abb. 40). Der „Gus“ ist ein Gefäß zur Essigaufbewahrung, das seitlich an einem Strick hängend aufbewahrt wird. Zum Aufhängen dienen die sechs henkelartigen Keramikschlaufen, die dem Gefäß eine besonders gegliederte Umrissform verleihen (Abb. 46).²⁸⁶ Auch dieser Gefäßtypus wurde von Picasso für sein eigenes keramisches Werk verwendet (Abb. 47).

2.2 Die dekorative Keramik in Vallauris

Neben der industriellen Produktion für Küchengeschirr entstand in Vallauris eine volkstümliche traditionelle Zierkeramik. Man benutzte hierfür Gefäßformen, mit gesprenkelten Mustern in blau, weiß oder braun auf zumeist gelbem Grund, die in Serie produziert wurden. (Abb. 48).²⁸⁷

Seit Anfang des 19. Jahrhunderts wurden in Vallauris auch dekorative Architekturelemente und Kopien altägyptischer, etruskischer und klassisch griechischer Gefäße, wie Kannen, Urnen, Krater und Kantharoi serienmäßig hergestellt.²⁸⁸

Pierre Maurel (1801-1871) und Jaques Massier (1806-1871) waren die ersten, die in Vallauris dekorative Keramik herstellten. Diese Produktion erreichte am Ende des 19. Jahrhunderts durch die Söhne Massiers, Delphin (1836-1907) und Clément (1844-1911)

²⁸⁵ Espagnet 1986, S. 18; Pillet 1982, S. 73-74; Louis Franchet, *La Poterie culinaire de Vallauris*, in Ausstellungskatalog: „Pignates et poêlons. Poterie culinaire de Vallauris“, Musée Magnelli, Musée de la Céramique, Vallauris 1996 (Franchet 1996), S. 35.

²⁸⁶ Lajoix 1995 II, S. 17. Zu weiteren für Vallauris typischen Gefäßformen, Renée Moutard-Uldry, *La Renaissance de la Céramique a Vallauris*, in: *Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu*, Juni 1956 (Moutard-Uldry 1956), S. 21.

²⁸⁷ Pillet 1982, S. 75. Weitere Abbildungen bei Espagnet 1986, S. 15.

sowie deren Cousin Jérôme Massier einen Höhepunkt. Am Ende des 19. Jahrhunderts produzieren die Massiers, dem Stilwandel Rechnung tragend, Fayencedekorationen und Schmuckgefäße mit „Flammé“- und Lüsterglasuren auf Kupferbasis im Art-Nouveau Stil.²⁸⁹

Clément Massier, der mit Théodore Deck, dem Direktor der Keramikmanufaktur von Sèvres, befreundet war, arbeitete wie jener auch mit Malern zusammen, darunter Honoré Camos und Marius Alexandre, was ihm bei der Weltausstellung 1889 in Paris großen Erfolg bescherte.²⁹⁰ Während des ersten Weltkrieges schlossen die Massier-Betriebe.²⁹¹

2.3 Die Entstehung neuer Handwerksbetriebe in Vallauris

Nach dem Ersten Weltkrieg gerieten auch die Fabriken, die utilitäre Keramik produzierten, in wirtschaftliche Schwierigkeiten. Die verheerenden Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise des Jahres 1929 verschärften sich durch das Aufkommen von billigerem Metallgeschirr, so dass die meisten industriellen Keramikbetriebe in Vallauris spätestens 1938 geschlossen werden mussten.²⁹²

Dagegen machten sich zahlreiche arbeitslos gewordene Töpfer der ehemaligen Fabriken selbständig und eröffneten Handwerksbetriebe, um traditionelle Formen des Küchengeschirrs zu produzieren. Andere schlossen sich mit Künstlern und Dekorateurinnen, die krisenbedingt auf Arbeitssuche in den Süden Frankreichs zogen, zusammen und eröffneten Ateliers, um utilitäre und dekorative Keramik herzustellen.

Aus einem Zentrum der industriellen Produktion wurde Vallauris auf diese Weise allmählich zu einem Ort der Handwerksbetriebe. Der Unterschied zwischen utilitär-volkstümlicher und künstlerischer Keramik verringerte sich dadurch.²⁹³

²⁸⁸ Yves Peltier, Les Massier et leur suivants, in: *L'estampille-L'Objet d'art*, (Hors serie) 12, 1995 (Peltier 1995), S. 10-17.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Espagnet 1986, S. 20-22.

²⁹¹ Peltier 1995, S. 17; Moutard-Uldry 1956, S. 21. Nach dem ersten Weltkrieg eröffneten sie wieder, allerdings mit einem eingeschränkten Produktionsumfang, Espagnet 1986, S. 22.

²⁹² Pillet 1982, S. 74.

²⁹³ Anne Lajoix, *La Céramique en France 1925-1947*, Paris 198 (Lajoix 1983), S. 37; vgl. auch Pillet 1982, S. 74-75, S. 79 und Espagnet 1986, S. 24.

Eine zweite „Welle“ von Künstlern zog 1940 aus dem von den Nazis besetzten Nordfrankreich in das im damaligen Vichy-Frankreich gelegene Vallauris, wie z. B. André Baud, der sich 1942 ein Keramikatelier einrichtete und hauptsächlich mit emaillierter Fayence experimentierte.²⁹⁴

Während des Zweiten Weltkriegs hat Vallauris einen kurzen Aufschwung erlebt, da der allgemeine, kriegsbedingte Aluminiummangel die Nachfrage nach Tongeschirr wieder förderte. Nach dem Krieg kam die Produktion von utilitären Tonwaren jedoch endgültig zum Erliegen, sodass 1946 noch gerade zwanzig Keramikwerkstätten der Blütezeit übrig blieben.²⁹⁵ Es zogen jedoch erneut Keramiker aus dem Norden nach Vallauris, wie Roger Capron und Robert Picault. Allmählich bildeten sich zwei Gruppen von Töpfern, die so genannten Traditionalisten und die Künstler, die von der lokalen Bevölkerung pauschal als „Existenzialisten“ bezeichnet wurden.²⁹⁶

2.4 Die Töpferei Madoura

2.4.1 Gründung und Entwicklung der Töpferei 1938-1946

Unter den Künstlern, die in den dreißiger Jahren nach Vallauris zogen und sich in der Folge einer Rückbesinnung auf ursprüngliche Formen des Kunsthandwerks, unter Betonung der Lokaltradition betätigen wollten, befand sich auch Suzanne Douly (1905-1974) aus Lyon. Sie hatte 1922-1926 in ihrer Heimatstadt an der Kunsthochschule Dekorationstechniken - darunter auch das Verzieren von Keramik - und Graphik studiert und arbeitete zunächst als Textildesignerin in Lyon. Im Jahr 1936 zog sie in die Provence und erlernte in Vallauris bei Jean-Baptiste Chiapello (1888-1949) die vor Ort gebräuchlichen traditionellen Keramiktechniken.²⁹⁷ Im April des Jahres 1938 eröffnete sie mit ihrem Mann Georges Ramié (1901-1976) in einer alten, stillgelegten

²⁹⁴ Espagnet 1986, S. 25.

²⁹⁵ Françoise Gilot / Carlton Lake, *Leben mit Picasso*, Zürich 1980 (Gilot 1980), S. 158.

²⁹⁶ Vgl. hierzu und zur Situation nach 1946 ausführlich, Lajoix, 1995 I, S. 156, und Dominique Forest, *L'Atelier Madoura*, in *Ausstellungskatalog: „Vallauris Céramiques de peintres et de sculpteurs“*, Vallauris 1995 (Forest 1995 II), S. 10-13.

²⁹⁷ Yves Peltier, *Suzanne Ramié. Atelier Madoura*, Vallauris 1998 (Peltier 1998) S. 13; Moutard-Uldry 1956, S. 21; Lajoix 1995 II, S. 47.

Keramikfabrik das „Atelier du Plan“ mit vier Angestellten.²⁹⁸ Sie gaben ihm den aus den Anfangsilben von „Maison“ und den Nachnamen des Ehepaars Douly und Ramié gebildeten Firmennamen „Madoura“.²⁹⁹

Mit ihren Entwürfen keramischer Gefäße, deren Formen und Dekorationstechniken sich weitgehend an der traditionellen provenzalischen Gebrauchskeramik orientierten, hatte Madoura bald Erfolg, was die Teilnahme an mehreren Ausstellungen in Lyon und Nizza beweist.³⁰⁰ Im Jahr 1942 vertrat Madoura in Nizza bei der Ausstellung für traditionelles Kunsthandwerk in der Keramikabteilung zusammen mit André Baud die Stadt Vallauris und gewann eine Goldmedaille.³⁰¹

2.4.2 Formen und Herstellungsverfahren der Madourakeramik

Bei Madoura wurde bis spätestens 1954 ein mit Pinienholz befeuerter Brennofen verwendet.³⁰² Hier wurde mit rotem und weißem Ton aus Vallauris gearbeitet. Daraus wurden serienmäßig utilitäre Gefäße, die auf traditionellen lokalen Formen und Techniken basierten, wie „Gus“ (Abb. 46) und „Meulas“ (Abb. 37 a) gefertigt.³⁰³ Als Vorlagen benutzte Suzanne Ramié bei der Gestaltung solcher Gefäße das 1928 in Paris erschienene Buch von François Poncetton und Georges Salles, „Les Poteries françaises“, einem Werk das eine ganze Generation junger französischer Töpfer zwischen den beiden Weltkriegen inspirierte und von dem sie ein Exemplar besaß.³⁰⁴ Diese Gebrauchskeramik wurde zumeist mit der in Vallauris traditionell üblichen grünen, gelben oder braunen, als „alquifoux“ bezeichneter Bleiglasur versehen (Abb. 37

²⁹⁸ Yves Peltier, Madoura. Un atelier, une communauté de travail, in Ausstellungskatalog: „Picasso et la céramique“ (Québec-Toronto-Antibes), Paris 2004 (Peltier 2004), S. 121-122; Forest 1995 II, S. 15-16.

²⁹⁹ Dominique Forest, Suzanne Ramié 1905-1974, in: *Revue de la Céramique et du Verre* 77, 1994 (Forest 1994), S. 22.

³⁰⁰ Peltier 1998, S. 17-21.

³⁰¹ Moutard-Uldry 1956, S. 21-23; Lajoix 1995 II, S. 47; Espagnet 1986, S. 25; Peltier 1998, S. 21.

³⁰² Alain Ramié, Brief an den Autor vom 25. April 1997. Der holzbefeuerte Brennofen sei nur bis zum 21. Januar 1953 in Betrieb gewesen behaupten dagegen: McCully 1998 II, S. 40, Anm. 14, Peltier 1998, S. 21 und Peltier 2004, S. 124.

³⁰³ Vierhenklige Tonkrüge, Carole Andréani, Suzanne Ramié, in: *Revue de la Céramique et du Verre* 102, September-Oktober 1998 (Andréani 1998), S. 43.

³⁰⁴ Peltier 2004, S. 122-123.

a-b), ebenso die „Bourrachés“- Krüge, ursprünglich henkellose Behälter zur Aufbewahrung von Olivenöl, denen Suzanne Ramié einen großen, elegant ausschwingenden Henkel hinzufügte (Abb. 49).³⁰⁵

Sie entwarf auch utilitäre Objekte, die künstlerisch uminterpretiert wurden, wobei der Hauptakzent auf dem Verhältnis von Plastizität, Volumen und Formumriss lag.³⁰⁶ Dabei verarbeitete sie Anregungen antiker Keramikformen präkolumbianischer, zypriotischer, griechischer und etruskischer Herkunft, die in einen späten Art-Déco Stil mit dem Hang zur Geometrisierung und einer Vorliebe für metallische Glasuren, uminterpretiert wurden.³⁰⁷ Sie schuf hauptsächlich große, runde, haptische Formen, in der Technik der Fayence mit einem ausgeprägten Sinn für das Konstruktive und betonten Volumenwerten (Abb. 49, 52), ein Formenrepertoire, das Picasso später selbst für einen Teil seines Keramikwerks nutzen sollte (Abb. 50-51).³⁰⁸ Suzanne Ramié zog monochrome Dekorationen - seit 1946 auch weiße Emailfarbe und gedämpfte braune, blaue und grüne Töne - den schillernden, hellen, in der Lokaltradition üblichen Farben vor, ohne jedoch auf die in Vallauris vorherrschende gelbe Alquifoux-Bleiglasur zu verzichten.³⁰⁹

Bei Madoura wurden auch Tisch-, Tee- und Kaffeeservices im „Louis XV“- oder im „Empire“-Stil mit weißer Zinnglasur produziert. Außerdem wurden zahlreiche utilitäre und dekorative Gefäße wie etwa Bierbecher, Fruchtschalen, Suppenschüsseln, Kerzenleuchter und Lampen hergestellt(z. B. Abb. 37 b).³¹⁰

³⁰⁵ Marilyn McCully, *Céramique de Picasso Bd. II*, Paris 1999 (McCully 1999 II), S. 42.

³⁰⁶ Moutard-Uldry 1956, S. 21 und Simone Kapférer, *Chez Madoura à Vallauris*, in: *Art et Industrie* 17, 1949 (Kapférer 1949), S. 25-26 mit mehreren Abbildungen.

³⁰⁷ McCully 1999 I, S. 20; Andréani 1998, S. 43.

³⁰⁸ Peltier 2004, S. 123.

³⁰⁹ René Deroudille, in *Ausstellungskatalog: „Madoura - Hommage à Suzanne Ramié“*, Musée des Beaux-Arts, Lyon 1975 (Deroudille 1975), o. S. und Andréani 1998, S. 43.

³¹⁰ Forest 1994, S. 23. Vgl. Deroudille 1975, cat. 1-25 und Peltier 1998, S. 33-64.

3. Die Anfänge der Zusammenarbeit Picassos mit Madoura

3.1 Picassos erste Kontakte mit Madoura 1946 und 1947

Zehn Jahre nach Picassos erstem Besuch einer Töpferei in Vallauris begann er in dieser Stadt mit eigenen Keramikarbeiten.

Zieht man die Fachliteratur und die Aussagen zeitgenössischer Zeugen des Ereignisses in Betracht, so ergeben sich verschiedene Versionen und Varianten in Bezug auf das genaue Datum, den Ort und die ersten bei Madoura von Picasso ausgeführten Keramiken.³¹¹ Wesentlich ist, dass Picasso sich bereits seit Juli 1946 in Golfe-Juan an der Côte d'Azur mit Françoise Gilot aufhielt. Sie wohnten bei Louis Fort, einem Freund Picassos.³¹² Ende Juli 1946 organisierten André Baud und Madoura mit den Keramikern Robert Picault und Roger Capron, die sich 1945 unter dem Namen Callis zusammengeschlossen hatten, im Nerolium, einer alten stillgelegten Parfümfabrik in Vallauris, die erste Nachkriegsausstellung lokaler Keramik. An dieser Ausstellung beteiligten sich fast alle selbständigen Töpfer und die vier noch arbeitenden Fabriken

³¹¹ Version I: Am Strand von Golfe-Juan wurden Georges und Suzanne Ramié Picasso durch Dor de la Souchère, dem Direktor des Museums von Antibes, vorgestellt. Sie luden Picasso nach Vallauris zu einer Keramikausstellung, die im Ausstellungsraum des Neroliums stattfand, und anschließend zu einem Besuch ihrer Töpferei ein. Am 26. Juli 1946 sei Picasso dieser Einladung gefolgt. Diese Version stammt von Anne Lajoix, die sich auf ein Gespräch vom 15. Juni 1993 mit Françoise Gilot bezieht, Lajoix 1995 II, S. 48. Dagegen behauptet Gilot in ihrem erstmals 1964 erschienenen Buch „Leben mit Picasso“, der Besuch der Ramiés am Strand habe erst im August 1947 stattgefunden, Gilot 1980, S. 153. Version II: Es sei der Fotograf Michel Sima gewesen, der Picasso mit den Ramiés Ende Juli 1946 am Strand von Golfe-Juan bekannt gemacht habe. Picasso sei mit Françoise Gilot Ende Juli 1946 einer Einladung der Ramiés gefolgt, habe jedoch Madoura zu einem Zeitpunkt besucht, zu dem es keine Ausstellung in Vallauris zu sehen gab, McCully 1998 II, S. 26, S. 40, Anm.1, die sich ebenfalls auf ein Gespräch mit Françoise Gilot beruft. Version III: Picasso besuchte am 21. Juli 1946 Vallauris, „um dort eine viel besprochene Ausstellung zu besuchen“, Ramié 1980, S. 10. Picasso habe dort das Ehepaar Ramié angetroffen, die ihn zu einem Besuch ihrer Keramikwerkstatt einluden. Er folgte dieser Einladung am Nachmittag desselben Tages, Brunner 1994, S. 46. Version IV: Ein Maler habe Picasso vorgeschlagen, in Vallauris eine Töpferei zu besuchen, Daniel-Henry Kahnweiler, „Die Keramik der Maler Picasso und Leger“, in Ausstellungskatalog: „Picasso, Leger. Keramik“, Düsseldorf 1953 (Kahnweiler 1953), o.S.; dabei könnte es sich um den italienischen Maler Giovanni Leonardini gehandelt haben, McCully 1998 II, S. 40, Anm. 1. Weitere Versionen oder Varianten der oben aufgezählten Überlieferungen bei Bourassa 2004, S. 42-43 und unten Anm. 313-315.

³¹² Gilot, 1980, S. 113. Picasso und Françoise Gilot seien Ende Juli bei Louis Fort in Golfe-Juan eingetroffen: McCully 1999 I, S. 18.

des Ortes.³¹³ Picasso beschloss auf bisher ungeklärte Anregung³¹⁴ hin, mit großer Wahrscheinlichkeit jedoch aus eigener Initiative³¹⁵, diese Keramikausstellung in Vallauris zu besichtigen, was er schließlich am 26. oder am 28. Juli, jedenfalls an dem Eröffnungstag, auch tat und besuchte anschließend, am Nachmittag desselben Tages, die Madoura-Töpferei.³¹⁶ Der 26. Juli wird auch von Jules Agard, dem Gefäßdreher Madouras bestätigt, da er nach seinen eigenen Angaben am 26. Juli 1946 die ersten Keramikformen für Picasso gedreht habe.³¹⁷ Picasso soll dabei vom Talent Agards, was das Drehen der Gefäßformen anbetrifft, sowie vom über einhundert Jahre alten „römischen“ Holzbrennofen Madouras beeindruckt gewesen sein.³¹⁸

³¹³ Es handele sich um die Ausstellung von Keramiken, Blumen und Parfüm im Nerolium, Marie-Noëlle Delorme, *Je reste vallaurien*, in Ausstellungskatalog: „Picasso Vallauris. La Guerre et la Paix“, Paris 1998 (Delorme 1998), S. 71; vgl. auch Moutard-Uldry 1956, S. 23-24 und Espagnet 1986, S. 25.

³¹⁴ Gilot 1980, S. 153. Picasso erhielt möglicherweise eine Einladung von Madoura, die Mitveranstalter der Ausstellung im Nerolium war, Moutard-Uldry 1956, S. 23-24.

³¹⁵ Jaime Sabartès zufolge begab sich Picasso ohne Einladung nach Vallauris, um die Ausstellung im Nerolium zu besuchen, was angesichts des langjährigen Interesses Picassos für Keramik und dem frühen Zeitpunkt dieser Angabe durch Picassos Sekretär, zwei knappe Jahre nach dem Ereignis, plausibel erscheint, Jaime Sabartès, „Picasso à Vallauris“, in: *Cahiers d'arts* 23, 1948 (Sabartès 1948), S. 81.

³¹⁶ Nach Moutard-Uldry 1949, S. 43, fanden die Ausstellungseröffnungen im Nerolium stets am 26. Juli, dem Tag der Hl. Anna, der Schutzpatronin der Region statt. Die Ausstellung des Jahres 1946 fand jedoch vom 28. Juli bis zum 18. August statt, Bourassa 2004, S. 44, der sich auf eine Information von Yves Peltier beruft. Picasso kam am Tag der Eröffnung, Espagnet 1986, S. 28. Er war von dem Stand Madouras angetan und wünschte die Ramiés kennen zu lernen. Am selben Nachmittag besuchte er Madoura, Peltier 1998, S. 24. Vgl. hierzu auch Daix 1995, S. 170.

³¹⁷ Dieser Zeitpunkt wird auch durch die Aussagen Jean und Huguette Ramiés bestätigt. Alain Ramié, der Sohn Georges und Suzannes Ramiés und Geschäftsführer Madouras, bestätigte dieses Datum ebenfalls im Brief vom 25. April 1997 an den Autor. Jean Ramié, der Sohn Georges Ramiés, war seit 1949 Picassos Assistent bei Madoura. Huguette Ramié, die Nichte Suzanne Ramiés und Ehefrau des im August 1997 verstorbenen Jean Ramié, arbeitete bereits 1946 bei Madoura. Sie war Augenzeugin der ersten Keramikversuche Picassos. Die Gespräche mit Huguette und Jean Ramié fanden am 31. August 1991 in Cannes, am 23. November 1991 und Ende Oktober 1995 in Paris statt. Zwei weitere Gespräche mit Huguette Ramié fanden am 15. Juni 2003 in Paris und am 3. Juli 2004 in Vallauris statt. Vgl. auch Lajoix 1995 II, S. 127 und Espagnet 1986, S. 20.

³¹⁸ McCully 1999 I, S. 20.

Über Art, Herstellungsweise und Anzahl der bei dieser Gelegenheit entstandenen Keramikstücke gibt es ebenfalls unterschiedliche Versionen.³¹⁹ Jules Agard drehte nach eigenen Angaben am 26. Juli 1946 drei Stücke auf der Töpferscheibe für Picasso, der sie anschließend ummodellerte. Dabei entstanden zwei kleine Faune und ein Stier.³²⁰ Eines dieser drei Stücke ist der Faunskopf (Abb. 66), von dem seit 1950 auch eine Bronzeversion existiert.³²¹ Er besteht aus einem ellipsoiden, auf der Scheibe gedrehten Hohlkörper als Kopf und einem kegelstumpfförmigen Sockel-Hals, der von Hand modelliert wurde. Auch die dreieckigen Ohren und die nach unten gebogenen Hörner wurden von Picasso selbst modelliert und an den Kopf angeklebt. Aus dem weichen Ton des Hohlkörpers formte er die Nase, durch heftige Einkerbungen deutete er Mund und Augen, durch Einritzungen Haare und Bart der Figur an.

Die erste von Picasso in Vallauris gearbeitete Keramik ist für seine spätere Gestaltungsweise in diesem Medium charakteristisch: die Zusammenarbeit mit einem Fachmann, der den Ton vorbereitet und die Hohlformen dreht, das Zusammenfügen mehrerer Einzelformen, Picassos formschaffender oder die Form umwandelnder Eingriff in die gedrehte Hohlform sowie das eigenhändige Anmodellieren zusätzlicher Tonstücke.

³¹⁹ „Er modellierte einen kleinen Stier“, Daniel-Henry Kahnweiler, *Picasso Keramik*, Hannover 1957 (Kahnweiler 1957), S. 7; „[Picasso] verzierte zwei oder drei Teller aus gebranntem, aber noch unglasiertem Ton mit Zeichnungen von Fischen, Aalen und Seeigeln“, Gilot 1980, S. 153; „Einige Figurinen“. Penrose 1985, S. 411: „[...] drei Stücke [...] ein kleiner Faunskopf und zwei Stiere mit der Hand modelliert“. Ramié 1980, S. 11; Picasso modellierte zwei Stiere und einen Faun, Daix 1995, S. 170; Picassos Sohn Claude zufolge handelte es sich um zwei winzige Frauenstatuetten, die Françoise Gilot darstellten, Claude Ruiz-Picasso, *The Valley of Gold: Picasso as Potter*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso painter and sculptor“*, London 1994 (Ruiz-Picasso 1994), S. 224, vgl. auch Claude Ruiz-Picasso, *La vallée de l'or: Picasso devient potier*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso, peintre d'objets / Objets de peinture“*, (Céret, Roubaix), Paris 2004 (Ruiz-Picasso 2004), S. 44.

³²⁰ Handschriftlicher Zusatz Agards im Exemplar Nr. 210 der limitierten Auflage des Buches von Georges und Suzanne Ramié, *Ceci est notre témoignage*, Vallauris 1971, das anlässlich des 90. Geburtstags Picassos 1971 in Vallauris herausgegeben wurde (Ramié 1971). Privatsammlung. Versteigerung vom 5. Juni 1991, Paris-Drouot Richelieu, Nr. 189.

³²¹ Nach Ramié 1971, o.S., Abb. 1 handelt es sich bei dem Faun (Sp. 378A I) um die erste, im Juli 1946 in Vallauris entstandene Keramik Picassos. Diese Angabe wurde von Jean und Huguette Ramié im Gespräch am 21. November 1991 bestätigt mit der Einschränkung, es handele sich bei den beiden anderen damals entstandenen Stücken um ein kleines, mit der Hand modelliertes und ein aus gedrehten Elementen geformtes. Alle drei Stücke wurden „viele Jahre später in Bronze gegossen“, Ramié 1980, S. 11. Vgl. Sp. 378A II. Die Angaben Agards werden, was den Faunskopf Sp. 378A anbetrifft, durch Äußerungen André Verdets bestätigt, zitiert bei Bourassa 2004, S. 44.

Spätestens seit dem 12. Juni 1947 hielt Picasso sich mit Françoise Gilot und deren am 15. Mai 1947 geborenen Sohn Claude wieder in Golfe-Juan auf. Er besuchte erneut die Madoura-Töpferei in Vallauris.³²² Dort zeigten ihm Suzanne und Georges Ramié die im Vorjahr modellierten, und in der Zwischenzeit gebrannten Stücke.³²³ Dieses Mal brachte Picasso eine Mappe voller im Winter 1946-47 entstandener Zeichnungen für auszuführende Keramiken mit.³²⁴ So hatte er bereits am 13. September 1946 mehrere Vorzeichnungen für Gefäße in Stiergestalt (Abb. 54 - 57) gemacht. Picasso erklärte den Ramiés, er habe den ganzen Winter über an Keramikprojekte gedacht³²⁵ und wolle nun Keramiken schaffen, woraufhin über die Möglichkeiten der Verwirklichung seiner Entwurfszeichnungen diskutiert wurde.³²⁶ Die Tatsache, dass Picasso Vorzeichnungen mitbrachte, beweist, dass er bereits vor seinem zweiten Besuch bei Madoura beabsichtigte, Keramiken zu gestalten und dies nicht erst vor Ort, spontan, nach Sichtung der gebrannten Stücke vom Vorjahr, beschlossen habe.

³²² Nach Georges Ramié fand dieser erneute Besuch Picassos „auf den Tag ein Jahr später“ nach seinem ersten Besuch Madouras statt, was Ende Juli 1947 bedeutet, Ramié 1980, S. 11. Die Existenz eines bereits auf den 24. Juni 1947 datierten Tellers Picassos, der bei Madoura hergestellt wurde, vgl. McCully II 1998, cat. 9, deutet, insofern es sich nicht um einen Irrtum handelt, jedoch darauf, dass diese Begegnung und wohl auch der Beginn der Keramikarbeit Picassos bei Madoura schon früher stattgefunden haben muss. Picasso befand sich tatsächlich schon seit spätestens dem 12. Juni 1947 in dem nur drei Kilometer von Vallauris entfernten Golfe-Juan, da ihn Henri Matisse an jenem Tag dort besuchte, wie dessen Terminkalender zu entnehmen ist, Isabelle Monod-Fontaine, Chronologie, in Ausstellungskatalog: „Matisse-Picasso“, (London-Paris-New York), Paris 2002 (Monod-Fontaine 2002), S. 398.

³²³ Ramié 1980, S. 11. Dagegen McCully 1998 II, S. 28: Picasso habe diese Stücke erst, als sie in Bronze gegossen wurden, wieder gesehen.

³²⁴ „Er hat viele Entwürfe gemacht. Er ist beladen mit den Zeichnungen, die aus den fruchtbaren Überlegungen entstanden sind.[...] Er bringt eine Mappe voller Zeichnungen. Man breitet sie aus, diskutiert sie, verwundert sich aufs höchste darüber.“ Ramié, 1980, S. 11.

³²⁵ Renée Moutard-Uldry, Les Poteries de Picasso, in: *Art et Industrie* 14, 1949 (Moutard-Uldry 1949), S. 44.

³²⁶ Ramié 1980, S. 11 und Spies 1983, 211; Picasso habe bereits bei seinem ersten Nerolium-Besuch, im Juli 1946, einige Entwurfszeichnungen für einen Stier und ein weiteres Formstück mitgebracht und dann von einem Stück Ton „Besitz ergriffen“, Lajoix II 1995, S. 48. Die früheste uns bekannte eindeutige Entwurfszeichnung für Keramiken ist erst auf den 13. September 1946 datiert, Harald Theil, Les dessins préparatoires aux céramiques de Picasso, in Ausstellungskatalog: „Vallauris. Céramiques de peintres et de sculpteurs“, Paris 1995, S. 41.

Vom Sommer des Jahres 1947 bis zum 10. Oktober 1948 gestaltete er in der Madoura-Töpferei, wo er absolute Freiheit genoss, nahezu täglich Keramiken.³²⁷ So sollen in einem Jahr weit über tausend Stücke entstanden sein.³²⁸ Ein Teil dieser Arbeiten wurde bereits 1948 in Vallauris und in Paris ausgestellt.³²⁹

Die Anzahl der insgesamt von Picasso gestalteten Originalkeramiken ist bisher nicht eindeutig zu bestimmen³³⁰, die genaue Anzahl wird erst zu ermitteln sein, wenn ein bisher nicht existierender Oeuvrekatalog vorliegen wird. Das in Auflagen herausgegebene Keramikwerk Picassos geht von mindestens 633 Originalvorlagen aus.³³¹

Lediglich von Dezember 1947 bis Februar 1948 unterbrach Picasso seine intensive Keramikarbeit bei Madoura in Vallauris, da er sich während dieser Zeitspanne in Paris aufhielt. Im Mai 1948 nahm Picasso mit Françoise Gilot und ihrem gemeinsamen Sohn Claude in Vallauris, in der Villa „La Galloise“, ihren Wohnsitz.³³² Auch im Jahr 1949 arbeitete Picasso bei Madoura, wo nach wie vor ein Teil des Ateliers ihm vorbehalten

³²⁷ Huguette Ramié bestätigte im Gespräch im Oktober 1995, ohne sich jedoch an das genaue Datum zu erinnern, dass Picasso „einen oder zwei Tage, nachdem er die gebrannten Stücke des Vorjahres gesehen“ habe, die Keramikarbeit bei Madoura aufnahm. Picasso habe ganztätig bei Madoura gearbeitet, Ramié 1971, o. S., McCully zufolge habe Picasso erst im September 1947, nach Daix 1995, S. 171 erst im Oktober 1947 „ernsthaft“ mit der Keramikarbeit begonnen, McCully 1998 II, S. 53. Der auf den 24. Juni 1947 datierte Teller, McCully 1998 II, cat. 9, widerlegt jedoch dieses Datum. Picasso habe „in den ersten zwei oder drei Monaten“ täglich „vom späten Vormittag bis zum Abend bei den Ramiés“ gearbeitet, Gilot 1980, S. 155, laut Jules Agard „täglich von 16-20 Uhr“.

³²⁸ Picasso soll in der Anfangsphase bis zu hundert Teller in einigen Tagen künstlerisch gestaltet haben, so dass ein zusätzlicher Mitarbeiter bei Madoura eingestellt wurde, um mit der Tellerproduktion nachzukommen, da der Gesamtbestand Madouras aufgebraucht worden war, Espagnet 1986, S. 20. Henri Matisse zufolge hatte Picasso bis November 1947 über 500 Teller dekoriert, Brief von Henri Matisse an seinen Sohn Pierre Matisse vom 19. November 1947, Monod-Fontaine 2002, S. 399. Von Ende Juli 1947 bis Oktober 1948 sollen etwa 2000 originale Keramiken Picassos bei Madoura entstanden sein, Bourassa 2004, S. 47.

³²⁹ In Vallauris, im Nerolium anlässlich der Jahresausstellung lokaler Keramik und 149 Stück in Paris, im Maison de la Pensée Française, Moutard-Uldry 1956, S. 24.

³³⁰ Es handle sich um über 3500 Stück, Claude Picasso, „Je ne cherche pas, je trouve“, in: Ausstellungskatalog: „Picasso - Painter and Sculptor in Clay“, London 1998 (Picasso 1998), S. 12. Laut Paul Bourassa wird Picassos keramisches Werk inzwischen auf etwa 4500 Originalkeramiken geschätzt, Bourassa 2004, S. 19.

³³¹ Zu den Auflagen, vgl. Ramié 1988, S. 18.

war, unter anderem an Gefäßkeramiken, wobei Jules Agard die Hohlformen drehte, die Picasso ummodellerte.³³³

Bis ins Jahr 1971 gestaltete Picasso Keramiken. Größere Unterbrechungen gab es von Februar bis November 1954 und im Jahr 1966. Die Keramiken Picassos wurden alle in Vallauris bei Madoura gebrannt, selbst nachdem er 1955 nach Cannes und 1961 nach Mougins umgezogen war.³³⁴

3.2 Picassos Arbeitsweise: Experiment und Improvisation

Für die Keramikarbeit Picassos haben Experiment und Improvisation entscheidende Bedeutung sowohl im formalen wie im technischen Bereich.

Picasso hatte sich bereits in früheren Jahren für die keramische Skulptur in der Nachfolge Gauguins interessiert. Durch Paco Durrios Einfluss konzentrierte er sich, wie es einige Zeichnungen aus dem Jahr 1902 belegen, auf die Transformation eines Gefäßes in eine anthropomorphe Figuration. Bei der Zusammenarbeit mit Artigas und Jean van Dongen interessierte ihn das farbliche Gestalten von Keramik nur sporadisch. In Vallauris schließlich erforschte er alle Bereiche der Keramik, die es ihm ermöglichten Formprobleme zu lösen, wie das Malen auf gebogenen Flächen mit Farben unterschiedlicher Lichtwerte³³⁵, die nach dem Brennvorgang unveränderlich sind. Hierdurch konnte er in einem Grenzbereich zwischen Skulptur, Malerei und Drucktechniken neue plastische Formen erfinden und gestalten. Die Umformung von Gebrauchsgegenständen war für ihn eine neue künstlerische Herausforderung. Picasso tastet sich allmählich an die spezifischen Bedingungen dieser Technik an. Da er bereits einige Erfahrungen in diesem Bereich durch seine Zusammenarbeit mit Paco Durrio, Llorens Artigas und Jean van Dongen gesammelt hatte, wusste er, dass es zur Herstellung einer Keramik nicht allein auf die künstlerische Gestaltung ankommt, sondern alle Materialien und jeder technische Schritt entscheidende Bedeutung haben. Daher wollte er sich zunächst mit den bei Madoura gegebenen technischen Bedingungen

³³² Patrick O'Brian, Pablo Ruiz Picasso, Paris 1979 (O'Brian 1979), S. 491; Bourassa 2004, S. 45; Im Juli 1948 befand er sich wieder in Paris. Brief Georges Ramiés an Picasso vom 6. Juli 1948, Archives Picasso, Arch.M.P.P.

³³³ Guidette Carbonell zitiert von Lajoix II 1995, S. 51.

³³⁴ Seckel 1985, S. 199, S. 202.

und der dort üblichen Organisation der einzelnen Arbeitsabläufe vertraut machen. Auf seinen Wunsch hin wurden ihm die traditionellen in dieser Töpferei angewendeten Techniken und Verfahren erklärt.³³⁶

Picasso informierte sich auch außerhalb Madouras über die Keramiktechnik. Er besuchte die L'Hospied Werke, im nahen Golfe-Juan, die unter anderem auch keramische Farben und Materialien herstellten. Beim leitenden Chemiker des Unternehmens informierte er sich über Glasureigenschaften und keramische Farben.³³⁷

Picasso soll aus diesem Grund auch nach Italien, an die ligurische Küste gereist sein. Den Angaben des Bildhauers Agenore Fabbri (1911-1998) zufolge, der damals mit Lucio Fontana keramische Skulpturen in Albisola ausführte, stattete ihm Picasso einen Kurzbesuch ab und informierte sich genau, vor Ort, über Farben und den Brennofen.³³⁸

Der genaue Zeitpunkt dieser Begegnung in Albisola, sollte sie je stattgefunden haben, konnte jedoch bisher nicht eindeutig geklärt werden.³³⁹

³³⁵ Spies 1983, S. 211.

³³⁶ Moutard-Uldry 1956, S. 24.

³³⁷ Gilot, 1980, S. 154 und Bourassa/Foulem 2004, S. 172, Anm. 19.

³³⁸ Weiss 1992, o.S.

³³⁹ Der auch im Bereich der künstlerischen Keramik tätige argentinische Maler und Bildhauer Lucio Fontana (1899-1968) ist im April 1947 endgültig von Buenos Aires nach Mailand gezogen und nahm noch im selben Jahr in Albisola seine Keramiktätigkeit wieder auf, vgl. Ausstellungskatalog „Lucio Fontana“, Paris 1987 (Fontana 1987), S. 368. Hiernach könnte eine Begegnung mit Picasso im Herbst 1947 möglich gewesen sein. Haro Gonzalez, der die Anwesenheit Agenore Fabbri in Albisola seit 1935 belegen kann hält diese Reise Picassos für unwahrscheinlich, da sie sonst nirgendwo in der Fachliteratur erwähnt wurde, Haro Gonzalez 2003, S. 181. Picasso war dagegen mit Sicherheit im Herbst 1949 in Italien, da er in Rom vom 30. Oktober bis 2. November am Friedenskongress teilgenommen hat, Antonello Trombadori, 1949. Il secondo viaggio italiano di Picasso, in Ausstellungskatalog: „Picasso in Italia“, Verona 1990 (Trombadori 1990), S. 173-177. Trombadori erwähnt den gemeinsamen Besuch der vatikanischen Museen und der Stadt Florenz, jedoch nichts von einem Besuch Picassos bei Fontana in Albisola, was allerdings deren Begegnung im Herbst 1949 nicht ausschließt. Dagegen habe Lucio Fontana, in Begleitung mehrerer Keramiker aus Albisola, mit Sicherheit Picasso 1951 in Vallauris besucht, vgl. Haro Gonzalez 2003, S. 181.

3.2.1 Keramische Farben und als Malgrund benutzte Keramiken Picassos

Das Malen auf ungebrannten Ton unterscheidet sich wesentlich von der Malerei auf Leinwand, Holz oder Papier. Der entscheidende Unterschied zur traditionellen Malerei besteht beim Malen mit keramischen Farben in der Veränderung der Farbwirkung durch den Brennprozess, dem jedes Keramikobjekt unterzogen wird. So sind die Farben in ungebranntem Zustand auf der Palette grau und daher muss der keramische Maler das angestrebte Endergebnis antizipieren oder die aufgetragenen Farbflächen vor einer Veränderung beim Brennen bewahren, was eine gewisse Erfahrung voraussetzt. Das Auftragen der keramischen Farbe erfordert zudem, je nach Zustand des Scherbens, Sicherheit und Schnelligkeit. Da der Untergrund beim ersten Farbauftrag feucht sein muss, sind Retuschen kaum möglich. Die richtige Einschätzung des Ergebnisses hängt nicht nur von der Erfahrung des Künstlers, sondern auch von den spezifischen Bedingungen der Keramikwerkstatt, den verwendeten Materialien und den dort angewendeten Arbeitsmethoden und Techniken ab.

Als Dekorationsmittel standen Engoben, Glasuren und Farboxidkombinationen, zur Verfügung, die sich in mehrjähriger Erprobung bei Madoura bewährt hatten. Engoben sind mit Wasser verdünnte eigenfarbige Tonschlamm, die zumeist matte Untergrundfärbungen ergeben. Sie können durch beigemischte Oxyde auch zu Farbträgern werden. Die Engobe wurde bei Madoura entweder dem Gefäß angegossen oder durch Eintauchen des Scherbens angebracht.

Bei den Madoura-Glasuren handelt es sich um blei- („alquifoux“) sowie kali- und schwefelhaltige Verbindungen, seltener um weiße oder transparente Zinnglasuren.³⁴⁰ Es wurden auch Silikatglasuren und Emailfarben verwendet; letztere sind, wie die Zinnglasuren, niedrig schmelzend. Sie werden in der Regel über härtere Glasuren aufgezogen und erfordern daher einen zusätzlichen Brennvorgang.³⁴¹

Picasso begnügte sich jedoch nicht mit industriell gefertigten keramischen Farben. Er war bestrebt, neue Farbverbindungen zu entwickeln, matte und glänzende

³⁴⁰ Suzanne et Georges Ramié, *Céramique de Picasso*, Paris 1948 (Ramié 1948), S. 12.

³⁴¹ Wilhelm Boeck, *Picasso*, Stuttgart 1955 (Boeck 1955), S. 278; Antonina Vallentin, *Pablo Picasso*, Köln und Berlin (Vallentin 1958), S. 408; Ramié 1980, S. 234; Gilot 1980, S. 155.

Keramikoberflächen besser aufeinander abzustimmen und bemühte sich, neben der Farb- auch die Texturenkala der Keramikoberfläche insgesamt zu erweitern.³⁴²

So nutzte er Engoben, die ursprünglich als matte Grundierung dienten, für das Gestalten von Einzelmotiven, indem er ihnen Metalloxyde, wie Eisen, Kupfer oder Kobalt beimischte und auf diese Weise, braune, grüne oder blaue Töne verlieh. Picasso, der solche Engoben selbst anrührte, nutzte sie dann beim Auftragen wie eine Ölfarbe in der Tafelmalerei und schützte sie vor Veränderungen ihrer Farbwerte beim Brennvorgang durch das Auftragen einer transparenten Bleiglasur. Er erfand auch neue Farbglasuren sowie neue Auftrags- und Gestaltungsmethoden, indem er alles verwendete, was ihm zur Hand war. So benutzte er z. B. auch Bleistifte und Messer, um Motive einzuritzen.³⁴³

Das Auftragen selbst gemischter Farben auf Tonscherben, ihr Verhalten und ihre Veränderung beim Brennen mussten zuerst erprobt werden und erforderten in einigen Fällen speziell auf diese Farben abgestimmte Brennmethoden. Abgesehen von der Zusammensetzung der einzelnen Farboxide und ihrer Mischung bedingt auch die Steuerung der Brennatmosfera Veränderungen der Farbe und ermöglicht neue Farbeffekte. Von 1947, als der Betrieb des elektrischen Brennofens aufgenommen³⁴⁴, und bis ins Jahr 1954, als die Benutzung des holzgefeuerten Ofens endgültig eingestellt wurde, sind einzelne Stücke, je nach Erfordernissen und im Hinblick auf die angestrebten Ergebnisse, mehrmals in dem elektrischen und in dem holzgefeuerten Ofen gebrannt worden.³⁴⁵ Es konnten jedoch auch verschiedene Brennatamosphären in ein und demselben Ofen hergestellt werden, indem innerhalb der Ofenkammer, je nach

³⁴² Windsor 1983, S. 29.

³⁴³ Moutard-Uldry 1949, S. 44; Ramié 1948, S. 12.

³⁴⁴ Der elektrische Brennofen sei 1947 installiert worden, Alain Ramié, Brief vom 25. April 1997. Ein nicht datierten Brief George Ramiés vom 19. Oktober 1948 (lt. Poststempel) an Pablo Picasso belegt, dass zu jenem Zeitpunkt ein elektrischer Brennofen bei Madoura bereits in Betrieb war, Archives Picasso, Arch.M.P.P. Bestätigt durch Jean und Huguette Ramié in den Gesprächen, die im August 1991 in Cannes und im Oktober 1995 in Paris geführt wurden. Der größte Teil der Keramiken Picassos sei im elektrischen Ofen gebrannt worden, McCully 1999 I, S. 44.

³⁴⁵ Dagegen schreibt Georges Ramié: „Das Brennverfahren mit oxidierenden Flammen blieb bis zum 21. Januar 1953 in Gebrauch. [...] Dann kam einer der ersten nach dem Krieg installierten Elektro-Keramiköfen in Betrieb. Nach längerer Arbeit im Wechsel mit dem Holzofen wurde dieser zugunsten des neuen aufgegeben“, Ramié 1980, S. 70.

erwünschtem Reduktions- oder Oxidationsbrand, mit dichten Kompartimentierungen in Form von Ziegelkästen gearbeitet wurde.³⁴⁶

Bereits im Herbst 1947 hatte Picasso genügend Erfahrung mit Dekorationstechniken gesammelt und wagte neue technische Experimente. Zunächst ging er dazu über, Engoben und Glasuren nur teilweise mit dem Pinsel auf den Scherben aufzutragen. Dadurch konnten matte und glänzende Flächen besser miteinander kontrastieren. Umgekehrt trachtete er danach, neue Methoden zu erfinden, um glänzende und matte Partien zu vereinheitlichen, wofür er auch ungewöhnliche Polier- oder Patinierungsmaterialien, wie Milch oder Tusche, benutzte.³⁴⁷

Einige unkonventionellere technische Methoden Picassos seien im Folgenden als Beispiele seiner Experimente und Improvisationen aufgezählt³⁴⁸:

Mit Oxiden versetzte Engoben mischte er mit Glasurmaterial oder mit Glasurfarben und kombinierte diese Mischtechniken nach dem Auftragen mit Ritz- und Abschabeverfahren, um teilweise die Farbe des Tonscherbens zur Gestaltung mit einzubeziehen (Abb. 58).

Getrocknete Engobe rieb er auf den porösen Untergrund bereits gebrannter Stücke. Für ein solches Verfahren ursprünglich nicht existierende Fixiermethoden mussten mit unterschiedlichem Erfolg erst entwickelt werden (Abb. 59).

Pastellstifte verwendete Picasso zum Grundieren oder um Effekte der Valeurmalerei zu erreichen. Nach 1953 benutzte er speziell für ihn entwickelte Keramikpastellstifte (Abb. 59).

³⁴⁶ Ramié 1948, S. 11-12, Ramié 1980, S. 58-70; S. 212. Die Befeuerung dieses Ofens und das mehrere Tage dauernde Brennen der Keramiken bei Madoura wurde ausführlich beschrieben von Gilot 1980, S. 155-156. Das Fehlen eines die jeweils verwendeten Techniken und Methoden bezeichnenden Arbeitskataloges erschwert leider erheblich eine genaue Feststellung der im Einzelfall verwendeten Brennmethode. So soll es auch vor Picassos Ankunft keine genaue Buchführung und Katalogisierung der von Madoura produzierten Formen gegeben haben, Andréani 1998, S. 42-43.

³⁴⁷ Windsor 1983, S. 29.

Picasso erweiterte die Techniken der keramischen Reserve, indem er mit heißem, daher flüssigem Paraffin, das ursprünglich nur zum Abdichten fehlerhaft gebrannter Tonblumenvasen diente, bestimmte Stellen an zu dekorierenden Tonscherben abdeckte, um die Farbe des Untergrundes sichtbar zu lassen. Durch diese Technik der Paraffinreserve entstanden bei Verwendung von transparentem Paraffin nach dem Eintauchen des Gefäßes ins Glasurbad matte Aussparungen innerhalb der Dekoration. In einigen Fällen wurde das Paraffin mit Kobalt- oder Kupferoxid versetzt, um ihm dunkle, grau-schwarze, oder grüne Töne zu verleihen (Abb. 50).³⁴⁹

Patina - stark verdünnte Engobe - wurde bei teilweise glasierten Stücken verwendet, um nach dem Ofenaustrag jene Stellen zu decken, die weder engobiert noch glasiert worden waren (Abb. 58). Um abgestufte Farbwerte zu erhalten, trug Picasso auch die Farboxide mit dem Pinsel auf bereits gebrannte, farbige Patinastellen auf (Abb. 190). Picasso nutzte alle Materialien, die ihm zur Hand waren als Patina. So wurden einige Stücke nach dem Brennen mit verdünnter Tusche (Abb. 60) oder mit dem Wasser, mit dem er die Pinsel reinigte, patiniert. Bei den Originalkeramiken wurde die Patina nicht durch einen zusätzlichen Brand fixiert, was, zusammen mit der Tatsache, dass sie innen nicht durch eine Glasur abgedichtet wurden, darauf hindeutet, dass Picasso sie nicht als zum Gebrauch bestimmte Nutzobjekte intendierte.

Als Malgrund dienten Picasso alle bei Madoura verfügbaren Keramiken sowie eigene Formschöpfungen. Er verwendete Standardformen der Serienproduktion Madouras, wie die „gotischen“ Krüge (Abb. 9), die „Pignaten“ (Abb. 61) oder die bereits erwähnten „Gus“ und „Bourrache“ (Abb. 47, 50). Abgesehen von zahlreichen Kacheln nutzte Picasso auch Küchengeschirr wie Töpfe, Teller, Pfännchen und Siebe aus minderwertigem Ton oder Bodenfliesen (Abb. 13)³⁵⁰, also Objekte, die ursprünglich

³⁴⁸ Bei den im folgenden nicht näher bezeichneten Quellen mit Angaben zur Technik handelt es sich um Informationen, die uns freundlicherweise von Jean Ramié im Oktober 1995 mitgeteilt wurden. Sie werden ergänzt und bestätigt durch die posthum im Juli 2004 veröffentlichten Angaben Jean Ramiés zu den von Picasso bei Madoura verwendeten Techniken, Jean Ramié, *Précis technique. Les recherches de Picasso*, in Ausstellungskatalog: „Picasso céramiste à Vallauris“, Vallauris 2004 (Ramié 2004), S. 55-67. Ein kurzer Überblick der von Picasso verwendeten Techniken und Materialien bei: McCully 1998 II, S. 252-253. Die bisher umfangreichste Zusammenstellung der von Picasso benutzten Materialien, Werkzeugen und technischen Verfahren im Bereich der Keramikmalerei bei Haro Gonzalez 2003, S. 217-247.

³⁴⁹ Ruiz-Picasso 1994, S. 224.

³⁵⁰ Kacheln: G.R. 317-379; Bodenfliesen: G.R. 437-467; Tonsiebe und Tonpfännchen: Matamoros / Gaudichon 2004, S. 75, cat. 138, 139.

nicht zur künstlerischen Gestaltung bestimmt waren. Picasso bemalte jedoch auch Objekte wie die keramischen Brennofenelemente (Abb. 11), die zur Stapelung der Tonware im Ofen dienten, oder Tontopffragmente (Abb. 8).

Die Picasso als Malgrund dienenden Keramiken lassen sich grob, vom künstlerischen Resultat ausgehend, in drei Gruppen einteilen:

1. Flache keramische Objekte wie Fliesen, Keramikplatten, Kacheln und Ziegelsteine und Stücke aus Industrieschamotte, die mit Einzeldarstellungen oder narrativen Szenen bemalt wurden (Abb. 12-13). Es sind im Prinzip „keramische Bilder“.³⁵¹

2. Vasen, Krüge und Teller sowie dreidimensionale Keramikstücke, die eine bezüglich der plastischen Form autonome Bemalung aufweisen. Hierbei handelt es sich um Objekte, deren plastische Form wie bei den flachen „keramischen Bildern“ als Malgrund dient (Abb. 59).³⁵²

3. Zumeist dreidimensionale Keramiken, bei denen die Bemalung und die plastische Form in Beziehung stehen oder sich gegenseitig bedingen, weil Picasso die keramischen Volumina narrativ oder deskriptiv nutzt oder durch die Bemalung keramische Nutzformen in Figurationen verwandelt (Abb. 10, 11, 50).³⁵³

Dabei wird unter „Bemalung“ nicht nur das Auftragen von Engoben, Oxiden und Glasuren mit dem Pinsel gemeint, sondern jegliche Form des Einwirkens auf die Keramikoberfläche ohne Rekurs auf Modellierverfahren, also außer der Bemalung etwa die Gestaltung mit Ritzverfahren oder die Technik der Toncollage.³⁵⁴

Seit 1949 nutzte Picasso auch die spezifischen, an sich verwandten Eigenschaften von Ton und Gips. Zunächst bearbeitete er mit verschiedenen Instrumenten eine Gipsmatrize

³⁵¹ Weitere Beispiele für „keramische Bilder“: G.R. 317-379, 381-389, 454-467.

³⁵² Eine vollständige Zusammenstellung der bisher bekannten, Picasso als Malgrund dienenden Keramikformen und -objekten, bei Haro Gonzalez 2003, S. 247-278.

³⁵³ Zu der deskriptiven oder narrativen Nutzung der keramischen Volumenformen durch Picassos Gebrauch der Bemalung, Foulem 1987 I, S. 22; In den Punkten 1, 2 und 3 unterscheidet sich unsere, bereits 1992 in unserer Magisterarbeit erarbeitete, hier übernommene Gliederung, die vom Resultat der künstlerischen Einwirkung Picassos ausgeht, von der jüngst durch Haro Gonzalez vorgelegten, die als Hauptkriterium der Gliederung die keramische Ausgangsform setzt. Er unterscheidet ebenfalls zwischen plastisch gestalteten Keramiken („ceramicas de escultor“) und solchen, die als Malgrund benutzt wurden („ceramicas de pintor“). Letztere, teilt er jedoch ein in: Bilder auf flachem Grund, Bilder auf konkavem Grund (hauptsächlich Teller), Bilder auf Volumenformen (hauptsächlich Gefäße), Bilder auf Tonfragmenten oder Brennofenelementen, Haro Gonzalez 2003, S. 216, Theil 1992, S. 21-22.

³⁵⁴ In der Technik der Toncollage entstandene Keramiken: G.R. 173, 174.

künstlerisch. Auf die Gipsmatrize wurde nach deren Erhärtung durch Trocknen ein weiches Tonblatt angebracht. Das in den Gips eingegrabene Motiv erscheint folglich als Relief auf dem Tonblatt. Auf diese Weise konnten gebogene Flächen mit Motiven Picassos versehen werden, so dass die Technik auch bei Gefäßen angewendet wurde.³⁵⁵ Dieses Verfahren eröffnete neue Möglichkeiten: so übertrug Picasso Linolschnittmotive vom Druckstock auf die noch weichen Gipsmatrizen. Nach ihrer Erhärtung wurde das im Relief auftretende Motiv auf weiche Keramikfliesen gepresst. Der dort entstandene Abdruck, entspricht jenem des Linoleumdruckstocks. Die Fliesen wurden anschließend mit keramischen Farben und Glasuren bearbeitet (Abb. 16). Die Variationsmöglichkeiten eines ursprünglich ins Linoleum geschnittenen Motivs wurden über den Umweg der Gipsmatrizen und der Keramiktechnik erheblich gesteigert. Die Motive des Linoleumdruckstocks erscheinen in der Keramikversion nicht seitenverkehrt und sind farblich unterschiedlich gestaltet. Sie ergeben somit interessante „Pendants“ der Linolschnitte.³⁵⁶

3.2.2 Plastisches Arbeiten

Wenn sich auch Picasso für alle Herstellungsstufen einer von ihm gestalteten Keramik interessierte, so drehte er die Gefäße und Hohlformen nicht selbst auf der

³⁵⁵ Georges Bloch beschreibt ausführlich die Herstellungstechniken dieser 227 Nummern umfassenden Werkgruppe Picassos, die in den Jahren 1949-71 als Auflagenserie geschaffen wurde, Georges Bloch, Pablo Picasso. Katalog des graphischen Werkes, 1904-1972, Band I-IV, Bern 1979 (Bloch 1979 I-IV); Keramikplatten: Bloch III, Nr. 180-221. Reliefscheiben und Teller: Bloch III, Nr. 88-162. Vasen: Bloch III, Nr. 19, 20, 84, 85.

³⁵⁶ Beispiele für Linolschnitte und ihre keramischen „Pendants“: Bloch I, Nr. 1079 - Bloch III, Nr. 66; Bloch I, Nr. 1077 - Bloch III, Nr. 164; Weitere Keramiken nach Linolschnitten: Bloch III, Nr. 180-213. Vgl. auch Haro Gonzalez 2003, S. 282-287.

Töpferscheibe. Er ließ diese Arbeit stets durch Jules Agard ausführen, der alle keramischen Formen drehte, die Picasso entwarf und bis 1970 bearbeitete.³⁵⁷

Picasso achtete mit großer Aufmerksamkeit auf die genaue Umsetzung seiner Formentwürfe.³⁵⁸ Dabei handelte es sich zumeist um jene zahlreichen Keramiken Picassos, die nicht lediglich als Malgrund dienten, sondern deren Form durch modellierendes Einwirken oder konstruktives Zusammensetzen von Einzelementen entstanden.

Diese Keramiken Picassos lassen sich in zwei größere Gruppen gliedern:

1. Stücke, bei deren Gestaltung Picasso von auf der Töpferscheibe gedrehten Elementen ausgeht. Diese Keramiken weisen als Kern einen Hohlraum auf. Sie werden im Folgenden figürliche Gefäßkeramiken oder, wenn sie nicht allein durch die farbliche Gestaltung, sondern auch durch das Modellierverfahren stärker figürlich umgewandelt wurden, auch Figurengefäße genannt (Abb. 189-192).

2. Keramische Plastiken, die ohne Einsatz der Töpferscheibe geschaffen wurden und daher keinen Hohlraum als Kern aufweisen. Diese lassen sich weiter untergliedern in die erstens von Picasso modellierten und entweder mit keramischen Pigmenten oder Glasuren versehenen Kleinplastiken (Abb. 62) oder zweitens Exemplare, die er aus noch weichen, modellierfähigen Tonblättern „faltete“ und zurechtschnitt (Abb. 14).³⁵⁹

Die in der ersten Gruppe zusammengefassten figürlichen Gefäßkeramiken werden in dieser Arbeit wie folgt untergliedert:

³⁵⁷ Gilot 1980, S. 154; Espagnet 1986, S. 20; bestätigt und ergänzt von Jean und Huguette Ramié am 21. November 1991. Anderslautende Angaben, die jedoch den Tatsachen nicht entsprechen, sind in der älteren Literatur weit verbreitet, z. B. Boeck 1955, S. 280; O'Brian 1979, S. 488; André Villers, Picasso à Vallauris, Vallauris 1989 (Villers 1989), S. 27. Jules Agard (1905-1986) hatte im Alter von sechzehn Jahren in der Firma Jérôme Massiers bei Clergue das Drehen erlernt und arbeitete bereits seit 1939 für Madoura. Er war bis 1970 Picassos Mitarbeiter auf diesem Gebiet. Danach verließ er Madoura, um sich ausschließlich seiner eigenen künstlerischen Arbeit zu widmen. Espagnet 1986, S. 20. Abbildungen mit Agards Keramiken, in: *ABC* 255, Juli-August 1986, S. 58-59.

³⁵⁸ Jean und Huguette Ramié, im Gespräch am 21. November 1991.

³⁵⁹ Die allein aus Ton modellierten und gebrannten Exemplare, die nicht mit keramischen Farbpigmenten gefasst wurden und unglasiert sind, gehören eigentlich nicht der Keramik sondern der Gattung der Kleinplastik an. Haro Gonzalez gliedert diese hier zu einer Gruppe zusammengefassten Keramiken innerhalb der Kategorie der „Bildhauer-Keramiken“ („ceramicas de escultor“) in drei verschiedene Untergruppen, nämlich in modellierte Figuren („figuras modeladas“), in Formen, die aus frischen Tonblättern geformt sind („formas a partir de hojas frescas“) und in Keramiken, die aus zurechtgeschnittenen Einzelformen skulpiert wurden („figuras talladas“), Haro Gonzalez 2003, S. 216.

a. Auf der Töpferscheibe vorgefertigte und durch manuelles Eingreifen abgewandelte Gefäße. So formte Picasso aus Vasen und Tonflaschen Figurengefäße, die eine Frau darstellen. Diese Vasenfrauen unterscheiden sich voneinander dadurch, dass einige stereometrisch aufgebaut sind - die Stereometrie ist bedingt durch die Verwendung eines auf der Töpferscheibe gedrehten Gefäßes - , andere nichtstereometrische Figurationen darstellen. Bei jenen mit einer stereometrischen Grundstruktur bestand Picassos Eingriff lediglich darin, durch Fingerdruck Einschnürungen oder Ausbuchtungen zu modellieren, die im Gesamtkontext Hüften, Taille, Brüste oder Kniekehlen der Vasenfrau darstellen. Der Vasen- oder Flaschenhals wurde auf diese Art und Weise zum Hals der dargestellten Frau, die Vasenlippe zum Kopf (Abb. 189-192).

Bei den nichtstereometrischen und asymmetrisch aufgebauten Figurationen handelt es sich um dynamisch aufgelockerte oder sitzend dargestellte Vasenfrauen mit Bewegungsmomenten, wie etwa Drehbewegungen des Körpers (Abb. 183). Sie entstanden durch präzise angebrachte Einkerbungen und Einbuchtungen sowie durch teilweises Falten oder Umkneten des noch weichen Tonkörpers (Abb. 63, Abb. 249-250). Picasso schloss bei diesen Vasenfrauen häufig die Gefäßhäse und nutzte geschickt die im Gefäß eingeschlossene Luft, um den hierdurch elastischeren Ton umzukneten und zu modellieren.³⁶⁰ Diese für den im Umgang mit Keramik geübten Künstler typische Formgestaltung unterscheidet sich wesentlich von der plastischen Arbeit des Bildhauers mit Ton, da Picasso durch Umkneten eines Gebrauchsgegenstandes bereits im plastischen Schaffensprozess bewusst den Gefäßhohlraum mit einbezog.³⁶¹

Aus gedrehten und gekneteten Stücken entstanden schließlich anatomische Teile wie Arme und Haartracht und weitere Teile, die attributiv dem Vasenkörper hinzugefügt wurden, wie z. B. kleine Vasen (Abb. 189-190).

b. Mehrteilige keramische Montagen aus Formstücken.

³⁶⁰ McCully 1999 I, S. 22.

³⁶¹ Françoise Gilot beschrieb genau die Arbeitsweise Picassos: „Die Amphoren, die der Töpfer [...] vorbereitet hatte, ließ [Picasso] über Nacht trocknen; der Ton war am nächsten Morgen noch gut knetbar und konnte beliebig modelliert werden, ohne zu brechen. Daraus formte Pablo kleine Frauenstatuetten, die so zierlich wie Tanagrafiguren waren. [...] er knetete die Amphoren völlig um und modellierte diese drei Millimeter starken Hohlformen, bis sie neu gestaltet und in Skulpturen verwandelt waren. Er nutzte bei der Arbeit die äußersten Möglichkeiten des Materials aus, um dadurch zu neuen Lösungen zu kommen [...]“. Gilot 1980 S. 154.

Picasso selbst nannte diese aus einem oder mehreren Hohlkörperformen gebildeten Gefäßkeramiken „pots structuraux“³⁶², was mit „strukturellen Gefäßen“ zu übersetzen wäre. Da diese Wortschöpfung Picassos in der Übersetzung unbefriedigend klingt, wird hier entweder die französische Form beibehalten oder der Begriff der „Gefäßplastik“ gebraucht. Die Gefäßplastiken wurden nach Picassos Anweisungen auf der Töpferscheibe vorgefertigt und seinen Entwurfszeichnungen entsprechend zusammengesetzt³⁶³ (Abb. 92-94, Abb. 149).

Georges Ramié hat den technischen Entstehungsprozess der „pots structuraux“ beschrieben. Seine Angaben wurden von seinem Sohn Jean im Gespräch mit dem Autor durch wertvolle Hinweise ergänzt.³⁶⁴ Der Ausgangspunkt für jede einzelne Formschöpfung waren stets die Entwurfszeichnungen Picassos. Nach Prüfung der Realisierbarkeit eines Projekts wurden auf der Töpferscheibe Tongefäßformen gedreht. Es handelte sich dabei in der Regel um geometrische Grundformen, wie Zylinder, Kegel, Ellipse, oder um ovoide Formen. Letztere wurden durch Zusammensetzung zweier oben offener Gefäße geschaffen. Neben den größeren Grundformen entstanden Formen, die als Verbindungstücke oder zur Stabilisierung dienten. Da einige der größeren Figuren statisch bedingte Probleme der Gewichtsverteilung aufwarfen, zumal es sich um noch feuchte, weiche Tonformen handelte, bestand die Gefahr des Verziehens oder des Brechens während der „Montage“. Hinzu kam, dass, flache oder kleinere Teile vom zunehmenden Gewicht der höher platzierten deformiert wurden. Einige Hohlkörperformen, die durch ihre Gestalt und Zusammensetzungsart gegenläufigen inneren Spannungen ausgesetzt waren, drohten beim Trocknen zu Schaden zu kommen (Abb. 149). Nach einer kurzen Verfestigungsperiode, in der Regel einer Nacht, wurden die Einzelformen einander eingepasst, was in einigen Fällen ein entsprechendes Zurechtschneiden der Berührungsflächen erforderte (Abb. 141). Die verschiedenen Formelemente wurden mit einer verdünnten Keramikmasse zusammengefügt, die den gleichen Schwindungskoeffizienten wie die montierten Einzelstücke aufweisen musste. Nachmodellierungen zur Vereinheitlichung der Form oder zur Verstärkung der Haftstellen wurden abschließend vorgenommen.

³⁶² Im englischen Originaltext: „stuctural pots“, Françoise Gilot, in einem Interview mit Marilyn McCully, „Picasso’s Model Partner“, in: *The Royal Academy Magazine* 60, Herbst 1998 (McCully 1998 III), S. 36, vgl. auch McCully 1999 I, S. 21.

³⁶³ V28-29.

Die Montage dieser Keramikformen führten zunächst Fachleute des Ateliers Madoura durch. Picasso war bei den verschiedenen Arbeitsschritten der Montage stets assistierend und häufig improvisierend tätig. Bei allen plastisch gestalteten Keramiken übernahm Picasso das Anmodellieren der gekneteten attributiven Formelemente. Außerdem modifizierte er bei bereits angefertigten Gefäßformen die Ansatzstellen der Henkel oder veränderte die Proportionen und das Gleichgewicht der Stücke. Schließlich führte er die farbliche Dekoration aller nicht als Auflagen herausgegebener Stücke selbst aus.

Die nach Vorzeichnungen ausgeführten Keramiken wie etwa (Abb. 141, Abb. 157 - 161, Abb. 222 - 226) werden ausführlicher in Kapitel III. 2 - 4 behandelt.

Mehrere Keramiken Picassos wurden in Bronze abgegossen. Von Anfang an sei Picasso daran interessiert gewesen, die unglasierten Keramiken in Bronze übertragen zu lassen.³⁶⁵ Sie stehen als erste Version für die Bronzeskulpturen im Werkverzeichnis der Skulpturen Picassos von Werner Spies.³⁶⁶ Die Vorlagen für diese Bronzen sind sowohl Figurengefäße (Abb. 63-64), Gefäßplastiken (Abb. 65) und modellierte Plastiken (Sp. 419-427), als auch Keramiken, die ursprünglich als Malgrund dienten (Abb. 263).

3.2.3 Auflagen

Das Gesamtverzeichnis der bei Madoura edierten Auflagen umfasst 633 verschiedene Serien. Die Auflagenserien zählen bis zu 500 Exemplare (A.R. 404). Die Originalvorlagen der Auflagenserien entstanden in den Jahren 1947 bis 1971.³⁶⁷

Die im Druckverfahren nach Gipsmatrizen implizierte Möglichkeit der begrenzten Vervielfältigung³⁶⁸ wurde, in Analogie zur Druckgraphik, aber im Unterschied zum vergleichsweise „unbegrenzten“ industriellen seriellen Herstellungsverfahren, zum Produzieren von Auflagen, französisch „Editions“ genutzt. Außer den als Abdrucke von Gipsmatrizen entstandenen Stücken, die den Stempel „Empreinte originale de Picasso“ tragen, entstanden auch Repliken nach Picassos eigenhändig gestalteten Originalen.

³⁶⁴ Ramié 1980, S. 211; Jean Ramié, im Gespräch, am 21. November 1991.

³⁶⁵ Spies 2000, S. 244; McCully 1998 II, S. 39.

³⁶⁶ Z. B. (Abb. 65), Sp. 317, Sp. 321, Sp. 332.

³⁶⁷ Ramié 1988, S. 23ff.

³⁶⁸ Ramié 1980, S. 259.

Dabei handelt es sich um Nachbildungen, die in den Maßen, den Volumina, der Bemalung und der dafür verwendeten Techniken dem Original entsprechen. Sie wurden jedoch nicht eigenhändig von Picasso, sondern mit seinem Einverständnis von Jules Agard gedreht, die mit Gipsmatrizen hergestellten von Jean Ramié bearbeitet und von den bei Madoura beschäftigten Keramikern Dominique Sassi und Yvan Oreggia farblich dekoriert.³⁶⁹ Diese Repliken sind mit zwei Arten von Authentizitätsstempeln versehen: „Edition Picasso“ oder: „Madoura d’après Picasso. Editions Picasso“. Außerdem entstanden einige Stempelkeramiken, die das Authentizitätssignum „Poinçon original de Picasso“ tragen. Alle so bezeichneten Stücke sind nach Alain Ramiés Terminologie „Originalkeramiken“. Diese Bezeichnung gilt auch für alle limitierten Auflagen Picassos, um sie von den industriell hergestellten Keramiken, die ein Motiv des Künstlers wiedergeben, zu unterscheiden. Alle von Picasso eigenhändig gestalteten Stücke bezeichnet Alain Ramié als „Unikate“.³⁷⁰

Nach der in dieser Arbeit gültigen Terminologie sind jedoch Originalkeramiken jene Stücke, die Alain Ramié als „Unikate“ bezeichnet, während jene Exemplare, die er als Originalkeramiken benennt, hier als Repliken bezeichnet werden.³⁷¹ Letztere sind Teil einer Auflagenserie, die nach einer Originalvorlage - also einer von Picasso eigenhändig gestalteten Originalkeramik, mit dessen Genehmigung von den oben genannten Madoura-Mitarbeitern kopiert worden sind³⁷² - insofern es sich nicht um Keramiken handelt, die mit Gipsmatrizen bearbeitet wurden. Es gibt jedoch auch Stücke, die den Stempel „Edition Picasso“ tragen, da sie ursprünglich zur Auflagenproduktion vorgesehen waren, Picasso - stets an der Transgression bestehender Definitionen und Kategorisierungen interessiert - sie jedoch zurücknahm, um die Bemalung selbst auszuführen, und sie dadurch in Originalkeramiken transformierte.³⁷³

³⁶⁹ Dominique Sassi, *Les génies ne meurent jamais*, in Ausstellungskatalog: „Picasso céramiste à Vallauris. Pièces uniques“, Vallauris, 2004 (Sassi 2004), S. 15.

³⁷⁰ Ramié 1988, S. 18, dort auch nähere Erläuterungen zu den Authentizitätsstempeln und Abdruck der schriftlichen Genehmigung durch Picasso vom 9. Dezember 1967.

³⁷¹ Haro Gonzalez bezeichnet sie als „replicas autorizadas“, die nicht dem Werk Picassos zuzurechnen seien, Haro Gonzalez 2003, S. 292.

³⁷² Seckel 1985, S. 202. M.P. 3748, M.P. 3750.

³⁷³ McCully 1999 I, S. 32. Die aufgrund der leicht möglichen Konfusion zwischen Original und Replik problematische Entscheidung, Keramikaufgaben herzustellen, die von Suzanne Ramié vorgeschlagen wurde, habe Picasso amüsiert, obwohl ihm davon abgeraten wurde, McCully 1998 II, S. 38-39.

3.2.4 Probleme der Chronologie der ersten 1947 entstandenen Keramiken

Die Produktion Picassos bei Madoura ist nicht in ihrer chronologischen Reihenfolge festgehalten worden. Picasso datierte zumeist die Keramiken, die er als Bildträger benutzte, seltener die plastischen Arbeiten und die figürlichen Gefäßkeramiken, vielleicht, weil dafür mehrere Arbeitsgänge, die sich, bedingt durch den Brennvorgang, über mehrere Wochen erstrecken konnten, notwendig waren.³⁷⁴ So ist die Rekonstruktion dessen, was Picasso zuerst in Angriff nahm, wie auch die Reihenfolge der Herstellung der einzelnen Objekte, nicht genau möglich und die Chronologie der ersten im Jahr 1947 bei Madoura produzierten Keramiken problematisch.

Suzanne und Georges Ramié zufolge³⁷⁵ fing Picasso in der ersten Experimentierphase mit der Bemalung einer Vielfalt von Tellern und Biskuitfliesen an und schuf hauptsächlich bukolische Szenen, die zumeist einfarbig mit Schwarz auf rosa Grund aufgetragen wurden. Dann habe er große, rechteckige Teller mit der Darstellung von Köpfen, Vögeln, Stilleben und Stierkampfszenen versehen. Danach folgte eine Periode, in der Picasso Krüge bemalte, deren Dekoration zunächst keinen Bezug zu Form und Funktion des Objekts hat. Erst danach habe Picasso Gefäßfiguren nach Entwurfszeichnungen ausgeführt.³⁷⁶

Kahnweiler behauptet, ohne zeitlich zu präzisieren, Picasso habe zuerst „Arbeiten auf ebener Fläche“ und dann „die frauenförmigen Vasen, sowie Arbeiten auf nichtebenen Flächen“ ausgeführt.³⁷⁷ Picasso arbeitete jedoch an mehreren Projekten gleichzeitig und interessierte sich von Anfang an für die Dekoration von Tellern wie auch für die Gestaltung von Gefäßkeramiken.³⁷⁸ Hierzu erscheint wichtig, dass auch Françoise Gilot schreibt, Picasso habe „in den ersten zwei bis drei Monaten“, d. h. ihrer Chronologie zufolge von August bis Oktober 1947, „mit frischem Ton modelliert“, und dass er sich

³⁷⁴ Jean und Huguette Ramié bestätigten im Gespräch vom Oktober 1995, dass Monate oder Jahre vergehen konnten, bis eine Gefäßplastik oder eine Vasenfrau endgültig mit ihrer Bemalung vollendet war.

³⁷⁵ Ramié 1948, S. 15.

³⁷⁶ Ebd., S. 16.

³⁷⁷ „Zuerst bemalt er die traditionellen provenzalischen Vasen, dann entwirft er selbst und lässt die Formen nach seinen eigenen Entwürfen drehen, oder er vereint schon bestehende Formen, indem er sie zusammenfügt und miteinander verbindet“. Kahnweiler 1957, S. 10.

³⁷⁸ Huguette Ramié im Gespräch, Oktober 1995.

bereits am zweiten Tag seiner Keramikarbeit „mit experimentellem Schwung auf die Arbeit in diesem Medium stürzte. Er entschloss sich, mit dem Formen der Gefäße anzufangen und machte sich daran, sie neu zu entwerfen“. Françoise Gilot betont ausdrücklich die frühe Entstehung der Figurengefäße und der Gefäßplastiken: „Amphoren in Frauengestalt“ und die „kombinierten Formen“ habe Picasso „im ersten Aufbränden der Inspiration“ geschaffen.³⁷⁹

Picasso hat nach einem ersten Versuch der Dekoration mit Ritzverfahren eines ungedeckelten Tellers Ende Juni³⁸⁰ dann wahrscheinlich einige Frauenstatuetten modelliert³⁸¹ und dann erst nach einer längeren Experimentierphase im August³⁸², Anfang September 1947 begonnen, rechteckige Teller mit Engoben, Glasuren und Ritzverfahren zu bemalen.³⁸³ Parallel zu dieser künstlerischen Arbeit mit keramischen Pigmenten nahm er auch die Gestaltung von Gefäßplastiken nach seinen eigenen Entwurfszeichnungen auf.³⁸⁴

Demnach interessierte Picasso sich von Anbeginn seiner regelmäßigen keramischen Arbeit sowohl für das Verhalten und die Wirkung von keramischen Farben als auch für Modellierverfahren und plastisch-konstruktive Möglichkeiten der Arbeit mit Keramik.³⁸⁵

³⁷⁹ Gilot 1980, S. 185.

³⁸⁰ McCully zufolge ist ein Teller auf den 24. Juni 1947 datiert, McCully 1998 II, cat. 9. Haro Gonzalez führt einen auf den 17. 4. 1947 datierten Teller an, Haro Gonzalez, Nr. 47.002, S. 569. Dabei muss es sich beim letzteren Teller um einen Irrtum oder einen Druckfehler handeln, da Picasso nur einmal 1947 nach Vallauris reiste und zwar nur wenige Tage vor dem 12. Juni 1947, da sein Sohn Claude am 15. Mai in Paris geboren wurde, siehe oben Anm. 322.

³⁸¹ Bourassa 2004, S. 41.

³⁸² Zeitpunkt bestätigt durch Jean und Huguette Ramié, im Gespräch am 21. November 1991.

³⁸³ G.R. 19. Die ersten Vorzeichnungen für plastische figürliche Keramiken stammen vom 29. Juli 1947. Ende Juli 1947 oder Anfang August ist demnach der wahrscheinlichste Zeitpunkt der Aufnahme der regelmäßigen Keramikarbeit Picassos bei Madoura. Zur Chronologie der Picasso-Keramik nach 1947 siehe Bourassa 2004, S. 45-80 und was die figürlichen Gefäßkeramiken und die Gefäßplastiken anbetrifft, unten Kap. III.

³⁸⁴ Marilyn McCully, Picasso: Painter and sculptor in clay. Introduction to the exhibiton, London 1998 (McCully 1998 I), S. 4.

³⁸⁵ Moutard-Uldry 1956, S. 21, bestätigt durch Jean und Huguette Ramié, im Gespräch am 31. August 1991.

III. ENTWURF UND AUSFÜHRUNG DER GEFÄßKERAMIKEN

1. Die Skizzenblätter Picassos mit Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken 1946-1948, 1951-1953

Seit 1948, als Suzanne und Georges Ramié es in ihrem ersten Buch über Picassos Keramikarbeit bei Madoura erwähnten, ist bekannt, dass der Künstler zahlreiche Vorzeichnungen für Keramiken mitbrachte, als er im Sommer 1947 in ihrem Keramikatelier künstlerisch zu arbeiten begann.³⁸⁶

In Band XIV des von Christian Zervos angelegten Oeuvreverzeichnisses Picassos sind lediglich drei am 13. September 1946 und 13. November 1946 datierte Blätter mit Zeichnungen für auszuführende Keramiken angeführt.³⁸⁷ Die beiden am 13. September 1946 entstandenen Zeichnungen, also fast zwei Monate nach Picassos erstem Besuch in der Töpferei Madoura, der am 26. Juli 1946 stattgefunden hat, gehören zu den ersten vier bisher bekannten Zeichnungen Picassos (Abb. 54-57), die eindeutig Studien für Keramiken darstellen.³⁸⁸

In Picassos Nachlass befanden sich weitere Entwurfszeichnungen für Keramik, die sich heute in Privatbesitz befinden und die nur teilweise publiziert wurden.³⁸⁹ Der Gesamtbestand des Nachlasses ist fotografisch dokumentiert und steht im Picasso-Museum Paris der Forschung zur Verfügung. Hieraus ergibt sich, dass aus der Periode 13. September 1946 bis 6. November 1947 mindestens 53 Einzelblätter, davon drei beidseitig bearbeitete, und vier Seiten eines Skizzenbuches mit Vorzeichnungen für Keramiken Picassos existieren, die auf den Tag genau datiert sind. Sie treten in größerer Dichte in der Periode von Ende Juli bis Anfang November 1947 auf. Die Blätter wurden nicht signiert, sie sind jedoch zum größten Teil auf der Vorderseite und einige auf der Rückseite von Picasso selbst datiert.

³⁸⁶ Ramié 1948, S. 16.

³⁸⁷ Z. XIV, 245, 246, 336.

³⁸⁸ McCully 1999 II, S. 9.

³⁸⁹ McCully 1999 II, S. 7ff. Nicht alle im Nachlassverzeichnis existierenden Vorzeichnungen sind darin publiziert. Außerdem befindet sich ein beidseitig bearbeitetes Blatt aus dem Nachlass mit Entwurfszeichnungen für Keramiken vom 16. September 1947 im Museum Ludwig Köln, vgl. Ausstellungskatalog: „Picasso. Die Sammlung Ludwig“, Köln 1992, Kat. 60, (Abb. 83, 84).

Außer diesen Vorzeichnungen, die Picasso zu hunderten produziert haben soll, sind aus der Periode 1947-1953 noch mindestens sieben Blätter mit eindeutigen Vorstudien für Keramik, die nicht auf den Tag genau datiert sind, erhalten.³⁹⁰ Alle Vorzeichnungen sind auf Papier ausgeführt worden. Es handelt sich um die Blätter mehrerer Zeichenblöcke.³⁹¹

Die am 13. September (Abb. 54 - 57) und 13. November 1946 (Abb. 68) datierten Vorzeichnungen sind in Golfe-Juan, wo Picasso und Françoise Gilot bei Louis Fort wohnten, oder im Grimaldi-Schloss in Antibes, das Picasso seit September 1946 als Atelier diente, entstanden.³⁹² Als Entstehungsort für die 1947 geschaffenen Zeichnungen V6-V56 (Abb. 69-124) muss Golfe-Juan angenommen werden. Golfe-Juan als Entstehungsort ist auf den drei am 29. Juli 1947 datierten Vorzeichnungen von Picasso selbst angegeben worden. Seit Ende Juli begab er sich täglich in das drei Kilometer entfernte Vallauris³⁹³, wo er bei Madoura Keramiken gestaltete. Die Zeichnungen, die nach 1948 datiert sind, entstanden in Vallauris, wo Picasso seit dem Sommer 1948 die Villa La Galloise bezogen hatte.³⁹⁴

³⁹⁰ McCully 1999 II, S. 9. Nach Picassos Umzug nach Vallauris entstanden kaum noch Entwurfszeichnungen, da er von da an tagtäglich mit Jules Agard zusammenarbeiten konnte, ebd. Laut Nachlassverzeichnis sind die ersten Keramikvorzeichnungen des Jahres 1947 auf den 29. Juli datiert. Darin sind außer den von uns angeführten noch weitere Zeichnungen, die mit Keramikprojekten in Verbindung zu bringen sind, aufgelistet. So etwa Studien für Keramiken mit unterschiedlicher Datierung, z. B. Suc. 6414: Vase, Tusche, 65,5 x 50,5 cm, 1947 und Suc. 6377: „Projet de céramique“, Tinte und Tusche, 20 x 13,5 cm, 1952.

³⁹¹ Picasso hatte sich 1946 vor der Abfahrt nach Südfrankreich in Paris mit Büttenpapier eingedeckt, McCully 1999 II, S. 7.

³⁹² Laurence Marceillac, Biographie in: Picasso-Museum, Paris, Bestandskatalog Bd. I, Paris 1985 (Marceillac 1985), S. 294-295.

³⁹³ Cabanne III 1975, S. 221, bestätigt von Jean und Huguette Ramié, im Gespräch am 31. August 1991.

³⁹⁴ Marceillac 1985, S. 297. Auf den im Februar 1953 entstandenen Blättern mit Studien für utilitäre Gefäße V62-63 (Abb.129-130) ist Vallauris als Entstehungsort angeführt.

1.1 Concetto und Entwurfszeichnung

Bei den zwischen dem 13. September 1946 bis zum 6. November 1947 von Picasso bearbeiteten Blättern mit Vorstudien für Gefäßkeramiken handelt es sich in der Regel um mehrere Zeichnungen je Seite.³⁹⁵ Sie zeigen, zumeist als Umrisszeichnung, den Formentwurf, seltener die geplante Dekoration der Keramik. Ausnahmen sind einige Skizzen, die Binnenzeichnungen aufweisen³⁹⁶, oder solche, die durch Schraffur³⁹⁷, durch Tuschlavierung (Abb. 71) oder durch Bleistiftschattierung (Abb. 57, Abb. 77, Abb. 91, Abb. 99) auch die räumlichen Werte des geplanten Objekts anzeigen. In anderen Fällen hat Picasso mit unterbrochenen Binnenlinien die Zusammenfügungsstellen der Keramikformstücke gekennzeichnet (Abb. 100-101, Abb. 109).

Die Skizzenblätter sind in ihrer Ausführung unterschiedlich und lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Eine Gruppe bilden Blätter mit zum Teil durchgestrichenen, unregelmäßig über das Blatt verteilten Skizzen verschiedener Größe. In einzelnen Fällen wurden sie von Picasso überarbeitet, (Abb. 68, Abb. 79-82, Abb. 118-119). Picasso erkundet zwar hiermit zeichnerisch keramische Gefäßformen, die Blätter enthalten jedoch keine richtigen Entwürfe für später ausgeführte Objekte oder führen häufig nicht in Keramik realisierbare Konstruktionen vor. Wir bezeichnen sie daher als Concetti.

Andere Skizzenblätter belegen das Fixieren und die Verifikation der in den Concetti vorbereiteten Formen.³⁹⁸ Es handelt sich um regelmäßig, in zumeist zwei Registern angeordnete Umrisszeichnungen, welche die Entwicklung einer Formidee Picassos zu einem in Keramik realisierbaren Ergebnis deutlich vorführen. Diese Blätter zeigen die Vorstufen für später in Keramik umgesetzte Gefäßkeramiken, Studien, die Picassos Suche nach einer adäquaten ästhetischen und technischen Lösung seiner Formvorstellungen dokumentieren (Abb. 87-90, Abb. 92-93). Auf ihnen erscheinen schließlich auch die eigentlichen Entwurfszeichnungen, die als Vorlagen für die Umsetzung der Keramiken dienten (Abb. 94, Abb. 149).

³⁹⁵ Außer V48-53 (Abb. 112-117) mit Einzelstudien.

³⁹⁶ (Abb. 54-57, Abb. 71, Abb. 76, Abb. 104, Abb. 110, Abb. 112-115, Abb. 119, Abb. 124, Abb. 128).

³⁹⁷ (Abb. 69-70, Abb. 79-80).

Neben ihrer Eigenschaft als Dokumente des Entstehungsprozesses der Gefäßkeramiken Picassos besitzen diese Skizzen aufgrund ihrer Klarheit, ihrer regelmäßigen Verteilung auf den Blättern und aufgrund der Virtuosität ihrer Ausführung eine herausragende ästhetische Qualität.

1.2 Die Motiventwicklung auf den Skizzenblättern der Jahre 1946-1947

Auf den 1946-1947 datierten Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken sind als Motive Tier- und Frauendarstellungen vorherrschend. Picasso beginnt im September 1946 mit Entwürfen für einen Stier (Abb. 54-57), der aus einem oder zwei zusammengesetzten Gefäßformen zu bilden ist. Der Stier dominiert auch das im November 1946 bearbeitete Blatt V5 (Abb. 68), auf dem auch Eulen und andere Skizzen mit eiförmigen Henkelkeramiken erscheinen. Das Stiermotiv taucht schließlich am 29. Juli des Jahres 1947 auf den Blättern V6-7 (Abb. 69-70) wieder auf. Hierbei werden mehrere Formlösungen überprüft, besonders was die Körperbildung aus einem oder aus zwei Gefäßen und die sich daraus ergebende Zusammenfassung der Stierläufe in eine, zwei oder drei Rundstützen betrifft. Neben dem Stier erscheinen Gefäße in Form von Vögeln - auf dem Blatt V2 (Abb. 55) - Geier und Huhn, Motive, die sich aus der Stierkörperform entwickeln, sowie, in der Blattmitte, ein Frauenkopf aus einer umgedrehten Vase, dem Picasso zeichnerisch ein Gesicht mit summarischen Zeichen und lange Haare hinzugefügt hat.

Nach einem „Zwischenspiel“ der Sirenen, Kentauren (Abb. 70) und Frauengestalten, die auf den Blättern des 29. Juli 1947 erscheinen (Abb. 69-70), zeigen die am 4. und 5. August entstandenen Zeichnungen erstmals eindeutig aus Vasen zu bildende Frauenfiguren (Abb. 72-75).

Am 15. August 1947 erscheint dann wieder das Motiv der Eule in mehreren Varianten (Abb. 77-78, Abb. 91), die nun aus einer Vasenform bestehen, die auf einen zylinderförmigen Sockel zu montieren ist, und am 12. September 1947 entstand eine neue Serie mit Concetti, die zwei zusammengesetzte Hohlkörperformen mit Henkel über einem Sockel zeigen (Abb. 79-80).

³⁹⁸ Seltener ist auf einem Blatt sowohl Concetto als auch die endgültige Form des später umgesetzten Motivs zu sehen, wie auf Blatt V8 (Abb. 71).

Über einen Monat nach Entstehung der Zeichnungen der Blätter V9-13 (Abb. 72-76) taucht am 16. September 1947 das Motiv der aufrecht stehenden weiblichen Figur mit Henkelarmen auf den Blättern V20, V22 wieder auf (Abb. 83, Abb. 85). Auch wenn sich die hier erscheinenden Körperformen aus der Vasenform herleiten lassen, so ist der plastische Charakter durchaus stärker betont, da zur Ausführung künstlerische Eingriffe, wie etwa die Einschnürung der Taillenform und die seitliche Verbiegung des Körpers, notwendig sind.

Vom 24. September bis 1. Oktober ist Picasso mit dem Entwerfen zoomorpher Gefäßkeramiken auf den Blättern V23-V47 beschäftigt: hauptsächlich Vögel, darunter mehrere Eulentypen, Falken, Kondore (Abb. 87-90) und, am 1. Oktober, eine Serie von Widdern, Ziegen und Steinböcken (Abb. 97-111).

Am 21. Oktober schuf dann Picasso mit rotem Farbstift sechs mit Sorgfalt und Sicherheit des Strichs erarbeitete, große Vorzeichnungen mit aufrecht stehenden, eleganten Frauengestalten, die Vasen mitführen und selbst aus Vasen gebildet sind (Abb. 112-117).

Am 1. und am 6. November entstand eine Reihe weiterer Concetti für Gefäße und konstruktiv zusammengesetzte Keramikkonstruktionen mit hauptsächlich tierförmigen Figurationen (Abb. 118-119, Abb. 120-123). Ebenfalls aus dem Jahr 1947 stammt ein Dekorationsvorschlag für eine auf Blatt V26 am 24. September entworfene Vogelform (Abb. 90), die nun Träger einer geflügelten Stiergestalt wird, wobei die Gefäßhenkel die Flügel bezeichnen (Abb. 124). Der Stier taucht schließlich auf einer 1947-48 datierten roten Bleistiftzeichnung noch einmal auf (Abb. 125).³⁹⁹

Unter diesen Zeichnungen befinden sich mindestens sechzehn Entwürfe, die später zu unterschiedlichen Zeitpunkten⁴⁰⁰ tatsächlich in Keramikplastiken umgesetzt wurden, deren Form bis ins Detail mit den Vorzeichnungen übereinstimmt und die in ihrer Gesamtheit in den folgenden Kapiteln untersucht werden sollen.

³⁹⁹ McCully 1999 II, S. 14.

⁴⁰⁰ Die keramischen Ausführungen der in den Skizzen vorbereiteten Keramiken sind nicht in der Reihenfolge der Entstehung der Vorzeichnungen und auch nicht in einer zusammenhängenden Periode entstanden. Ihre Ausführung hat sich über mehrere Jahre hingezogen. So wurden etwa seit 1948 plastisch geformte Vasenfrauen erst 1951 farblich gefaßt. Georges Ramié, *Céramique*, in: *Verve* 7, nr. 25/26 (Ramié 1951), o. S., vgl. auch Claude Picasso 1994, S. 227.

Der größte Teil der als Gefäßkeramik ausgeführten Motive wurden in der modellierten Kleinplastik Picassos vorbereitet⁴⁰¹, so etwa in den Stier- oder Frauenstatuetten, die mit den Vasenfrauen in der aufrecht stehenden Position und in der Haltung der Arme formverwandt sind.⁴⁰²

⁴⁰¹ Wie bisher unveröffentlichte Vorzeichnungen vom 20. November 1947 des Nachlasses belegen (Suc. 11468, Suc. 11470), sind mindestens zwei Frauenstatuetten (Sp. 323, Sp. 325), die Spies 1945 datiert, möglicherweise erst 1947, also nach den Entwürfen für die Gefäßkeramiken entstanden: McCully und Bourassa datieren Sp. 323, Sp. 325 ins Jahr 1947, McCully 1998 II, cat. 29, cat. 39, Bourassa 2004, cat. 5-6.

⁴⁰² Sp. 311-14, Sp. 322, Sp. 327-29, Sp. 351A –351, Sp. 388. Sp. 391-392.

2. Das Ziel: Die Entwicklung einer neuen Formensprache

Die Entwurfszeichnungen sind aufschlussreich, da sie Picassos Herantasten an die plastischen, ästhetischen und technischen Realisierungsmöglichkeiten dreidimensionaler, aus keramischen Formen zu bildenden Figurationen belegen. Sie beweisen, dass Picasso sich bald nach seinem ersten Besuch bei Madoura bereits im Spätsommer 1946 mit dem neuen Medium beschäftigte und dass ihn zu diesem Zeitpunkt auf der Töpferscheibe gedrehte Gefäßformen nicht nur als Malgrund, sondern auch als Ausgangspunkt zur Schaffung plastischer Figurationen interessierten.

Diese Zeichnungen belegen auch, dass Picasso sich sorgfältig auf die Arbeit mit einem neuen Medium zeichnerisch vorbereitet. Dieses antizipierende Vorgehen ist für Picassos künstlerischen Schöpfungsprozess, besonders im Hinblick auf das plastische Werk, typisch.⁴⁰³ Es wird durch zahlreiche Vorzeichnungen für Skulpturen belegt, wie etwa die 1927 datierten Studien für die Plastik „Metamorphose“⁴⁰⁴ (Abb. 131) oder die 1928 nach einem Atelierbesuch bei Julio Gonzalez entstandenen Skizzen für Metallskulpturen⁴⁰⁵ sowie durch die große Anzahl der Vorzeichnungen für die 1943 modellierte Plastik „Mann mit Lamm“ (Abb. 132 a, b, c, d).⁴⁰⁶

Die Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken zeigen, wie Picasso in der Wirklichkeit existierende Formen als Zeichen einer neuen Formensprache einsetzt. Bereits 1923 sagte Picasso selbst, auf den Kubismus bezogen, seine Malerei sei eine Sprache, die, um verstanden zu werden, wie eine Fremdsprache erlernt werden müsse.⁴⁰⁷ Er blieb dieser Auffassung auch in den postkubistischen Schaffensphasen, bis ins hohe Alter treu, indem er die Tropen der poetischen Sprachtechnik in die künstlerischen Medien

⁴⁰³ Spies 1983, S. 211; „[...] several years of careful research preceded the realisation of his sculptures of the period 1928-32, major works whose matrix was the sketchbooks“. Peter Read, *From Sketchbook to Sculpture in the Work of Picasso, 1924-32*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso: Sculptor/Painter“*, London 1994 (Read 1994), S. 209.

⁴⁰⁴ Carnet 15, M.P.1874, vgl. Spies 1983, S. 97.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 104-114.

⁴⁰⁶ Z. XII, 87-96, 115-141, 152, 220, 238-241, 291, 297-306; Vgl. Dominique Forest, *Le Guernica de sa sculpture?*, in *Ausstellungskatalog: „L’Homme au mouton. Picasso“*, (Vallauris), Paris 1999 (Forest 1999), S. 21-26.

⁴⁰⁷ Picasso sagte diesbezüglich 1923: „Le fait que pendant longtemps le cubisme n’ait pas été compris, et qu’aujourd’hui encore il y ait des gens qui n’y voient rien, n’a aucune signification. Je ne lis pas l’anglais, et un livre en anglais est pour moi un livre vide. Cela ne signifie pas que la langue anglaise n’existe pas; [...]“. Zitiert nach Bernadac 1998, S. 18.

übertrug, wie etwa die Polysemie der Formen, Form-Reime, plastische und farbliche Metaphern, Zitate, Wortspiele, mit dem Ziel, Gedachtes, Gefühltes sichtbar zu machen.⁴⁰⁸

Tatsächlich schuf Picasso seit der Entstehung des Kubismus zu bestimmten Zeitpunkten seiner künstlerischen Laufbahn jeweils neue Formen- und Zeichensprachen.⁴⁰⁹ Ebenfalls 1923 sagte er, dass neue Motive neue Ausdrucksmodalitäten erforderten, was wiederum nichts mit Fortschritt oder Evolution zu tun habe, sondern lediglich die Anpassung der Formensprache an die auszudrückenden Ideen sei.⁴¹⁰ Dabei dienen ihm als „Arbeitsmaterial“ alle verfügbaren Elemente der konkreten Wirklichkeit, künstlerische wie außerkünstlerische (Materialien, Formen, Objekte usw.), die seine Aufmerksamkeit erwecken und seinem Bestreben nach Figuration entsprechen. Bereits 1907, als Picasso im Vorfeld des Ölbildes „Les Femmes d’Alger“ Formelemente und Formprinzipien iberischer und afrikanischer Plastiken in den Dienst seiner gerade sich entwickelnden frühkubistischen Formensprache übernahm, verfügte er „[...] frei über andere Kunst wie über ein Sprachmaterial“.⁴¹¹ Seit 1912, als Picasso die erste Collage schuf, benutzte er auch „reale Dinge“, die zu Zeichen innerhalb seiner Formensprache umgewidmet werden, wobei die „Grenze zwischen Bild und Alltag“⁴¹² aufgehoben ist. Im Zuge seiner Beschäftigung mit Gefäßkeramik in Vallauris verbindet er den Rekurs auf andere, frühere Kunsttraditionen und die Nutzung keramischer Gefäßformen als

⁴⁰⁸ Anatoli Podoksik, Pablo Picasso. L’œil créateur de 1881 à 1914, Bournemouth 1996 (Podoksik 1996), S. 10. Hierzu schreibt Ullmann: „Als 1936 der Spanische Bürgerkrieg ausbrach, [...] verfügte [Picasso] bereits über ein umfassendes bildhaftes Vokabular [...], um mit ähnlicher Unmittelbarkeit und semantischer Vielschichtigkeit bildgebunden zu sprechen, wie uns das wortgebunden möglich ist. Für Picasso wurde es schließlich zu einer Selbstverständlichkeit, alles, was ihn beschäftigte und bewegte spontan in bildhaften Beziehungen zu reflektieren, und mitzuteilen“. Ludwig Ullmann, Picasso und der Krieg, 1993 (Ullmann 1993), S. 502. Dies wird bestätigt durch Picassos Aussage aus den sechziger Jahren, als er wieder mit der Ausarbeitung einer Bildsprache beschäftigt war: „Ce que je cherche en ce moment, c’est le mot qui dise ‚nu‘ sur ma toile, d’un seul coup, sans histoires“. Zitiert nach Bernadac 1998, S. 150. Vgl. auch Jean Charles Gateau, Eluard, Picasso et la peinture (1936 - 52), Genf 1983 (Gateau 1983), S. 20.

⁴⁰⁹ Robert Rosenblum, The Unity of Picasso, in: *Art Chronicle*, Herbst 1957 (Rosenblum 1957), S. 594-595.

⁴¹⁰ „Les motifs différents exigent inévitablement des modes d’expression différents. Cela n’implique ni évolution ni progrès, mais une adaptation de l’idée qu’on veut exprimer et de moyens d’exprimer cette idée“, Pablo Picasso zitiert nach Bernadac 1998, S. 19.

⁴¹¹ Belting 1998, S. 39.

⁴¹² Ebd., S. 397.

Elemente seiner neuen Formensprache. Diese gestalterische Praxis verbindet die plastischen Figurationen mit dem Gebrauchsgefäß, was wiederum Ambivalenzen aus Gebrauchsgegenstand und Figuration bedingt.⁴¹³

2.1 Genese der neuen Formensprache

Die neue Formensprache wurde von Picasso nach dem Ende des 2. Weltkrieges zunächst innerhalb der Malerei und der Lithographie entwickelt.

Sie vollzieht sich gleichzeitig mit einer thematischen Neuorientierung des künstlerischen Schaffens Picassos. Nachdem er während des Krieges Bilder als „Metaphern für das Fehlen an Lebensperspektiven“⁴¹⁴ schuf, die sich durch „in enge Räume gesperrte, freudlose Akte“⁴¹⁵ sowie Stilleben mit „Memento mori“ - Thematik kennzeichneten, ist das zwischen dem 24. und dem 29. August 1944 während der Befreiung von Paris, als Bildparaphrase nach Poussins „Triumph des Pan“ gemalte „Bacchanal“⁴¹⁶ (Abb. 296) wie auch das zwei Jahre später im November 1946 in Antibes vollendete Gemälde „La Joie de Vivre“⁴¹⁷ (Abb. 133) ein Bekenntnis zur wieder gefundenen Lebensfreude. Dies wird von Picasso dargestellt durch eine veränderte Ikonographie, die hauptsächlich aus den Protagonisten des dionysischen Thiasos⁴¹⁸ und anderen dem griechischen Mythos entstammenden Mischwesen wie etwa dem Kentaur besteht. Dieser Ikonographie entspricht die Thematik des Ausdrucks

⁴¹³ Dies hatte bereits Boeck erkannt, als er schrieb, dass da, wo es „nicht von vornherein Picassos Absicht war, Tonstatuetten zu schaffen, hat er seinen Arbeiten immer Gefäß- und Nutzcharakter gewahrt, mag er auch gelegentlich stark zurücktreten“, Boeck 1955, S. 284. Siehe hierzu ausführlich unten Kapitel 6.1.

⁴¹⁴ Ullmann 1993, S. 336.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Z. XIV. 34, vgl. hierzu Jürgen Thimme, in Ausstellkatalog: „Picasso und die Antike“, (Karlsruhe), Frankfurt am Main 1974 (Thimme 1974), S. 50; Penrose 1985, S. 397 und Gertje Utley, Picasso and the French Post-war “Renaissance”: A Questioning of National Identity, in: Jonathan Brown (Hsg.), Picasso and the Spanish Tradition 1996 (Utley 1996), S. 107.

⁴¹⁷ Z. XIV, 289.

⁴¹⁸ Hauptsächlich Mänaden, Doppelflötespieler, Ziegen, Faunen. So etwa in der Serie von Tuschezeichnungen, die vom 21. - 28. August 1946 (Z. XIV, 207-209, 224), im Umfeld des großen Triptychons mit Satyr, Faun und Kentaur (Z. XIV, 243, Öl und Kohle auf Fiberzement) entstanden, oder die 31. Oktober - 1. November 1946 datierte Serie von Bleistiftzeichnungen MPA 46.2-21-MPA 46.2-30.

ekstatischen Lebens in einem arkadischen Ambiente.⁴¹⁹ Bildkompositorisch drückt sich dieses neue Lebensgefühl in der Erweiterung und Aufhellung des Bildausschnitts⁴²⁰ wie auch in neuen formalen Bildelementen aus.

Was die neuen formalen Bildelemente anbetrifft, so arbeitete Picasso spätestens seit dem am 5. Mai 1946 vollendeten, Françoise Gilot als Blume darstellenden Ölbild „La Femme Fleur“⁴²¹ (Abb. 134) - also noch bevor er im Juli 1946 die Keramikwerkstatt Madoura erstmals besuchte - an der Entwicklung einer neuen Formensprache. Es handelt sich dabei um ein Zeichensystem, das mit geometrischen Figuren wie Kurvenlinien, Ovalformen und Kreisen operiert⁴²², was eine totale Transformation des Aufbaus und der anatomischen Formrelationen des weiblichen Körpers zur Folge hat.⁴²³ Die hier vorherrschenden Gestaltungsmerkmale sind die Tendenz zu einem statisch-statuarischen Aufbau des Motivs, wie auch aus den Françoise Gilot-Porträts und Aktzeichnungen dieser Periode ersichtlich ist.⁴²⁴ So entsteht ein auf geometrische Grundformen reduziertes Körperideogramm, denn Kopf, Rumpf, Brüste, Beine und Arme sind diesem Prinzip unterworfen und werden nach Picassos Gesetz sich

⁴¹⁹ Vgl. hierzu Danièle Giraudy, *Le Musée Picasso d'Antibes*, Paris-Antibes 1989 (Giraudy 1989), S. 21 und Utley 1996, S. 110.

⁴²⁰ „Die strahlende Helligkeit des Bildfeldes und die für Picasso ungewöhnliche Weite des Raumes dokumentieren ein lustvolles Erfahren wieder offener Horizonte und erneuter ungehinderter Freizügigkeit“, Ullmann 1993, S. 337.

⁴²¹ „La Femme Fleur“: Z. XIV, 167. Vgl. hierzu Valérie-Anne Sircoulomb-Müller, *Die Blumen-Frau. Metamorphosen der Metamorphose*, in *Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. Die Zeit mit Françoise Gilot“*, (Münster), Bielefeld 2002 (Sircoulomb-Müller 2002), S. 37 - 47.

⁴²² Brigitte Léal, in *Ausstellungskatalog: „Picasso, Une Nouvelle Dation“*, Paris 1990 (Léal 1990) S. 168. Für Sircoulomb-Müller handelt es sich um den „Kulminationspunkt einer Entwicklungslinie, die von der stufenweisen Aneignung des Modells durch den Künstler hin zur Formulierung einer völlig individuellen Bildsprache führt.“ Sircoulomb-Müller 2002, S. 41.

⁴²³ „Le peintre est en quête d'une essence interne au monde pictural. D'où la production par l'art d'une sorte de monde second qui vient se superposer au monde naturel. Comme dans le cas de *La Femme fleur* [...] où l'ordre et la distribution anatomique du corps subissent une totale transformation“, Mèredieu 2000, S. 57.

⁴²⁴ M.P. 1344-1351, M.P. 1354-1355.

„reimender“ Formen neu zusammengesetzt, was Formambivalenzen, als Nachhall kubistischer Kompositionen, nicht ausschließt (Abb. 135).⁴²⁵

Picasso erklärte seine poetische Kunstauffassung Françoise Gilot zufolge anhand eines Stilllebens, bei dem Knochen durch Lauchstangen substituiert wurden: „Malerei ist Poesie und wird immer in Versen mit bildnerischen Reimen, niemals in Prosa geschrieben. [...]. Bildnerische Reime sind Formen, die einander ergänzen oder die Assonanzen ergeben, entweder zu anderen Formen oder zum Raum, der sie umgibt. Manchmal reimen sie sich auch durch ihre Symbolik, doch diese Symbolik darf nicht offen zutage treten“.⁴²⁶

Bei den bildnerischen Reimen handelt es sich zunächst um den repetitiven oder permutativen Einsatz von Motivelementen zwecks Rhythmisierung und Dynamisierung der Bildkomposition (Abb. 135). Diese sind entweder stark geometrisiert oder es handelt sich um formale Äquivalenzen, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit dem Naturvorbild ausgewählt wurden, ohne dass Picasso auf abstrakte Kompositionen oder illusionistische Nachahmung recurriert. Er blieb stets dem objektiven Fakt der Naturdaten treu⁴²⁷, wies aber selbst darauf hin, dass Kunst und Natur verschieden seien, und „dass wir durch Kunst ausdrücken können, was Natur nicht ist“.⁴²⁸ Daher gäbe es nach seiner Auffassung in der Kunst weder abstrakte noch konkrete Formen, sondern

⁴²⁵ Mèredieu 2000, S. 57. Zu Picassos Auffassung der sich innerhalb der Bildkomposition „reimenden“ Formen im Zusammenhang der „Femme fleur“, Gilot 1980, S. 99. Zu den einzelnen Entstehungsphasen des Bildes, vgl. Michael C. Fitzgerald, *A Triangle of Ambitions: Art, Politics, and Family during the Postwar Years with Françoise Gilot*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso and Portraiture“*, New York-Paris 1996 (Fitzgerald 1996), S. 416-423. Vgl. auch das am selben Tag, wie „Femme fleur“ entstandene Bild „Femme assise“, oder „Figure“, vom 12. Juni 1946, Léal 1990, S. 168, wie auch „Femme assise“ vom 19. Februar 1947, C.A. 65. Die dargestellte Frau ist stilistisch durchaus mit Picassos Gefäßkeramiken vergleichbar, McCully 1999 I, S. 21. Zu dem von Picasso und Juan Gris bezeichneten System „plastischer Reime“ im Kubismus, das auf Formkonkordanzen, Repetition und Rhythmisierung zwecks Dynamisierung eines nicht mimetisch, sondern als Objekt aufgefassten Bildes beruht, Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et 'l'Art nègre'*, Paris 1968 (Laude 1968), S. 259.

⁴²⁶ Gilot 1980, S. 101. Hier sei auch an Picassos lebenslange Verbundenheit mit Dichtern und Schriftstellern, wie Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Paul Eluard erinnert. Picassos hatte sein Atelier im Bateau Lavoir mit „Au rendez-vous des poètes“ beschriftet. Er bezeichnete sich selbst als missratenen Dichter: „Je suis un poète qui a mal tourné“, Bernadac 1998, S. 147.

⁴²⁷ Rosenblum 1957, S. 592.

⁴²⁸ „Par l'art nous pouvons exprimer notre conception de ce que la nature n'est pas.“ Pablo Picasso zitiert nach Bernadac 1998, S. 17.

lediglich mehr oder weniger überzeugende „Lügen“.⁴²⁹ Mit diesen „Lügen“ meint Picasso Äquivalenzformen, die von ihm kombiniert werden, dass sie untereinander in einer vom Betrachter nachvollziehbaren Beziehung stehen, wodurch sie ein Bild gestalten und gleichzeitig auf ein Naturvorbild verweisen. Sie bilden somit Grundelemente der künstlerischen Sprache, durch welche die Naturdaten ins Zweidimensionale, eben nicht illusionistisch nachgeahmt, sondern in ein Zeichensystem „übersetzt“ werden.⁴³⁰ Obgleich Picasso sich im folgenden Zitat hierzu im Zusammenhang mit der Malerei als künstlicher und künstlerischer Zeichensprache äußert, lässt sich das „Primat der Ähnlichkeit“ auch auf seine plastischen Assemblagen beziehen⁴³¹: „Ich bemühe mich immer um Ähnlichkeit... Ein Maler muss die Natur beobachten, darf sie aber nie mit der Malerei verwechseln. Natur ist nur mit Hilfe von Zeichen in Malerei übersetzbar. Aber ein Zeichen erfindet man nicht. Man muss sich intensiv um Ähnlichkeit bemühen, damit sich schließlich die Zeichen herauskristallisieren.“⁴³²

Die im zweidimensionalen Bereich der Zeichnung entwickelte Formensprache wird dann wiederum ins Dreidimensionale übersetzt, indem als Grundelemente des nun plastischen Idioms keramische Gefäße und Hohlkörperformen verwendet werden, was anhand der Vorzeichnungen für eine Keramik in Form eines Stieres (Abb. 54-57, Abb. 68-70) und deren Vorgeschichte eindeutig nachvollziehbar ist. Denn Zeichnungen, die beweisen, dass Picasso einen Stier plastisch zu gestalten plante, entstanden bereits im Januar des Jahres 1946. Es handelt sich um mehrere Bleistift- und Federzeichnungen, darunter ein Blatt vom 18. Januar 1946 mit mehreren Einzelskizzen (Abb. 136).⁴³³ Eine unmittelbar vorher erarbeitete Lithographienserie in elf Zuständen, die durch die sukzessive Weiterbearbeitung desselben Drucksteins zwischen dem 5. Dezember 1945 und dem 17. Januar 1946 entstanden ist, hat ebenfalls die Stiergestalt zum Thema (Abb.

⁴²⁹ „[...] l'art a toujours été art et non nature. Et, du point de vue de l'art, il n'y a pas de formes concrètes ou abstraites, mais uniquement des formes qui sont des mensonges plus ou moins convaincants“. Ebd. S. 18.

⁴³⁰ Zur „Übersetzung“ in ähnlichem Zusammenhang, vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Zürich 1977 (Gombrich 1977), S. 206.

⁴³¹ Uwe Heckmann, *Pablo Picasso: Tête de taureau (1942) - Zufall und Kombinatorik im historischen Kontext der Klassischen Moderne*, Münster 1996 (Heckmann 1996), S. 49.

⁴³² Pablo Picasso zitiert nach Brassai 1985, S. 121.

⁴³³ Z. XIV, 134: Bleistiftzeichnung, 21 x 35 cm.

137 a-e).⁴³⁴ Der hier repräsentierte Tierkörper wird einer Reihe von Geometrisierungen unterworfen und somit von einer ursprünglich naturalistischen Darstellung durch fortschreitende Abstrahierung im 9. und 10. Zustand in ein flächiges Liniengerüst umgewandelt. Der 11. Zustand vom 17. Januar 1946 zeigt den Stier zum Zeichen reduziert (Abb. 137 f). Analoge Stierformen zeigen auch Zeichnungen, die zwischen dem 5. und 17. Januar 1946 entstanden.⁴³⁵

Die bereits am nächsten Tag entstandenen Zeichnungen auf dem Blatt Z. XIV. 134 vom 18. Januar gehen von dieser für Picassos künstlerischen Prozess insgesamt so bedeutenden lithographischen Zeichnung, dem „disegno interno“ eines Stieres aus.⁴³⁶

Das gleiche zeichenhafte Stiermotiv wird von Picasso auf dem Blatt vom 18. Januar (Abb. 136) links oben, wieder aufgenommen und in mehreren Schritten nun durch Schraffuren mit plastischen Werten ausgestattet. In der Mehrzahl dieser Skizzen baut sich der Stierkörper zumeist kubisch und vollplastisch über einem dreiecksförmigen Sockel mit trapezförmiger Grundfläche auf. Der kleine Kopf mit den großen Hörnern ist punktförmig, der Schwanz als Strich angedeutet. In einer der Zeichnungen, links unten am Blatt, ist der Stier jedoch aus rundplastischen Elementen gebildet: ein glatter, flaschenförmiger Körper über zwei stereometrischen, kegelförmigen Stützen.

Aufgrund dieses Befunds wird deutlich, dass Picasso seit dem Januar 1946 die Absicht hatte, Naturformen, wie am Beispiel des Stieres gezeigt, auf Formessenzen zu reduzieren und anschließend dieses im zweidimensionalen Bereich erzielte Ideogramm des Naturvorbildes ins Räumliche zu transponieren.⁴³⁷ Es ist der Beleg dafür, dass Picasso noch vor seinem ersten Besuch der Töpferei Madoura plante, eine rundplastische Stierdarstellung zu gestalten, die aus spindel- und kegelförmigen

⁴³⁴ Vgl. auch die Stierdarstellungen vom 24.-25. Dezember 1945, M.P.P. II, cat. 1224 (Gouache und Tusche), Mourlot 27 und Mourlot 28 (Lithographien).

⁴³⁵ Z. XIV, 132-133, 136.

⁴³⁶ „Durch seine ironisch-ernste Umkehrung der Tradition und die Evokation des ‚Kunstlosen‘ scheint Picasso am Ende dem mystischen Ideal des *disegno interno* (inneren Bildes) Gestalt verliehen zu haben, von dem die Künstler seit der Renaissance träumten“. Irving Lavin, Picassos Stiere, Berlin 1995 (Lavin 1995), S. 78.

⁴³⁷ Ähnlichen Formvereinfachungen und die gleichen, für die Lithographie unüblichen Arbeitsmethoden anwendend, unterzog Picasso Ende 1945 - Anfang 1946 auch zwei Françoise Gilot darstellende Frauenköpfe und einen Doppelakt, Lavin 1995, S. 38 - 48. Zum Begriff des Ideogramms in diesem Zusammenhang schreibt Ullmann: „Picassos Ideogramme sind [...] Elementarzeichen, die jeweils die Essenz des Gemeinten mit lapidarer Signifikanz bewahren.“, Ullmann 1993, S. 501.

Elementen additiv zusammengefügt werden soll. Diese stereometrischen Elemente können der glatten Regelmäßigkeit ihrer gewölbten Oberflächenbeschaffenheit wegen schwierig durch Modellieren, aber sehr gut durch das Drehen auf einer Töpferscheibe geformt werden.

2.2 Entwurfszeichnungen für eine keramische Stierplastik

Nach Picassos erstem Besuch bei Madoura intensiviert er die Projekte für Gefäßkeramiken, vor allem was das Thema des Stieres anbetrifft.⁴³⁸ In den Zeichnungen der Blätter, die am 13. September und 13. November 1946, bald nach dem ersten Besuch Picassos bei Madoura, entstanden, vollzieht sich die Erarbeitung der neuen Formensprache gleichsam vor den Augen des Betrachters. Das Motiv des Stieres dominiert diese Blätter (Abb. 54-57) und noch eines, V6, aus dem Juli 1947 (Abb. 69), mit einem Nachhall auf V7 (Abb. 70), während seine Vollendung auf dem undatierten, wahrscheinlich 1948 entstandenen Blatt V57 (Abb. 125) erscheint. Danach tauchen keine Stiere mehr in den Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken auf.

Auf den Blättern V1, V2 und V4 erkundet Picasso die Gestalt des Stieres, dessen Formvarianten in ungleichen horizontalen Registern über das Blatt verteilt sind, zeichnerisch von allen Seiten, jedoch hauptsächlich aus dem Profil (Abb. 54-55, Abb. 57). Manchmal ist der Kopf des Stieres zum Betrachter hingewendet, seltener nach links ausgerichtet.

Die Körperformen sind in den Skizzen des Blattes V1 aus Kugelsegmenten, aus ellipsoid-eiförmigen Teilen oder aus Gefäßen zusammengesetzt (Abb. 54). Die einzelnen Formelemente sind entweder additiv zusammengestellt und durch den oberen Ring zusammengehalten oder aus einer gedrehten und leicht asymmetrisch verformten Einzelform gebildet. Abgesehen vom Ring, der bereits auf den Objektcharakter der geplanten Darstellung eines Stieres hinweist, wird der beabsichtigte Gefäßcharakter dieses Objekts durch das Vorhandensein einer zylinderförmigen Öffnung als Tülle am Rücken des Tieres deutlich.

Ein in sich fein austariertes Liniensystem bestimmt die Entwicklungsrichtung der Körperachsen oder grenzt einzelne Körperpartien gegeneinander ab. Diese Binnenstruktur erinnert an die in der Serie der Stierlithographien auftretenden und die

⁴³⁸ Spies 1983, S. 211.

Körper gliedernden Kraftlinien, besonders die ab dem 6. Zustand auftretende, horizontal orientierte Spindelform, die wie eine Präfiguration des keramischen Hohlraums erscheint (Abb. 137b-137e).⁴³⁹ Bei einigen Skizzen der Blätter V1 und V4 und jener auf Blatt V57 sind den Stiergefäßen Standflächen zugeordnet (Abb. 54, Abb. 57, Abb. 125). Auf dem Blatt V2 (Abb. 55) sind außer mehreren Stieren auch Gefäße in Vogelform dargestellt, deren Flügel und Federschmuck durch Binnenzeichnung angedeutet ist, außerdem ein monumentales Auge über einem Rundsockel mit einem dreieckigen Aufsatz als Henkelgriff, sowie ein Kopf auf hohem Sockelhals, der aus einer umgedrehten Vase besteht.

Das dritte Blatt V3 (Abb. 56) zeigt mehrere Stierskizzen als Varianten der Zeichnung links unten auf Blatt V2, die in drei gleichmäßigen horizontalen Reihen angeordnet sind. Picasso sucht hier die beste Lösung, um die beiden ungleichen Vasen, die den Körper bilden, zusammenzufügen, im Hinblick einer späteren Umsetzung. Der erste Stier links oben weist eine Tülle auf, wie in den Vorstudien des Blattes V1 (Abb. 54). In der Mitte unten ist ein großes geflügeltes vierbeiniges Tier sichtbar, dessen in die Körperform integriertes, eher menschliches Gesicht auch zu der Darstellung eines gehörnten Kentauren gehören könnte. Die Körperelemente der Stiere sind aus zwei großen Formstücken zusammengesetzt, die sich aus zwei auf der Öffnung stehenden Vasen herleiten lassen.

Unter den Zeichnungen des Blattes V4, das hauptsächlich Stiergefäße mit dem auch hier am Rücken angebrachten Ring in Profildarstellung zeigt (Abb. 57), besteht der Kopf häufig aus einem größeren Ausguss, der mit der Form der kleineren hinteren Tülle und der Rundstütze als Fuß einen formalen Dreiklang bildet. Der Kopf wird in diesem Fall erst durch das Vorhandensein der daran angebrachten Hörner optisch als solcher definiert. Im unteren Register erscheint in der Mitte ein Stier mit menschlichem Gesicht. Es handelt sich um die Frontalansicht des Stieres, der aus zwei umgedrehten Vasen besteht und sich über einer Standfläche erhebt, wie er bereits auf den Blättern V2 und V3 (Abb. 55-56) erscheint.

Am 13. November 1946 erscheint der Stier als Gefäß auf einer Tuschzeichnung V5 (Abb. 68) wieder, zusammen mit einer Vase, Eulen- und Augenstudien. Auffallend sind drei Gefäßstudien auf demselben Blatt, im oberen Register, die einmal mehr belegen,

⁴³⁹ M.P. 3337-M.P. 3341.

dass Picasso sich für den technischen Vorgang der Montage zweier umgedrehter bauchiger Vasenformen, die den geplanten Stierkörper bilden, interessierte.

Das Blatt wird von einem großen Stier dominiert, der auf zwei rundförmigen Stützen steht und somit das leicht durch zusätzliche Modellierung abgewandelte von Picasso erwünschte Ergebnis der rechts oben auf dem Blatt sich befindenden Montagestudien darstellt. Der Kopf ist hier als Tülle mit Hörnern in die Gefäßform integriert, somit ist die utilitäre Form, als Zeichen der Figuration, in die Gestalt des Tieres integriert.

Picasso nimmt das auf zwei Beinen ruhende Stiermotiv am 29. Juli 1947 wieder auf (Abb. 69), wobei die Gestalt des Stieres hier zumeist aus zwei additiv zusammengestellten umgekehrten Vasen unterschiedlicher Größe gebildet ist. Auffallend die großen, menschlichen Augen im unteren Blattbereich, die auf dem Blatt V5 noch frei erscheinen, nun aber den ursprünglichen Stierkopf in einen Fischkopf verwandeln. Am rechten Rand eine armlose, gehörnte anthropomorphe Gestalt, die mit dem geflügelten Kentauren auf Blatt V3 eng formverwandt ist.

Das Blatt V7 vom 29. Juli 1947 (Abb. 70) zeigt Studien für Kentauren mit gehörnten Faunsköpfen und Stiere in drei ungleichen Registerreihen. Die ersten drei Skizzen der oberen Reihen führen eine Weiterentwicklung des Kentauren von Blatt V3 (Abb. 56) vor. Das Motiv entspricht dem ikonographischen Repertoire, das Picasso im Jahr 1946 im Umkreis des Bildes „La Joie de Vivre“ entwickelte (Abb. 133).⁴⁴⁰ Die Stiere des unteren Registers bestehen aus montierten größeren Vasen bzw. einem Gefäßfragment und einer dritten, kleineren Vase für die Hinterläufe, die durch additive Montage, ähnlich der bereits auf der Zeichnung V5 (Abb. 68) durchgespielten Möglichkeiten, zusammenzufügen sind.

Ein Vergleich der eindeutig die Rundungen einer gedrehten Tonform aufweisenden Stierskizzen, die sich rechts in der unteren Reihe des Blatts V7 (Abb. 70) befinden und jener des oberen Bereichs des Blattes V4 (Abb. 57) mit der ebenfalls räumlich schattierten Stierskizze vom 18. Januar 1946 (Abb. 136), die aus einem flaschenförmigen Körper über zwei Kegelstützen als Beine geplant ist, zeigt eindeutig, dass die „Urform“ der letzten Stufe der Lithographienserie vom 17. Januar 1946, die auf der Zeichnung vom 18. Januar wieder aufgenommen wurde, für Picasso auch der

⁴⁴⁰ Vgl. „Flötenspieler Faun und Boot“, MPA cat. 154, vom 19. Oktober 1946; Z. XIV, 289 und Z. XV, 18.

Ausgangspunkt für die Entwicklung der plastischen Stierform auf den Vorzeichnungen vom 13. September 1946 ist (Abb. 54-57)

Nach dem ersten Besuch bei Madoura, bei dem Picasso sich bereits mit den Möglichkeiten, gedrehte Gefäßformen in Figurengefäße zu verwandeln, vertraut gemacht hatte, ändert Picasso Ende Juli 1946 zunächst die Stützenform und die Einzelemente des Stierkörpers: Der eher flaschenförmige Rumpf des Tieres wird durch eine ellipsoide Hohlform ersetzt und vollständig in eine Gefäßform integriert, wobei auf einigen Skizzen auch Kopf und Schwanz durch Ausguss und Tülle bezeichnet werden. Diese Form, wie auch die ellipsoide Hohlform und der Sockelfuß waren Picasso inzwischen durch seinen ersten Besuch bei Madoura als verfügbare Einzelemente bekannt. Mindestens eines der drei ersten seiner 1946 bei Madoura geschaffenen keramischen Stücke, der Kopf eines Fauns, war aus einer solchen Hohlform und einem Sockelfuß zusammengesetzt (Abb. 66).⁴⁴¹

Nachdem Picasso, wie es die Skizzen der Blätter V1-V6 belegen, bestrebt war, die vier Beine des Stieres statt in einem Gefäßfuß eher durch zwei stereometrische Formen darzustellen, nimmt er jene Lösung wieder auf, die er bereits in der Zeichnung vom 18. Januar 1946 (Abb. 136) skizziert hatte. So kehrt Picasso Ende Juli 1947, wie die unteren Skizzen des Blattes V7 (Abb. 70) zeigen, zur Addition stereometrischer Formen als Lösung für die dreidimensionale Gestaltung des Stieres zurück. Diese Formen entpuppen sich hier als Vasen und Vasenfragmente, statt der Spindelformen, die auf Skizzen der Blätter V2, V3 und V6 erscheinen, oder statt der Kugel, die auf der Einzelzeichnung des Blattes V57 (Abb. 125) das verbindende Zwischenglied der umgedrehten Vasen bildet. Die gebauchte Form der quer gestellten Vase dient somit zur Darstellung des erhöhten Buckels im Halsbereich des Stieres, ohne dass ein modellierender Eingriff seitens des Künstlers notwendig ist. Picasso wusste demnach bereits am 29. Juli 1947 genau, wie Gefäßformen in Figurationen umzuwandeln sind.

Auf der Töpferscheibe gedrehte Gefäßformen sind stereometrische Körper, denen ursprünglich die Zylinderform zugrunde liegt. Da ihre Grundfläche und ihr Querschnitt kreisförmig sind und die Gefäßwände sich stets auf die vertikale, unsichtbare Achse des Kreises beziehen, handelt es sich um symmetrische Körper. Die den auf diese Weise entstehenden Hohlraum umschließenden Wände haben, in ihrem Umriss, stets eine auf

⁴⁴¹ Delorme 1998, S. 71.

den Kreis und das Kreissegment bezogene „morphologische Kontinuität“.⁴⁴² Um asymmetrische Formen zu erzielen, müssen die gedrehten stereometrischen Hohlkörperformen schräg zu ihrer Grundfläche geschnitten werden, oder entsprechend durch Kerbschnitte zurechtgebogen werden.⁴⁴³ Dies hatte Picasso, wie es der Vergleich des plastischen Stierentwurfs auf dem Skizzenblatt vom 18. Januar 1946 (Abb. 136) mit den Vorzeichnungen des 13. Septembers 1946 (Abb. 54-57) belegen, bereits nach seinem ersten Besuch bei Madoura im Sommer 1946 verstanden, da er schon damals die Möglichkeit, eine von Agard gedrehte Gefäßform in einen Faunskopf, also in ein Figurengefäß zu verwandeln, erfolgreich erprobt hatte.

So sind die Skizzen der Blätter V1-V7 und V57 (Abb. 54-57, Abb. 68-70, Abb. 125) formal durch ein homogenes Gestaltungsprinzip gekennzeichnet, das auf starker Stilisierung beruht, weil sie eine ästhetische Erscheinungsform haben, die durch die Verwendung von Gefäßformen als Ausgangspunkt bedingt wird. Da Picasso stereometrische Tongefäßformen als Grundelemente der Transposition seiner neuen Formensprache ins Dreidimensionale verwendet, ist als Gestaltungsprinzip eine Beschränkung auf die Alternanz von konkaven und konvexen Variationen individueller Formen notwendig, was bezüglich des Naturvorbildes eine rigorose Formintegration disparater, dem Gestaltungsprinzip fremder Einzelelemente, wie etwa die Zusammenfassung von Beinen und Füßen in Rundstützen, erfordert. Auf diese Art und Weise werden die im Naturvorbild gegebenen Daten in das neue Ausdruckssystem „übersetzt“ und zusätzlich durch die geplanten Tüllen mit den Accessoires eines Gefäßes ausgestattet. Folglich belegen die Blätter mit Vorzeichnungen, dass Picasso plante, auf der Töpferscheibe gedrehte Teile und Gefäße als Äquivalenzformen der Naturdaten seiner ins Dreidimensionale transponierten Formensprache zu verwenden.

2.3 Ikonographische Vorbilder der Stierentwürfe

Die oben untersuchten Stierentwürfe zeigen, dass Picassos Inspiration von den ältesten ganzfigurigen Tiergefäßen des 4-2. Jahrtausends v. Chr., die in Mesopotamien ausgegraben wurden, herrührt. Zoomorphe Gefäße dieses Typus befinden sich im Louvre-Museum, wo Picasso sie gesehen haben könnte, da er spätestens seit 1905

⁴⁴² Philip Rawson, *Ceramics*, London - New York - Toronto 1971 (Rawson 1971), S. 103.

⁴⁴³ Gilot 1980, S. 154.

häufig alle Abteilungen des Louvres besuchte.⁴⁴⁴ Klaus Tuchelt teilte diese Tiergefäße in fünf Gruppen A-E ein.⁴⁴⁵ Picassos Entwürfe entsprechen zum größten Teil den in Gruppe A und C zusammengefassten Objekten. Zu A rechnet Tuchelt henkellose Tiergießgefäße „mit dem Einguss auf dem Tierrücken, oft in Verbindung mit einem Ausguss in Maul oder Brustpartie“ und zu C Tiergefäße „mit Henkel, Einguss auf dem Rücken und eigenem Ausguss meist in Maul- oder Brustpartie“.⁴⁴⁶ Picassos Wahl archaischer Vorbilder beim Entwurf keramischer Gefäße wird durch die Vogelskizzen, die sich auf den Blättern V2 und V5 (Abb. 55, Abb. 68) zusammen mit den Entwürfen für Stiergefäße befinden, besonders deutlich. Ihre sich organisch aus den einfüßigen Stierskizzen entwickelnden Formen entsprechen jenen der Gruppe A bei Tuchelt.⁴⁴⁷ Einfüßige zoomorphe Gefäße mit Henkel treten auch in der zypriotischen Keramik um 1000 v. Chr. häufig in Erscheinung (Abb. 138).⁴⁴⁸ Aus einem früheren Zeitraum stammt der modellierte, innen hohle, gefäßförmige, mit einem am Rücken befestigten Henkel versehene Stier aus Enkomi auf Zypern, der sich seit 1869 im Louvre befindet (Abb. 139).⁴⁴⁹ Er könnte wiederum eine der Inspirationsquellen Picassos für die vierläufigen Stierentwürfe der Vorzeichnungen auf den Blättern V3, V5 und V6 gewesen sein (Abb. 56, 69-70). Ebenfalls aus Zypern stammen Krüge mit Ausgüssen in der Form eines Stieres. Ein solches Exemplar befindet sich ebenfalls seit 1869 im Louvre⁴⁵⁰, wo Picasso es gesehen haben kann, da er das Museum am 21. Juni 1946 besucht hatte,

⁴⁴⁴ „En 1906, [...] Picasso visite assidûment le musée dont il fréquente tous les départements“, Laude 1968, S. 253. Ardengo Soffici erinnert sich, Picasso bereits 1905 häufig im Louvre, beim Studium der Exponate in der archäologischen Abteilung alt-ägyptischer, phönizischer, griechischer und römischer Kunst angetroffen zu haben, Clare Finn 2004, Picasso et les bijoux in Ausstellungskatalog: „Picasso peintre d’objets/objets de peintre“, (Céret, Roubaix), Paris 2004 (Finn 2004 II), S. 80; Im Louvre entdeckte Picasso, zu jenem Zeitpunkt, die neuesten Ausgrabungen iberischer Kunst aus Osuña und dem andalusischen Cerro de los Santos, die dort im Winter 1905-1906 ausgestellt wurden und seine Sensibilität für autochthone archaische Kunst erweckte, Marceillac 1985, S. 275 und Daix 1995, S. 49.

⁴⁴⁵ Klaus Tuchelt, Tiergefäße in Kopf und Protomengestalt. Untersuchungen zur Formengeschichte tierförmiger Gefäße, in: Istanbul Forschungen, Bd. 22, Berlin 1962 (Tuchelt 1962), S. 17.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ John Boardmann, La Céramique Antique, Paris 1985 (Boardmann 1985), Tf. 93, S. 149.

⁴⁴⁹ Sabine Fourrier, L’Art des Modeleurs d’Argile. Antiquités de Chypre. Coroplastique, Bd. 2, Paris 1998 (Fourrier 1998 II), cat. 74, Louvre N 3367 (AM 2100), datiert 1200 v. Chr.

⁴⁵⁰ Fourrier 1998 II, Katnr. 709, Louvre N 3342.

weniger als zwei Monate bevor er begann, sich zeichnerisch mit Keramikentwürfen zu beschäftigen.⁴⁵¹

Foulem zufolge kannte Picasso mit großer Wahrscheinlichkeit schon vor 1946 das 1936-1938 in Paris erschienene, reich bebilderte vierbändige Buch „L'encyclopédie photographique de l'art“, das sich in der privaten Bibliothek Dora Maars, seiner damaligen Lebensgefährtin, befunden hatte.⁴⁵² Er kannte dieses Buch, das mit einem reichen fotografischen Material ausgestattet ist, mit Sicherheit nach 1949 über Suzanne Ramié.⁴⁵³ Sie selbst benutzte dieses Buch als Inspirationsquelle für ihre Keramiken, wie es eine ihrer Zeichnungen belegt, die ein konstruktiv zusammengesetztes zypriotisches Gefäß zeigt, das in der „Encyclopédie photographique de l'art“ reproduziert ist (Abb. 53) und das genau dieser Abbildung entsprechend von der Besitzerin der Madoura-Töpferei kopiert wurde (Abb. 67).⁴⁵⁴ Suzanne Ramié führte danach selbst eine Reihe solcher Gefäße bei Madoura aus (Abb. 52), die wiederum Picasso mehrmals künstlerisch verwenden sollte (Abb. 51).⁴⁵⁵ In der „Encyclopédie photographique de l'art“, die hauptsächlich Werke abbildet, die sich im Louvre befinden, sind auch ein zypriotisches Figurengefäß in der Gestalt eines Stieres aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert reproduziert und zahlreiche weitere für Picassos Gefäßkeramiken relevante Beispiele.⁴⁵⁶

Die Orientierung an archaischen Modellen wird ergänzt durch Objekte des alltäglichen Gebrauchs, die Picasso mit Sicherheit bekannt waren und auf die sich die Vorzeichnungen für den Stier eindeutig beziehen: die auf den Blättern V1 und V4 (Abb. 54 und Abb. 57) auftretenden einfüßigen zoomorphen Keramiken stimmen weitgehend

⁴⁵¹ „J'étais au Louvre hier.“ Picasso in einem am 22. Juni 1946 geführten Gespräch mit Daniel-Henry Kahnweiler, zitiert nach Bernadac 1998, S. 86. Zu weiteren Louvrebesuchen nach Picassos eigenen Aussagen ebd., S. 83. Zu früheren ausgedehnten Louvrebesuchen Picassos, siehe oben Anm. 444

⁴⁵² Léopold Foulem, in einem Gespräch mit dem Autor in Paris, Anfang Februar 2005.

⁴⁵³ Brief von Léopold Foulem an den Autor vom 31. Mai 2002. Vgl. auch Foulem 1998, S. 102.

⁴⁵⁴ Encyclopédie photographique de l'Art, Paris 1936-1938 (Encyclopédie 1936), Bd.II, S. 143, vgl. Peltier 1998, S. 25, Abb.19 und Bourassa/Foulem 2004, S. 195-196.

⁴⁵⁵ Bourassa/Foulem 2004, S. 194-196, cat. 41 und fig. 97.

⁴⁵⁶ Encyclopédie 1936, Bd. III, S. 59 C. Abgesehen von den in den vier Bildbänden der Encyclopédie photographique de l'Art abgebildeten Werken, die von Foulem mit Picassos Keramiken in Verbindung gebracht wurden, vgl. Foulem 1998, S. 102, konnten, wie im weiteren Verlauf der Untersuchung noch zu zeigen ist, zahlreiche weitere Beispiele ausfindig gemacht werden, darunter das oben angeführte Figurengefäß in Form eines Stieres (Abb. 139).

mit traditionellen spanischen Trinkgefäßen überein, die noch bis in die Gegenwart besonders in Picassos Heimatregion Andalusien nach alten Prototypen produziert werden.⁴⁵⁷ Der in allen Skizzen des Blattes V1 auf dem Rücken des Tieres angeordnete Ring wie auch die Form des Rundsockels sind Elemente, die in der spanischen traditionellen Keramik häufig auftreten, wie etwa beim „botijo“-Gefäß in Form eines Hahnes aus Guadix bei Granada⁴⁵⁸ (Abb. 140), das Picasso bereits 1909 auf einem kubistischen, in Horta d’Ebro in Katalonien entstandenen Gemälde⁴⁵⁹ dargestellt hatte. Dieser Ring kennzeichnet auch zahlreiche traditionelle katalanische Tongefäße des Alltagsgebrauchs, die Picasso mit Sicherheit aus seiner Zeit in Barcelona bekannt waren.⁴⁶⁰

Folglich greift Picasso sowohl im letzten Zustand der Stierlithographie vom 17. Januar 1946 (Abb. 137 f) als auch in der dreidimensionalen Transposition dieses ideographischen „Urbilds“ auf ursprüngliche menschliche Formensprachen zurück: auf die paläolithische Höhlenmalerei und auf das Medium der Gefäßkeramik. Letztere wiederum verweist, in der Form der zoomorphen Keramik, ebenfalls auf die ursprünglichen Formen menschlichen Ausdrucks, aber auch auf die Herkunft des spanischen Künstlers: auf vorgeschichtliche und archaische Keramik des Mittelmeerraumes und auf die autochthone, utilitäre, figurative Alltagskeramik Spaniens.

2.4 Die Umsetzung der Stierentwürfe in Keramik

Das Konzept der Repräsentation eines Körperhohlraums durch einen Gefäßhohlraum, das Picasso in den Vorzeichnungen der Blätter V1-V7, (Abb. 54-57, Abb. 68-70) entwickelte, wurde unter Mithilfe Jules Agards konsequent unter Verwendung von Gefäßformen oder von gedrehten stereometrischen Volumenkörpern in Keramik umgesetzt. Die einzige bisher bekannte keramische Ausführung eines Stieres, die in

⁴⁵⁷ Vgl. McCully 1998 II, S. 28.

⁴⁵⁸ Maria Dolores Giral, *Tecnica Ceramica*, in: Trinidad Sanchez-Pancheco (Hsg.), *La ceramica esmaltada española*, Barcelona 1981 (Giral 1981), S. 18.

⁴⁵⁹ „Nature morte à la bouteille de liqueur“, Daix 299.

⁴⁶⁰ Z. B. das „botijo“-Gefäß aus La Galera, in: José Corredor Matheos / Jordi Gumí, *Ceramica popular catalana*, Barcelona 1978 (Matheos/Gumí 1978), Abbildung auf S. 124 unten. Vgl. auch das „botijo“- Gefäß in Form eines Hahnes, ebd., abgebildet S. 94.

direkte Beziehung mit den Zeichnungen vom 13. September und vom 13. November 1946 gesetzt werden kann (Abb. 54-57, Abb. 68-70), befindet sich im Picasso-Museum zu Antibes (Abb. 141).

Es handelt sich um eine Plastik, die aus vier gedrehten, innen hohlen Tongefäßformen und zwei modellierten Stücken gebildet ist. Der Stierkörper besteht aus zwei zusammengesetzten, ebenfalls auf der Töpferscheibe gedrehten Ovalformen, die auf gedrehten Elementen unterschiedlichen Durchmessers montiert wurden. Die vier von Jules Agard frisch gedrehten Stücke wurden nach einer kurzen Verfestigungszeit zusammengefügt, indem die einer geschlossenen Vasenform ähnliche Körperpartie horizontal auf die zwecks Einpassens am oberen Ende entsprechend zurecht geschnittenen Kegelstümpfe gelegt und die Elemente mit Tonmasse verbunden wurden. Mit diesem Material wurden auch die beiden weit ausladenden Hörner und der kleine scheibenförmige Kopf befestigt. Letzterer wirkt durch die beiden punktierten Augen, den eingeritzten Mund und die gratig modellierte Nase wie eine die menschlichen Züge vereinfachende Maske entspricht den Kentauren auf den Zeichnungen V3 (Abb. 56) und ist auch eine Reminiszenz des ursprünglich auf den Vorzeichnungen des Blattes V7 geplanten Faun-Kentauren (Abb. 70).

Die Rechtsdrehung des Stieres wird durch das seitliche Anbringen der Kopfscheibe und wenige, einzelne Körperteile begleitenden Medianlinien bestimmt. Diese auf rostroter Grundierung aufgetragenen formbegleitenden Linien und Kreise aus brauner Engobe, die auch die Läufe und Hörner begleiten, betonen graphisch die Organisation einzelner Körperteile zueinander, wie sie sich aus der Rechtsdrehung des dargestellten Tieres ergeben. Sie sind auf die Oberfläche der Keramik transponierte Reminiszenzen der auf den Vorzeichnungen erscheinenden Binnenlinien (Abb. 54-56), wie z. B. die Gelenkstellen anzeigenden Kreise und die auf Blatt V2 vorformulierte Gabelung im Hufbereich des Tieres.

Die Form des Keramikstieres entspricht in zahlreichen Elementen den vorbereitenden Zeichnungen, wie etwa die Verwendung einander - durch segmentierende Einschnitte - genau angepasste Hohlkörperformen, die Bildung des Stierkörpers aus einem Formstück, das sich der Vasenform nähert, so wie es auf den beiden rechten kleineren Skizzen auf Blatt V7 (Abb. 70) vorgeführt wurde, oder der Kopfdrehung des Stieres nach rechts, wie auf Blatt V3 (Abb. 56) bereits vorformuliert.

Picasso verzichtet jedoch auf Tülle und Griff. Somit wird der primär erkennbare Gefäßcharakter des Stieres zugunsten einer stärkeren skulpturalen Wirkung zurückgenommen. Der Gesamtaspekt dieser Keramikplastik zeigt, dass sie die essentiellen Formrelationen und Proportionen der Anatomie eines Stieres aufweist, die jedoch im tonangebenden Rhythmus eines auf der Scheibe gedrehten Keramikgefäßes plastisch ausgedrückt wird. Die Option für zwei gedrehte Rundstützen ist innerhalb dieser Formensprache schlüssig, sie wurde ebenfalls auf den Zeichnungen V2-V5 (Abb. 55-57, Abb. 68) entworfen.

Der in Keramik ausgeführte Stier Picassos ist eine Formsynthese mehrerer Entwurfszeichnungen, wobei die letzten Skizzen des Blattes V7, das am 29. Juli 1947 datiert ist, der umgesetzten Form am nächsten stehen, was darauf hindeutet, dass die Gestaltung des Stieres aus additiv zusammengefügt, stereometrischen Formen unmittelbar nach diesem Datum in Angriff genommen wurde. Marilyn McCully bestätigt, dass dieser große keramische Stier kurz nachdem Picasso die Blätter mit den Vorzeichnungen zur Begutachtung in das Keramikatelier gebracht hatte⁴⁶¹ entstanden sei.

Françoise Gilot beschreibt die Entstehung solcher komplizierter keramischer Formen.

„Jede Form, die in der Töpferei gedreht wird, ist zylindrisch.[...] Um Formen zu gewinnen, die nicht kreisförmig sind, muss der zuerst gedrehte Zylinder schräg zu seiner Grundfläche geschnitten werden, oder man muss an den Seiten Kerben machen, die dann zusammengebogen werden. Zuerst machte das der Töpfer, der Pablo zur Hand ging, aber Pablo war damit nicht zufrieden. Er sah, dass die komplizierten Formen, die er haben wollte, schwer zu erzielen waren, da der Töpfer nicht genau wusste, wie er sie proportionieren sollte, um Pablos Vorstellungen - die er nicht immer deutlich genug erklären konnte - zu entsprechen. Nachdem Pablo größere Erfahrungen gemacht hatte, beschloss er, die Einbuchtungen selbst zu machen“.⁴⁶²

Für Boeck ist dieser Stier ein Zeichen dafür, dass Picasso 1946 mit der Keramik noch nicht genug vertraut war, da der „Aufbau des Stiers den von der Töpferscheibe abzuleitenden Bedingungen der Technik nicht gemäß ist“.⁴⁶³ Dagegen spricht erstens,

⁴⁶¹ McCully 1998 II, S. 35.

⁴⁶² Gilot 1980, S. 154.

⁴⁶³ Boeck 1955, S. 283.

dass die Vorzeichnungen zeigen, wie Picasso den Stier ursprünglich als Gefäß geplant hatte, und zweitens, dass Picasso die Stierform im Sommer 1947 umsetzte, zu einem Zeitpunkt, als er mit den Möglichkeiten des Ateliers und der Technik der keramischen Montage schon besser vertraut war. Für das endgültige, von den Vorzeichnungen leicht abweichende Erscheinungsbild der keramischen Formenmontage des Stieres gibt es auch einen Grund: Picasso war bestrebt, die Serie der Gefäßkeramiken mit dem Stier, seinem emblematischen Tier, als dreidimensionalem Pendant zu seiner Lithographie vom 17. Januar 1946, die den Stier ideographisch reduziert darstellt, zu eröffnen (Abb. 137f). Der kleine Kopf und die große, monumental wirkende Körpermasse wie auch die minimale Bemalung der sich im Hufbereich gabelnder Linien weisen auf die Parallelität mit der im Stil der Höhlenmalerei von Lascaux und Niaux (Abb. 142 a-b, Abb. 293)⁴⁶⁴ ausgeführten Lithographie hin, die hier in ihrer „plastischen Version“ erscheint. Dies wird durch die Überbetonung des vorderen Rückenbereichs des keramischen Stieres Picassos noch verstärkt, da seine Gestalt dadurch auch auf einen Bison oder Wisent verweist. Dieses Tier, das besonders häufig in den paläolithischen Höhlenmalereien von Lascaux erscheint (Abb. 142 a), hat offensichtlich den zweiten Zustand der Lithographienserie Picassos inspiriert (Abb. 137 a), wie auch die in derselben Höhle dargestellte Kuh (Abb. 142 b), den Kopf und die Hörner des 6. und 8. Zustandes des Stiers der Lithographienserie Picassos beeinflusst zu haben scheint (Abb. 137 b, c).⁴⁶⁵ Die keramische Ausführung des Stieres wurde auch mit japanischen und altiranischen Gefäßkeramiken aus Haniwa (Abb. 145) bzw. aus Amlasch in Verbindung gebracht.⁴⁶⁶ Von letzteren befindet sich ein Exemplar in den Sammlungen des Louvre-Museums (Abb. 142 c).⁴⁶⁷ Der Schulterbereich dieser Gefäßkeramiken in Gestalt eines Stieres oder eines Buckelrindes ist analog zum keramischen Stier Picassos plastisch überbetont. Sie bestehen aus additiv zusammengesetzten, auf der Töpferscheibe gedrehten Volumenformen wie Picassos Stier, weisen jedoch einen schnabelförmigen Ausguss auf

⁴⁶⁴ Lavin 1995, S. 38-48.

⁴⁶⁵ Georges Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genf 1986 (1. Aufl. 1955), (Bataille 1986), Abbildung S. 105.

⁴⁶⁶ Léopold Foulem, *Le Contenant. Picasso et la céramique*, in: *Fusion* 10, Nr. 2, 1987 (Foulem 1987 II), S. 10-11. Zu den Amlasch-Stieren der altiranischen Marlik-Kultur vgl. auch Boardmann 1985, S. 139, Tf. 84.

⁴⁶⁷ Abgebildet in Ausstellungskatalog: „Picasso. Sous le soleil de Mithra“, Martigny-Paris 2001 (Mithra 2001), S. 224, Louvre AO 21078, 1400-1100 v. Chr.

und stehen auf vier Beinen. Diese bei Trankopfern verwendeten stierförmigen Gefäße⁴⁶⁸ sind ein Gegenargument zu Boecks oben erwähnten Einschätzung des keramischen Stieres Picassos, da durch sie der plastisch ausgeführte Stier, der von den zeichnerischen Entwürfen leicht abweicht, mit der archaischen Ikonographie keramischer Stierdarstellungen verknüpft wird.

Dagegen ist es nicht eindeutig nachweisbar, ob Picasso oder die Madoura-Besitzer Exemplare der japanischen zoomorphen Haniwa-Keramik (Abb. 145) kannten. Es ist jedoch als sehr wahrscheinlich anzunehmen, da bei Madoura bereits um 1944 eine kleines keramisches Pferd hergestellt wurde (Abb. 144), deren struktureller Aufbau aus mehreren von Gefäßformen abgewandelten Hohlformen, den zoomorphen Keramiken der Haniwa entsprechen. Picassos keramischer Stier (Abb. 141) ist nach demselben Strukturprinzip wie das kleinere, bei Madoura produzierte Pferd aufgebaut und befindet sich mit den zoomorphen Haniwa-Keramiken aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 145)⁴⁶⁹ besonders in den Proportionen, im Standmotiv und der Form der fast zylinderförmigen Läufe in großer formaler Übereinstimmung.

Für die Wahl einer menschlichen Maske, anstatt des Stierkopfes existiert ebenfalls eine Vorlage, die sich im Louvre befindet und in dem Buch „Encyclopédie photographique de l'art“ abgebildet ist: ein um 2100 v. Chr. in Mesopotamien entstandener liegender Stier aus Steatit, als Darstellung einer sumerischen Gottheit mit menschlichem Kopf (Abb. 143).⁴⁷⁰ Picasso hatte bereits 1937, in einer Kohlezeichnung, einen Stier mit Menschenkopf dargestellt.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Mithra 2001, S. 224.

⁴⁶⁹ Foulem 1987 II, S. 10; Vgl. Ausstellungskatalog „Haniwa“, Paris 2001 (Haniwa 2001), cat. 17-19, S. 102-105; Zu den Formen und Herstellungstechniken der Haniwa Keramik vgl. Furuya Takeshi, *Les différentes formes de haniwa et leur fabrication*, ebd., S. 27-33; Zu dem Bezug auf utilitäre Keramikformen vgl. Aoyagi Masanori, *A quoi tient le charme des haniwa*, ebd., S. 61-63.

⁴⁷⁰ Mithra 2001, S. 220, Louvre AO 3146, *Encyclopédie* 1936 Bd. I, S. 218, B.

⁴⁷¹ Mithra 2001, S. 112.

2.5 Keramische Grundelemente der neuen Formensprache

Der Ausgangspunkt Picassos für die Umsetzung seiner neuen Formensprache innerhalb des Mediums Keramik sind die Vase, die Amphora und der ellipsoide oder eiförmige Hohlkörper. Die Form des letzteren entspricht im Prinzip einer etwas gedrungenen, geschlossenen, henkellosen Amphora, während die regelmäßige, ellipsoide Form aus zwei oben geöffneten Gefäßformen zusammengesetzt ist.

Picasso führt auf dem Blatt V31 vom 30. September 1947 (Abb. 95) paradigmatisch die drei Grundformen an, die seine keramische Formensprache beherrschen werden. Sie lassen sich alle drei aus der Antike herleiten. Picasso zeichnet sie hier ohne die dazugehörigen Henkel: Die Amphora und, für die schlankeren Formen, die Lekythos, wie etwa das im Louvre aufbewahrte und in der „Encyclopédie photographique de l’art“ abgebildete attische Exemplar aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert (Abb. 146)⁴⁷², sowie die ebenfalls henkellose, griechische Halsamphora (Abb. 147)⁴⁷³, die im linken unteren Bereich des Blattes gleich zweimal auftaucht. Auf dem Blatt V55 vom 1. November 1947 (Abb. 119) wird die sich nach unten spitz verjüngende Vasenform mit betonten Schultern in der linken oberen Skizze wieder aufgenommen. Pendants solcher Gefäßformen traten auch in der maurisch-andalusischen Keramik des 14. Jahrhunderts auf. Es handelt sich um Fayence-Amphoren, so genannte „Alhambra-Vasen“, die in Picassos Geburtsstadt Málaga angefertigt wurden.⁴⁷⁴

Auf einer Ende Oktober 1946 in Antibes aufgenommenen Fotografie sind Picasso und Françoise Gilot in dem heute als Picasso-Museum eingerichteten Grimaldi-Schloss, dessen oberes Stockwerk damals Picasso als Atelier diente, neben einer fußlosen großen Amphora zu sehen (Abb. 148).⁴⁷⁵ Die antike, ursprünglich als Behälter für Vorräte dienende Amphora, hier zur Blumenvase umgewandelt, steht in einer dreifüßigen Halterung, die den Vorrichtungen zur senkrechten Aufstellung der Amphoren auf Picassos Zeichnungen des Blattes V31 verwandt ist.

⁴⁷² Encyclopédie 1936, Bd. III, S. 44, B

⁴⁷³ 540-530 v. Chr. datiert, Bibliothèque nationale, Paris, Inv. 222

⁴⁷⁴ Vgl. Propyläen Kunstgeschichte, „Die Kunst des Islam“, Berlin 1990, S. 333, Tf. LI. Auch die dreifüßigen Halterungen, die Picassos Vasenskizzen aufweisen, sind für nach unten sich verjüngende andalusische Vasen des 11. Jhd. belegt, Trinidad Sanchez-Pacheco, *Cerámica española*, Viladecans 1995 (Sanchez-Pacheco 1995), S. 30.

⁴⁷⁵ Danièle Giraudy, *L’oeuvre de Picasso à Antibes*, Antibes 1981 (Giraudy 1981), S. 41.

2.5.1 Die ovoide Volumenform

Die zeichnerische Vorstufe alterder Vasen- wie der ellipsoiden Hohlformen in Picassos keramischem Werk ist die Spindel, die seit der Serie der Stierlithografie vom Dezember 1945 - Januar 1946, vor allem in den mittleren Zuständen (Abb. 137 c, d, e), wie auch in den Stierzeichnungen vom 18. Januar 1946 (Abb. 136) in seinen Zeichnungen auftritt. Die mit der Spindel verwandte Ovalform, die auf den Porträtzeichnungen vom 22. April 1946 die Umrisse des Gesichts von Françoise Gilot bilden⁴⁷⁶, wandelt Picasso schließlich in den Vorzeichnungen für Keramikplastiken zur dominierenden Eiform.

Die ovoide Form als Grundlage und als Leitmotiv einer Skizzenserie, die Skulpturen vorbereitet, ist bei Picasso bereits 1928 in dem als „Carnet Paris“ bezeichneten Skizzenbuch belegt. Sie eröffnete damals eine Serie von rundplastischen Skulpturen, die Marie-Thérèse Walter darstellen.⁴⁷⁷ Picasso selbst sagte 1932 zur Eiform: „Wenn man vom naturalistischen Bildnis ausgeht und durch fortwährende Abstriche die reine Form, das klare Volumen ohne Nebensächlichkeit zu finden sucht, endet man notwendig beim Ei. Ebenso gelangt man, ausgehend vom Ei, auf dem umgekehrten Weg zu dem entgegengesetzten Ziel, zum Porträt. Aber die Kunst entzieht sich meiner Meinung diesem gar zu simplen Verfahren, das darin besteht, von einem Extrem ins andere zu gehen. Vor allem, man muss beizeiten haltmachen können.“⁴⁷⁸

In einer zwischen dem 8. und dem 14. November 1946 geschaffenen Serie von Zeichnungen mit Projekten für eine aus mehreren Elementen zusammengefügte Frauenskulptur neben mehreren Eulen- und Augenstudien treten Spindeln, Kreise, ellipsoide und kugelförmige Elemente leitmotivisch als konstitutive Teile der geplanten Figurationen auf.⁴⁷⁹ Im Gegensatz zu diesen Projekten und den Porträts des Jahres 1928 verwendet Picasso bei den ab 1947 entstehenden Keramiken die Eiform hauptsächlich zur Figuration zoomorpher Körper.

Eine Vorform des ellipsoiden, eiförmigen Hohlkörpers aus Ton wurde bei Madoura für die von Suzanne Ramié entworfenen keramischen Objekte und Nutzgegenstände seit

⁴⁷⁶ M.P.P. II, 1229-36 und M.P.P. II, 1253-56.

⁴⁷⁷ Werner Spies, Pablo Picasso. Wege zur Skulptur. Die Carnets Paris und Dinard von 1928, München-New York 1995 (Spies 1995), S. 23, Abb. 32, 33.

⁴⁷⁸ Gespräch mit Efstradios Tériade, in: *L'Intransigeant*, Paris, 15. Juni 1932. Vgl. Bernadac 1998, S. 27. Deutsche Übersetzung zitiert nach Boeck 1955, S. 504.

1940 hergestellt⁴⁸⁰ und kam somit Picassos von der Eiform ausgehenden Figurationsbedürfnis entgegen. Die technische Erfahrung Jules Agards in der Herstellung ovoider Hohlkörperformen, die aus zwei geöffneten Gefäßformen zusammengesetzt wurden, war einer der entscheidenden Beweggründe für Picassos Entschluss, seine geplanten Figurationen bei Madoura in Keramik umzusetzen.⁴⁸¹ Die zeichnerisch durch „fortwährende Abstriche“ erzielte „reine Form“ als „klares Volumen ohne Nebensächlichkeit“ wird in der Form dieser und der sich nach unten verjüngenden Vasenform nun tatsächlich materiell durch innen hohle, da auf der Töpferscheibe gedrehte, Volumenformen „verkörpert“. Sie sind, wie auch die Vasen und Tonflaschen der Produktion Madouras aus denen er durch einen Form schaffenden Eingriff Frauen figurierte (Abb. 179-192), keramische Grundelemente der Formensprache Picassos.

Als herausragendes Beispiel für die Figuration durch Zusammenfügung ovoider Formelemente ohne modellierenden Eingriff des Künstlers soll die große Keramikplastik des Stelzvogels dienen.

Am 12. September 1947 zeichnete Picasso Entwürfe für Gefäßkeramiken, die aus mehreren ovoiden Hohlkörperformen zusammengesetzt waren V16 und V17. Die Skizzen des Blattes V16 (Abb. 79) zeigen, dass Picasso mit den Figurationsmöglichkeiten eines Vogels, dessen Federn er durch Schraffur anzeigt, und einer Frau, deren Arme aus Henkeln geformt sind, experimentierte. Der Vogel ist wie die Mehrheit der Skizzen auf den Blättern V17-18 (Abb. 80-81) eine Vorform des Stelzvogels, dessen endgültige Gestalt in einer elaborierten Vorzeichnung auf Blatt V30 vom 30. September 1947 im oberen Register erscheint (Abb. 94).

Die Entwicklung der endgültigen Form des Stelzvogels setzt mit der Skizze links unten in V29 (Abb. 93) ein. Es handelt sich um eine stützenlose Addition zweier Eiformen mit einer umgedrehten Tellerform als Fuß. Mehrere Lösungsvorschläge für den Fuß der Figur werden in den Skizzen dieses Blattes sowie im oberen Register von V30 durchgespielt. Hier wird der Stelzvogel von Picasso mit einer Rundstütze versehen und schließlich durch die senkrecht gestellte zweite Eiform ersetzt, eine ästhetisch wie statisch ausgezeichnete Lösung. Schließlich erscheint in V30 (Abb. 94) in den beiden

⁴⁷⁹ MPA 46.2-33 - MPA 46.2-44.

⁴⁸⁰ Andréani 1998, S. 43. Dagegen behauptete Jean Ramié, im Gespräch im Oktober 1995: die Idee zur Herstellung der Eiformen rühre von Picassos Entwurfszeichnungen her.

mittleren Skizzen der oberen Reihe die endgültige, später in Keramik ausgeführte Version. In den Vorzeichnungen des Blattes V31 (Abb. 95) kehrt Picasso zur gedrungenen Form, wie schon auf Blatt V29 (Abb. 93), zurück, allerdings hier unter Zusatz eines geschwungenen Henkels. Er signalisiert somit die Absicht, den Stelzvogel als Gefäß auszuführen.

In der tatsächlich als Keramik ausgeführten henkellosen Form des Stelzvogels (Abb. 149) hat Picasso die Längsachsen der beiden ovoiden Hohlkörper fast im rechten Winkel zueinander ausgerichtet. Die obere ovoide Form ist jedoch noch genügend geneigt, um dem Stelzvogel eine Aufwärtsbewegung zu verleihen. Es wurde eine annähernd achsenmittige Form gewählt, die sowohl physikalisch wie ästhetisch hinsichtlich der Realisation die adäquateste „Konstruktion“ darstellte, so dass dieser Stelzvogel tatsächlich freistehend ist. Er ist dem - seit dem Bild „La femme fleur“ (Abb. 134) bekannten - Prinzip sich „reimender“ Formen entsprechend nun aus dem zweidimensionalen Bereich der Zeichnung in die dritte Dimension übertragen, denn hier sind die Beine des Tieres in eine ovoide Form integriert, die eine Korrespondenzform des Rumpfes ist. Der kontrapunktisch-tektonische Aufbau lässt die beiden stereometrischen Volumenkörper in ihrer reinen plastischen Totalität wirken. Der Fußbereich, der aus einem nach unten orientierten Teller besteht, was insgesamt die statuarische Wirkung des Stelzvogels erhöht, und der Kopf, der durch einen nach oben geöffneten Vasenhals bezeichnet ist, gliedern sich vollkommen in dieses System ein. Sie akzentuieren die durch die Aufwärtsbewegung bedingte, dem Stück innewohnende Spannung. Die in den Vorzeichnungen wie auch im Falle der Stierskizzen fehlende Bemalung des Stelzvogels unterstreicht bei dem in Keramik umgesetzten Einzelstück die kontrapunktische Wirkung durch die spärliche, an die Gestaltung des Stieres erinnernde, hier aber kontrastreichere Engobierung. Sie besteht aus Linien, Kreisen und Flächen, die Augen, Flügel und Beine indizieren.

Das Stück, bei dem es sich trotz des stark skulpturalen Charakters um ein Gefäß handelt, das entfernte Vorbilder in der peruanischen „multi-body vessel“-Keramik (Abb. 150) hat, ist weder datiert noch signiert. Es wurde von Georges Ramié einleuchtend ins

⁴⁸¹ Dass Picasso von Agards technischen Fähigkeiten beeindruckt war, berichtet McCully 1999 I, S. 20.

Jahr 1947 datiert⁴⁸² Es ist das hohlplastische Pendant des Trerollers, den Picasso 1942 in die Darstellung eines Stelzvogels, durch Montage und durch die Hinzufügung einer echten Schwanzfeder verwandelte (Abb. 151).

Es existiert ein weiteres Blatt V18, vom 16. September 1947, (Abb. 81-82) das beidseitig Concettis für auszuführende Keramiken aufweist, die zum Teil ebenfalls die Assoziation zweier ovoider Hohlkörperformen erkunden, jedoch nicht mehr mit dem Stelzvogel in Verbindung zu bringen sind, sondern eher mit den Vögeln, die in den Vorzeichnungen auf V24 konzipiert wurden (Abb. 88).

Weitere von der ovoiden Form dominierte Entwürfe erscheinen auf den Blättern V23-V26 (Abb. 87-90), V28 (Abb. 92), V38-V47 (Abb. 102-111) und V55 (Abb. 119).

2.5.2 Utilitäre Gefäßformen

In den Vorzeichnungen wird deutlich, wie Picasso Elemente der utilitären Gefäßkeramik in Zeichen, genauer, zu Signifikanten der Figuration umwandelt, indem er zeichnerisch die Gefäßformen „zerlegt“ und mit ihren Bestandteilen frei operiert: Henkel, Tüllen, Ringe, runde oder flache, tellerförmige Stützen und fragmentarische Elemente werden zumeist neu zu organischen Konstruktionen kombiniert.⁴⁸³

Die schlankere Vase, die in der Form der Lekythos auf einer Skizze des Blattes V31 (Abb. 95) erscheint, hat Picasso, bis auf wenige Ausnahmen, der Figuration des Frauenkörpers vorbehalten (Abb. 71-76, Abb. 112-117). Die ursprünglich zur Amphora gehörenden Henkel werden als Zeichen für Arme verwendet, bei anderen, zoomorphen Figurationen indizieren sie Flügel (Abb. 90) oder Hörner (Abb. 107-111). Tüllen und Ausgüsse werden bei diesem kombinatorisch und metamorphisch vorgehenden Gestaltungsprozess zu Schnäbeln, Hälsen oder Köpfen (Abb. 87-90, Abb. 97-111, Abb. 115-118), Teller zu Sockelfüßen (Abb. 93-95) und der stielartige Hals, der in den Porträts Françoise Gilots kennzeichnend ist, wird auch als Zeichen für Beine verwendet (Abb. 77, Abb. 118-119). So produzieren die einzelnen utilitären Komponenten, die ursprünglich funktionsbedingt waren, nun einen semantisch relevanten Sinn, und

⁴⁸² G.R. 253. Bereits abgebildet in C.A., 91. Zu der „multi-body vessel“- Keramik aus Zypern, vgl. Desmond Morris, *The Art of Ancient Cyprus*, Oxford 1985 (Morris 1985), S. 78-81, und zahlreiche weitere Abbildungen, ebd., S. 90-95.

⁴⁸³ Theil 1995, S. 42; Barrañano spricht von, „Dekonstruktion“ utilitärer Gefäße, Barrañano 1998, S. 25; vgl. auch Penrose 1985, S. 414.

folglich werden utilitären Gefäßelementen durch Picasso semantische Funktionen zugewiesen. Sie werden jedoch auf eine Art und Weise kombiniert, dass der Bezug zum Gefäß stets gewahrt bleibt, indem die utilitären Elemente stets eine Doppelfunktion haben: sie sind Signifikanten der Figuration, aber gleichzeitig auch Signifikanten der utilitären Gefäßfunktion. Hieraus resultiert die Ambivalenz dieser Figurationen zwischen utilitärem Gefäß und plastischer Darstellung. Das Resultat dieser Kombinatorik vermittelt zeichenhaft prägnant die Formessenz biomorpher Naturvorbilder und sichert gleichzeitig den bildlich-zeichenhaften Bezug zum Gefäß.

Die Isolierung und Neukombination formaler Einzelelemente durch die neue gestalterische Kontinuitäten zum Zweck der Figuration geschaffen werden, ist für Picasso, seit seiner Entdeckung der afrikanischen Plastik um 1906-1907, eine geläufige künstlerische Praxis.⁴⁸⁴

Wie Picasso die künstlerischen Bedingungen und Möglichkeiten des Mediums Keramik für seine neue Formensprache nutzte und dabei seine Formvorstellungen den Möglichkeiten des Mediums zu adaptieren wusste, beweisen auf eindeutige Weise die Vorzeichnungen für die Eule (Abb. 77-78, Abb. 91) und den Widder (Abb. 98-101).

Auf Blatt V14 vom 15. August 1947 sind drei Eulen dargestellt (Abb. 77), von denen die beiden äußeren Skizzen in Keramik umgesetzt wurden (Abb. 152-153, Abb. 156). In diesen Zeichnungen handelt es sich um über einen tüllenartigen Sockel quer gestellte Vasen mit einer oder zwei Öffnungen, wobei die eine Öffnung den Kopf und die andere den Federschwanz bildet. Es sind Entwürfe für Plastiken, die allein durch die Assemblage von Gefäßen oder Gefäßteilen, ohne modellierenden Eingriff, seitens des Künstlers entstehen sollten. Sie belegen, wie präzise Picasso bereits Mitte August 1947 mit dem bei Madoura verfügbaren Formmaterial gestalterisch umzugehen wusste. Picasso hatte dabei eine Form zu finden, die sowohl ästhetisch überzeugte als auch physikalisch sich im Gleichgewicht befinden musste, um frei stehen zu können. Die Austarierung einer horizontal sich entwickelnden Hohlkörperform über einem senkrechten Fuß wurde bereits in einigen Stierzeichnungen des Blattes V1 vom 13. September 1946 durchgespielt (Abb. 54).

Die Vasenöffnung, die den Federschwanz bezeichnet, ist geöffnet, dagegen wirkt sie in der rechten Skizze abgeflachter. In der keramischen Ausführung hat Picasso, als

⁴⁸⁴ Leo Steinberg, La fin de partie de Picasso, in: *Cahiers du Musée National de l'art Moderne*, Frühling 1989 (Steinberg 1989), S. 17.

einzigsten Akt eigentlicher Modellierung, diesen Teil zusammengepresst und geschlossen (Abb. 152). Die auf der linken Skizze erscheinende keramische Eulenform weist diese Modellierung nicht auf und wurde auf den Entwurfszeichnungen des Blattes V15 vom selben Tag, dem 15. August 1947 (Abb. 57), wie auch im oberen Register des Blattes V27 wieder aufgenommen (Abb. 91, Abb. 153). Im unteren Register zeigt sich eine neue Variante der sich zum Betrachter hinwendenden Eule bei welcher der Kopf aus einer aufgesetzten Tülle figuriert werden sollte. Diesen Entwurf hat Picasso jedoch nicht in Keramik ausgeführt.

Das Motiv der sitzenden Eule wird in mehreren Feder- und Bleistiftzeichnungen vorbereitet, die zwischen dem 7. November und dem 14. November 1946 im Zusammenhang mit Studien für Plastiken von Picasso geschaffen wurden⁴⁸⁵, und die schließlich zu dem in Paris entstandenen Ölbild „Eule in einem Interieur“ vom 7. Dezember 1946 (Abb. 154) und mehreren Lithographien, vom 20. Januar 1947 führten.⁴⁸⁶ Das Motiv der Eule taucht auch bei den Keramikstudien für Stiere des Vorjahres auf (Abb. 68).

Das Eulenmotiv erscheint bereits im Sommer 1907 im Werk Picassos, in Frontalansicht gezeichnet, wie auch die Zeichnungen zahlreicher anderer Tiere auf einigen Blättern mit Vorzeichnungen für die Illustrationen des Buches seines Freundes, des Dichters Guillaume Apollinaire „Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“ (Abb. 278).⁴⁸⁷

Die Gefäßfigur in der Form einer Eule, die sich dem Betrachter zuwendet, ist bereits in der antiken, protokorinthischen Keramik belegt. Im Louvre befindet sich seit 1907 ein plastisch umgeformter Aryballos in Eulenform, ein Gefäß zur Aufbewahrung von Parfümsalbe, das um 640 v. Chr. datiert und auch in der Picasso bekannten „Encyclopédie photographique de l’art“ abgebildet ist (Abb. 155).⁴⁸⁸ Trotz der reduzierten Größe (5cm) und der Anfertigung aus einem einzigen Stück, weisen die Kopfdrehung, sowie die durch Bemalung deutlich hervorgehobenen Flügel und das Gesicht, große Übereinstimmung mit Picassos Entwürfen und Ausführungen der Eule als Gefäßfigur auf (Abb. 152-153, Abb. 156).

⁴⁸⁵ Z. XIV, 281, 316, 337, 338.

⁴⁸⁶ Mourlot 54-55.

⁴⁸⁷ Z. VI, 939; Guillaume Apollinaire, *Alcools suivi de Le Bestiaire et de Vitam impendere amori*, Paris 1920 (Apollinaire 1920), S. 143-178.

Gefäßkeramiken in der Form von Eulen sind auch in der Keramik der chinesischen Han-Dynastie belegt. Zumindest ein solches Exemplar könnte Picasso selbst gesehen haben, da es sich in Paris, im Musée Cernuschi befindet.⁴⁸⁹

Auch die Montage der geplanten Figurengefäße in Form eines Widders (Abb. 98-101) sollte aus utilitären Gefäßen oder auf der Töpferscheibe gedrehten Gefäßelementen erfolgen, die zuerst zerlegt und dann entlang einer Schnittstelle, die Picasso als unterbrochene Linie im Brustbereich des Tieres genau eingezeichnet hat, einander angepasst werden. Es handelt sich um die Weiterentwicklung der Zusammenstellung zweier Gefäßformen wie sie auf den Zeichnungen des Blattes V5 (Abb. 68) zu sehen ist. Den Tierkörper bildet eine gedrehte, im unteren Bereich schräg beschnittene Form, während der Brust-, Hals- und Kopfbereich durch eine bauchige, unten offene Vase dargestellt wird.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Martine Denoyelle, *Chefs d'oeuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris 1994 (Denoyelle 1994), S. 34, (Louvre CA 1737), vgl. *Encyclopédie* 1936, Bd. III, S. 60, B.

⁴⁸⁹ Inv. M.C. 7372, datiert 206 v. Chr.-220 n. Chr.

⁴⁹⁰ Auf ähnliche Art und Weise wurde der keramische Stier zusammengesetzt, siehe oben, Kap. 2.4.

3. Die Methode: Serie und Variation

Die Vorzeichnungen für Figurengefäße und keramische Gefäßplastiken belegen in ihrer Gesamtheit nicht allein die Vorbereitung und die Umsetzung einer neuen Formensprache ins Dreidimensionale durch Picasso, sie ermöglichen gleichzeitig, die Methoden dieser Umsetzung zu erkennen und zu verstehen.

Die „Zerlegung“ und Neuzusammensetzung der Elemente utilitärer Objekte rührt bei Picasso von der Praxis des Kubismus her, wonach die Wirklichkeitsformen analytisch zerlegt und nach einem neuen Strukturprinzip zusammengesetzt werden. Durch die Methode der Serie und Variation der zeichnerischen Entwurfsmotive werden - gemäß der neuen Formensprache und dem ihr zugrunde liegenden neuen Strukturprinzip, das mit gefäßspezifischen Einzelementen operiert - dreidimensional realisierbare Formen erarbeitet.⁴⁹¹ Diese Methode wurde von Picasso seit der Entwicklung des Kubismus, besonders im Bereich der Zeichnung⁴⁹² und bei der zeichnerischen Vorbereitung von Skulpturen, verwendet, was durch zahlreiche Skizzenbücher Picassos belegt ist.⁴⁹³

Der serielle Gestaltungsprozess ermöglicht allgemein, dass ein narratives Element, eine Bildstruktur oder ein Formzeichen wie ein roter Faden durch die verschiedenen Sequenzen einer Serie nachvollziehbar ist.⁴⁹⁴ Auf diese Art und Weise legt Picasso regelrechte „Datenbanken“ für neue plastische Ideen an.⁴⁹⁵ Picasso sagte selbst, ein

⁴⁹¹ Zu den Formvariationen bei Picasso und ihrer Bedeutung im Schaffensprozess, Spies 1983, S. 150.

⁴⁹² „Zeichnen ist bei Picasso das Alpha und das Omega aller Produktion. Das flexible zeichnerische Prinzip durchdringt [...] die Malerei und beherrscht auch die Plastik, die auf dem einzelnen Blatt oder in den Skizzenbüchern nicht nur vorbereitet wird, sondern in langen, oft verschlungenen Sequenzen und endlosen Möglichkeiten erprobt und durchgespielt wird.“ Eduard Beaucamp, Die Kunst der Integration. Picasso als Zeichner, in Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. In der Verwandlung“, Ostfildern-Ruit 1994 (Beaucamp 1994), S. 13.

⁴⁹³ William Rubin, der sich auf Skulpturentwürfe Picassos bezieht, schreibt hierzu: „[...] Picassos Leistungen auf diesem Gebiet verlangen eine Untersuchung, die mehr von seinen Zeichnungen als von den realisierten Objekten ausgeht. Letztere dienen in erster Linie als Überprüfungen der auf dem Papier erarbeiteten Konzepte.“ Rubin 1984, S. 293; „What the sketchbooks make clear is the central role that tiny variations and endless refinement of the same image played in Picasso's creative process“, Pepe Karmel, Picasso in Process, in: *Art in America* 9, September 1986 (Karmel 1986), S. 114.

⁴⁹⁴ McCully 1999 I, S. 17. Zum seriellen Gestaltungsprozess in Picassos Skizzenbüchern, vgl. Léal I, 1996, S. 16.

⁴⁹⁵ Spies 2000, S. 15.

schöpferischer Vorgang sei nur „durch alle Variationen hindurch zu verfolgen“⁴⁹⁶, und die dabei entstehenden Variationsreihen gewähren tatsächlich einen spannenden Einblick in die einzelnen Schritte des künstlerischen Entstehungsprozesses, wie er von der „prima idea, der ersten Inspiration, bis zur endgültigen Materialisation, zum ausformulierten Werk“ führt, in einer Fülle, die zurecht dazu veranlasst hat das eigentliche „Werk“ Picassos in der Variationsreihe selbst zu sehen.⁴⁹⁷

Was die Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken im Besonderen anbetrifft, sind die Variationen unterschiedliche Vorschläge für eine nicht nur ästhetisch adäquate, sondern auch technisch, gemäß den vor Ort existierenden Bedingungen des Ateliers, am besten realisierbare Formlösung. Daraus ergibt sich, dass häufig die Entwurfszeichnung, die eine später ausgeführte Form fixiert, sich auf derselben Seite mit Skizzen befindet, die mit ihr verwandte Formen als Varianten zeigen, und dass diese Varianten zumeist nicht umgesetzt wurden, wie etwa jene auf Blatt V30 mit Skizzen für den Stelzvogel (Abb. 94).

Die Produktion standardisierter Gefäßformen erlaubt serielles Arbeiten sowohl im Bereich plastischer Formen wie auch im Bereich der Dekorationen. Ebenso ermöglicht gerade diese Produktionsweise, vor allem wenn es sich noch um unverfestigten, feuchten Ton handelt, ein Eingreifen des Künstlers an einer beliebigen Stelle des Herstellungsprozesses und erlaubt damit zahlreiche Variationsmöglichkeiten, ein Verfahren, das von Picasso häufig schöpferisch genutzt wurde.⁴⁹⁸ Wie bei der gezeichneten Skizze ein Hohlkörper länglicher oder gedrungener gezeichnet werden kann oder ein Henkel einmal etwas höher oder niedriger angesetzt wird, so ist der

⁴⁹⁶ Brassai 1985, S. 143. „On ne peut vraiment suivre l’acte créateur qu’à travers la série de toutes les variations“, Pablo Picasso zu Brassai, hier zitiert nach: Bernadac 1998, S. 114.

⁴⁹⁷ Carl Haenlein, Pablo Picasso. Der künstlerische Prozess, in Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. Der künstlerische Prozess“, (Hannover), Stuttgart 1993 (Güse/Haenlein 1993), S. 7; Alfred Hentzen schreibt auf Picassos Variationsmethode bezogen: „[...] ein Grundzug seines Schaffens ist die Intuition, die unmittelbare Eingebung des Augenblicks ist. Das gilt auch für die Werke, an denen er in immer erneutem Ansatz arbeitet, die er umbildet und weiterformt, bis eine Endlösung gefunden scheint. Denn diese Endlösung ist nichts anderes als die letzte in einer Reihe, die die Gültigkeit der vorherigen nicht aufhebt. Diese bestehen durchaus selbständig weiter, und in vielen Fällen ist das Ganze einer künstlerischen Aussage Picassos nur zu erfassen aus der ganzen Folge der Variationen über ein Thema“, Alfred Hentzen, in Ausstellungskatalog: „Picasso und Leger“, (Hannover-Hamburg), Hannover 1954 (Hentzen 1954), o.S.

⁴⁹⁸ McCully 1998 I, S. 5.

gezeichnete Entwurf in der Keramikwerkstatt unmittelbar in noch ungebrannte, weiche bis lederharte Tonformen umzusetzen.

Im Falle der ausgeführten Keramikstücke ergeben sich in der seriellen Ausführung zusätzliche Variationsmöglichkeiten, nämlich Form- wie Dekorationsvarianten, so dass auch die auf diese Art und Weise entstandenen Originalkeramiken einzelne Werkgruppen bilden.

Tatsächlich hat Picasso nicht nur die gezeichneten Entwürfe für Gefäßkeramiken in mehreren Varianten ausgeführt, er hat die Variationsreihen der Zeichnungen auch als Variationsreihen in Keramik weitergeführt (Abb. 89, Abb. 157-162).

Picasso erprobt in den meisten Vorzeichnungen zuerst die reinen, dekorationslosen Formen der Keramikgefäße. Indizien für eine Dekoration des Gefäßes bzw. der Plastik haben wir nur in wenigen Fällen, wie etwa bei einigen Eulen und Frauenvasen (z. B. Abb. 112-114). Im Entwurfsstadium waren Fragen der farblichen Gestaltung der Gefäßkeramiken für Picasso offensichtlich zweitrangig.

Bei den ausgeführten plastischen Keramiken sind häufig plastische Form und farbliche „Dekoration“ aufeinander bezogen, wobei entweder die Bemalung (Abb. 235-237) oder die plastische Form gestaltbestimmend sein können (Abb. 141). Es kann jedoch auch die Interaktion beider vorliegen, wenn beispielsweise die figürliche Umdeutung eines Gefäßes durch die Bemalung und durch die plastische Form erreicht wird (Abb. 164). Im Folgenden sollen die für diese Methode relevanten Blätter mit Entwürfen und deren Umsetzung in Keramik untersucht werden.

3.1 Kondore, Eulen und vogelförmige Henkelgefäße

In den Vorzeichnungen der Blätter V23-V26 vom 24. September 1947 entwickelt Picasso keramische Objekte, indem er von einer gleichen Grundform ausgeht (Abb. 87-90). Daraus schuf er sowohl große Henkelgefäße in Vogelform (Abb. 165-166) als auch mehrere Varianten figurativer Gefäßkeramiken in Form eines Kondors (Abb. 157-162). Die Grundform dieser Vögel befindet sich auf dem Concetto V19 (Abb. 82) und im oberen Register der Vorzeichnung V21 (Abb. 84), die beide einige Tage früher, am 16. September, entstanden. In diesem Fall handelt es sich um die Assoziation einer Ovalform, die quer mit der Ovalspitze nach untenweisend auf einem Sockelfuß montiert ist, wobei die Tülle den Kopf, bzw. Hals und Kopf eines Vogels bezeichnet.

Das Blatt V23 (Abb. 87) zeigt auf zwei Reihen verteilt sieben Einzelskizzen, die Vögel mit deutlich erkennbaren Augen und Hakenschnäbeln darstellen. Die Skizze unten rechts, die einen Sperber oder Finkenfalken darstellt, weist am Hauptkörper des Vogels eine summarische Binnenzeichnung, als Flügel, auf. Dieses Detail, das Motiv, wie auch die Verteilung der Skizzen über das Blatt zeigen eine formale Verwandtschaft mit den 1907 entstandenen Tierskizzen, die Picasso für die Illustrationen des Buches Guillaume Apollinaires, „Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“ gezeichnet hat (Abb. 278).⁴⁹⁹ Als Einzelzeichnung taucht dieses Motiv auf mehreren ebenfalls 1907 datierten Skizzenblättern auf.⁵⁰⁰

Der Vogel links unten und die vier kleineren Figuren der oberen Reihe haben durch Einziehung angedeutete Schnäbel und Schöpfe, die Picasso bei allen Skizzen durch die Verwendung der Ausgusskerbe im Lippenbereich des Gefäßes erreicht. Eine solche Transformation utilitärer Gefäßkomponenten zum Gestaltzeichen, die sowohl durch Bemalung, wie auch durch das Umdeuten vorhandener plastischer Elemente erreicht wird, konnte Picasso einer im Louvre aufbewahrten antiken Henkeloinochoe aus Zypern entnehmen, bei der diese Einzelelemente auf diese Weise gestaltet sind und die daher dem Gefäß eine zoomorphe Gestalt verleihen (Abb. 167). Eine gleichartige Verlebendigung des Nutzgegenstandes erreicht Picasso auch auf zwei Blättern V59 und V60, die 1947-1948 datiert sind (Abb. 126-127).

Was die Umsetzungen in Keramik der Entwürfe vom 24. September 1947 anbetrifft, ist nur die linke Skizze des oberen Registers des Blattes V23 vor Juni 1948 in Keramik umgesetzt worden (Abb. 168). Das henkellose, aus drei Teilen zusammengesetzte Gefäß, in Form eines Vogels, setzt die bereits in der Vorzeichnung angelegte Ambivalenz aus Vogelform und Nutzgefäß getreu um. Es ist mit Engobe, die mit Manganoxid versetzt wurde, und mit Bleiglasur, durch Eintauchen, gefasst worden.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Z. XXVI, 182, siehe auch Z. XXVI, 181 und Seckel 1992, S. 78-80; Das Buch Apollinaires wurde schließlich 1911 mit Holzschnitten von Raoul Dufy publiziert, ebd., vgl. Apollinaire 1920, S. 145-175 und ebd., S. 178.

⁵⁰⁰ Z. VI. 1049, 1056, Z. XXVI, 195.

⁵⁰¹ Jean Ramié, im Gespräch mit dem Autor, Oktober 1995.

Ebenfalls vor Mitte 1948, aber sehr wahrscheinlich bereits im Herbst oder Winter 1947 schuf Picasso eine Schleihereule als Gefäßkeramik (Abb. 165),⁵⁰² deren Form er in den Zeichnungen der oberen Registerreihe des Blattes V23 festgelegt hatte (Abb. 87). Der Kopf ist, von der Zeichnung abweichend, lediglich durch einen eingeritzten Kreis angedeutet, innerhalb dessen Augen und Hakenschnabel anmodelliert wurden.

Das Blatt V24 (Abb. 88) zeigt sechs Zeichnungen mit Gefäßformen, die den Skizzen des Blattes V23 (Abb. 87) eng verwandt sind, hier allerdings durch das Vorhandensein eines Henkels in ihrer Funktion als potentielle Nutzgefäße in Form von Kannen gekennzeichnet werden. Lediglich ein Entwurf wurde in zwei Exemplaren realisiert. Es handelt sich um die Gefäßkeramik in Form einer Eule (Abb. 165). Georges Ramié datierte sie ins Jahr 1947, was auf die Zeit zwischen 24. September 1947 und Juni 1948 auszuweiten ist.⁵⁰³ Dieses Gefäß wird erst durch die sparsame Bemalung als Eule bestimmt. Mit kräftigen Strichen aus schwarzer Engobe auf mattem, grauem Engobenuntergrund sind schematisch Augen, Schnabel, Flügel und mit einigen flüchtigeren Pinselstrichen das Federkleid angedeutet.

Auf dem Blatt V25 (Abb. 89) sind Kondore, zwei kleinere und ein größerer, in Profilansicht mit gleicher Ausrichtung nach rechts, dargestellt. Es sind Varianten der beiden Sperber auf Blatt V23 (Abb. 87).

Der in Profilansicht gezeichnete Kondor mit dem für den Vogel charakteristischen, stark gebogenen Hals erscheint ebenfalls bereits im Jahr 1907 auf mehreren Blättern mit Studien für Tierillustrationen des Buches Guillaume Apollinaires „Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“ (Abb. 169).⁵⁰⁴

Im Februar 1936 schuf Picasso auf Anregung seines Kunsthändlers und Verlegers Ambroise Vollard dreißig Radierungen und Aquatinten als Illustrationen der „Histoire naturelle“ des Naturforschers Georges Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788), darunter die drei Profildarstellungen jeweils sitzender Raubvögel, des weißen Adlers, des Geiers und des Sperbers, die innerhalb des Werks Picassos gleichsam die

⁵⁰² C.A. 118. Die Tatsache der Ausführung dieses Stücks mit der bei Madoura üblichen, traditionellen „Alquifoux“-Glaser spricht für eine Datierung ins Jahr 1947, vgl. G.R. 256, dort ebenfalls 1947 datiert.

⁵⁰³ G.R. 263-264; Es existiert ein weiteres sehr ähnliches, vor Juni 1948 ausgeführtes Exemplar in Privatsammlung: C.A. 141, vgl. RA 48, das sich hauptsächlich durch die weiße Grundbemalung, und mit 35 cm, einer etwas geringeren Höhe vom Eulengefäß in (Abb. 165) unterscheidet.

⁵⁰⁴ Z. VI, 965, erste Zeichnung von links, vgl. Léal 1996 Bd. I, S. 191, cat. 13, Nr. 15 verso.

naturalistischen Versionen der Falken- und Kondorvorzeichnungen des Jahres 1947 darstellen.⁵⁰⁵ Im Jahr 1943 entstand schließlich, auf einem eingerissenen Stück Papier, die Federzeichnung eines naturalistisch dargestellten, auf dem Ast sitzenden Kondors, dessen Haltung und Form genau jenem einige Jahre später in Keramik ausgeführten entspricht (Abb. 170).⁵⁰⁶

Kondore wurden mehrfach den Entwürfen auf Blatt V25 entsprechend plastisch ausgeführt. Dabei entstanden sowohl Formvarianten als auch Dekorationsvarianten. Die Formvarianten unterscheiden sich hauptsächlich im Neigungswinkel zwischen Sockelstütze und Hauptkörper und durch die unterschiedliche Ausrichtung des Kopfes. Das Stück, das mit der ersten Skizze von links auf V25 (Abb. 89) die größte Übereinstimmung aufweist, ist eine 34 Zentimeter große Gefäßkeramik in der Form eines Kondors (Abb. 161). Sie ist aus vier Teilen zusammengesetzt, aus zwei größeren Formdrehstücken für Vogelkörper und Sockelfuß sowie aus zwei kleineren Elementen für Hals und Schnabel. Letztere bestehen aus einer gebogenen Tülle und einem nach unten gerichteten Ausguss, wodurch der Gefäßcharakter der Plastik zusätzlich betont wird.⁵⁰⁷ Der mit dem Pinsel ausgeführte stilisierende Engobenauftrag ist auf Helldunkelkontraste angelegt, wobei der Tonuntergrund noch stellenweise gut sichtbar ist. Eindeutig erkennbar sind Einzelelemente wie die Augen, die kreisförmig angelegten, buschigen Halsfedern, die Flügel und die Fußklauen des Vogels.⁵⁰⁸

Eine weitere Ausführung des Kondors (Abb. 159) ist eine Formvariante des zweiten Kondor-Exemplars. Die mit braunen Engobefeldern und teilweise aufgetragener Transparentglasur gestaltete Gefäßkeramik, die fünf lange, parallelen Einritzungen im Flügelbereich, die mit weißem Email ausgefüllt wurden, aufweist, muss zwischen Ende

⁵⁰⁵ Erst 1942 erschienen, Bloch 340-342, Moeller 1986, S.126 und S. 133-134.

⁵⁰⁶ Sp. 266.

⁵⁰⁷ Boeck 1955, S. 283, Datierung: 1948, G.R. 70.

⁵⁰⁸ In der Abbildung 160 ist mit großer Wahrscheinlichkeit dasselbe keramische Objekt zu sehen, das im Frühling 1948, noch mit unvollendeter Bemalung, in der Sondernummer der Zeitschrift *Cahiers d'art* veröffentlicht worden ist, Zervos 1948, C.A., 177.

September 1947 und Juni 1948 entstanden sein, da sie ebenfalls in der erwähnten Sondernummer der Cahiers d'art abgebildet ist.⁵⁰⁹

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Dekorationsvarianten ist ein weiteres Kondorexemplar (Abb. 157) eine Formvariante. Die Ausrichtung des Schnabels nach rechts, durch das seitliche Anbringen des Ausgusses, bewirkt den Eindruck einer deutlichen Kopfdrehung. Der größere Neigungswinkel des Körpers verleiht dieser Gefäßkeramik einen dynamischeren Aspekt. Die Reduktion der Dekorationsmittel und die Einbeziehung des rostroten Tonuntergrunds machen dieses Ende 1947 zu datierende Stück zum ästhetisch eindrucksvollsten der Kondorserie.⁵¹⁰

Auf Blatt V26 (Abb. 90) sind sechs Einzelskizzen in zwei Reihen angeordnet. Dabei handelt es sich formal um Entwürfe für zwei verschiedene Objekte, die von Picasso aus der Form des Kondors weiterentwickelt wurden. Ein Ring, funktional als Henkelgriff gemeint, befindet sich oberhalb des eiförmigen Hauptkörpers und ist in zwei der Skizzen zusätzlich mit einem tellerförmigen Element versehen. In der Skizze oben rechts sind sichelförmige Flügel und der Ansatz einer Schattierung angedeutet. Die Skizzen der oberen Reihe haben ein sich zum Ende verjüngendes, nach rechts oben deutendes Ausflussrohr, das in einem Fall leicht gebogen ist. Im Zusammenhang mit dem Flügel ist es als Schnabel und somit die Figur zoomorph zu deuten.

In der unteren Skizzenreihe des Blattes befinden sich drei Figuren in stilisierter Vogelform. Es handelt sich um eine Weiterentwicklung der Figuren der Vorzeichnungen auf V23 (Abb. 87) und um Formvarianten der Skizzen im oberen Register des Blattes V24 (Abb. 88), mit denen sie eine genetische Reihe bilden. Die Henkel der beiden rechten Figuren stellen, im Kontext der Identifikation der Figuren als Vögel, leicht erhobene Flügel dar.

⁵⁰⁹ C.A., 147; Es existiert ein weiterer keramischer Kondor Picassos, der bis auf die fehlenden Einritzungen in Form und Dekor wie auch in der Datierung mit dem vorhergehenden Objekt übereinstimmt: C.A., 108, (Abb. 158). Der keramische Kondor, der von Jean Leymarie, um 1949 datiert worden ist (Abb. 162), stellt eine Dekorationsvariante des vorher beschriebenen Stückes dar, mit dem es in Form und Größe genau übereinstimmt, Jean Leymarie (Hsg.), Ausstellungskatalog: „Hommage à Picasso“, Paris 1966 (Leymarie 1966), S. 167, Nr. 402, Abmessungen der Dokumentation des Picasso-Museums Paris zufolge: 41 x 20 cm. Es könnte sich möglicherweise um dasselbe Stück wie jenes in Abbildung 158 handeln, mit der zu einem späteren Zeitpunkt weiter ausgeführten Dekoration.

⁵¹⁰ G.R. datiert: 1947. Das Stück ist auf zwei Fotos in C.A., 81 und C.A., 129 abgebildet, was für die frühere Datierung spricht.

Von den Skizzen auf Blatt V26 (Abb. 90) wurde der mittlere Entwurf der oberen Reihe in Keramik umgesetzt. Es handelt sich um eine 56 Zentimeter hohe Plastik aus fünf Elementen (Abb. 171). Ein ovoider Körper mit sich verjüngendem, nach oben ausgerichtetem Ausguss ist auf eine Rundstütze gestellt. Die farbliche Gestaltung ist auf homogen aufgetragene, mit Manganoxid versetzte Engobe und transparente, geschwefelte Bleiglasur reduziert. Diese Gefäßkeramik erinnert gleichermaßen an die Gestaltung des Kondors, wie auch an den spanischen „Porron“ und entfernt an präkolumbianische Steigbügelgefäße; auch wenn der Einguss eher ein Ring und nicht steigbügelförmig ist, so entspricht die kelchartige Öffnung und die Struktur den peruanischen Keramiken der Moche Kultur (Abb. 172). Der „Porron“, ein Trinkgefäß spanischer Herkunft mit zoomorphen und phallischen Konnotationen, erscheint bereits im Jahr 1906 auf mehreren in Gosol entstandenen Stilleben und dem Bild „Le Harem“.⁵¹¹

Von den Gefäßentwürfen, die im unteren Register der Vorzeichnung V26 (Abb. 90) erscheinen, existieren zahlreiche Umsetzungen in Keramik; besonders die beiden Entwürfe mit Doppelhenkel wurden in zahlreichen Dekorations- und Formvarianten ausgeführt.

1. Zwei Gefäßkeramiken (Abb. 176-177), die gemeinsam angeführt werden, da sie nur leicht voneinander abweichen, bestehen aus je fünf Teilen. Zusätzlich zu Rundstütze, Hauptkörper und Ausguss-„Kopf“ sind sie mit je zwei Henkeln, die als Flügel eines Vogels zu deuten sind, ausgestattet, was diesen Figuren ein zoomorphes Aussehen verleiht. Die üblicherweise bei künstlerischer Keramik nicht eingesetzte und nur für einfachste utilitäre Keramik verwendete Technik der Gestaltung mit Engobe, die mit Manganoxid versetzt wurde unter Bleiglasur, übernahm Picasso von Madoura.⁵¹²

2. Zahlreiche Gefäßkeramiken wurden nach dem dritten, rechten, unteren Entwurf des Blattes V26 (Abb. 90) umgesetzt. Die beiden hier angeführten Beispiele (Abb. 173-174) sind zwei 55 Zentimeter große Figuren, deren Einzelformen alle auf der Töpferscheibe gedreht und der Vorzeichnung entsprechend zusammengefügt wurden. Sie sind mit schwarzer Engobe auf weißem Untergrund dekoriert worden. Ein Linienornament aus

⁵¹¹ Z. I. 329, Jean Sutherland Boggs in Ausstellungskatalog: „Picasso and Things“, Cleveland-Philadelphia-Paris 1992 (Boggs 1992), S. 48, Nr. 3, vgl. D./B. XV. 12.

⁵¹² Information bestätigt durch Huguette und Jean Ramié, im Gespräch mit dem Autor, im Oktober 1995. Im Nachlass Picassos existiert hierfür eine schwarz kolorierte Studie mit den Abmessungen 65,5 x 50,5 cm, vom 25.10.47: Suc. 6414.

Pinselstrichen strukturiert den optischen Gesamteindruck der Gefäßplastik. Die Linien bezeichnen stets an den gleichen Stellen, nämlich auf der Vorderseite des Hohlkörpers und oberhalb davon am Tüllenrand, Gesichter. Dadurch wird die Interpretation des Ganzen als zoomorphe Figur ambivalent: bei dem ersten Gefäß ist der große Vasenhals durch die Pinselzeichnung als Eulenkopf charakterisiert. Dadurch wandelt sich die ovoide Hohlform zur Darstellung eines Eulenkörpers und die Rundstütze zum Fuß. Picasso malte stilisierte Krallen und davon buschig abstehende Federn darauf. Die Vasenhenkel bilden die leicht erhobenen Flügel des Tieres, was durch die seitliche Bemalung des Hohlkörpers unterstrichen wird. Die Dekoration des Hauptkörpers zeigt jedoch vorne ebenfalls ein großflächiges, breites Gesicht, da Augen, Nase und Mund deutlich zu erkennen sind. Die Vasenhenkel bezeichnen somit Hörner und das Gesicht wird dadurch zur Darstellung eines Fauns.

Beim zweiten Gefäß ist die fliegende Eule mit ausgebreiteten Flügeln ganzfigurig im Tüllenbereich gemalt, der Hauptkörper zeigt ein nach unten spitz zulaufendes Faunsgesicht (Abb. 174). Diese beiden von der Struktur an die griechische Halsamphora (Abb. 147) erinnernde Stücke sind zwischen Ende September 1947 und Juni 1948 entstanden.⁵¹³

Eine weitere Ende 1947 entstandene Gefäßkeramik dieses Typus befindet sich heute im Picasso Museum zu Antibes (Abb. 166). Zahlreiche Dekorationsvarianten dieses Formtypus wurden als Auflagen herausgegeben.⁵¹⁴

Die ambivalente Verwendung der Henkel bei diesem Formtypus ist in ähnlichem Kontext bereits in der 1947 datierten⁵¹⁵ Vorzeichnung V56 (Abb. 124) formuliert worden. In die Gefäßform ist ein geflügelter Stier eingezeichnet. Die Gefäßhenkel, die wie in der Vorzeichnung auf Blatt V26 die Flügel eines Vogels darstellen, werden hier mit der auf das Gefäß gemalten Dekoration verbunden. Der Stier ist in Frontansicht leicht untersichtig, perspektivisch verkürzt gezeichnet, sodass der illusionistische Eindruck entsteht, der Stier befinde sich im Gefäßinneren und berühre mit dem Kopf die Außenseite des Hohlkörpers.

⁵¹³ Zahlreiche weitere Formrepliken mit Dekorationsvarianten existieren als Originalkeramiken: z. B. (Abb. 175) Sp. C4, datiert 14. Februar 1961. Dieses Objekt, das ursprünglich als Teil einer Auflage vorgesehen war, jedoch von Picasso als Originalkeramik gestaltet wurde, trägt den Stempel ‚PLEIN FEU MADOURA‘. Siehe auch RA 188 und RA 190, beide ebenfalls 1961 entstanden.

⁵¹⁴ Z. B. A.R. 191, Ausgangsobjekt auf 22. Juni 1953 datiert; A.R. 453, Ausgangsobjekt 1960 datiert.

⁵¹⁵ Datierung lt. Nachlassregister.

Tierplastiken sind ein beliebtes Motiv in der Skulptur Picassos seit 1932, wie auch in der spanischen Keramiktradition der „botijo“ - Gefäße in der Form eines Hahnes. Beides konvergiert bei Picasso in der Realisation der Gefäßfiguren, auf deren Deutung in Kapitel IV näher eingegangen werden soll.⁵¹⁶

3.2 Vasenfrauen

Picasso schuf seine als Vasenfrauen⁵¹⁷ bezeichneten figurativen Gefäßkeramiken in drei Arbeitsperioden. Die erste umfasst den 29. Juli, sowie den 4. und 5. August 1947 (Abb. 71-76). Am 16. September nahm er das Frauen-Motiv wieder in den Skizzen der Blätter V20, V22-22a (Abb. 83, Abb. 85-86) auf, um es am 21. Oktober 1947 mit den Blättern V48-53 (Abb. 112-117) abzuschließen.

Bei der Planung der endgültigen Form der Vasenfrauen sucht Picasso durch zeichnerische Variationen die adäquateste Form für eine aufrecht stehende Frauengestalt, wobei hauptsächlich die Armhaltung, die stets aus der Henkelform der Amphora abgeleitet ist, variiert wird: Entweder sind die Arme nach unten ausgerichtet, sodass die Hände an dem Vasenkörper anliegen (Abb. 71-72, Abb. 74, Abb. 76), in anderen Zeichnungen sind sie zum Hals oder zum Kopf gerichtet (Abb. 73, Abb. 75). Da Picasso in dieser ersten Serie jedoch zeichnerisch keine Hände oder Finger angibt⁵¹⁸ und dadurch die Ausrichtung der Arme nicht klar definiert, ist die Armhaltung bei einigen Skizzen ambivalent, was wiederum ihre Ableitung aus Henkeln, die prinzipiell richtungslos sind, verdeutlicht. Als Variante dieses Typus verknüpft Picasso die Ausrichtung des Armes jedoch summarisch mit Handlungen: so hängt sich die große Figur, auf Blatt V12 links (Abb. 75), eine Halskette um, während die Armhaltung bei der linken, in Rückansicht gezeichneten Vasenfrau, auf Blatt V13 (Abb. 76) mit dem Zusammenbinden der Haare sinnvoll zu erklären ist.

Die sechs Entwürfe auf den Einzelzeichnungen der Blätter V48-V53 (Abb. 112-117), die alle am 21. Oktober 1947 datiert sind, zeigen den am meisten elaborierten Vasenfrauentypus Picassos. Sie unterscheiden sich von den früheren Entwürfen dieses

⁵¹⁶ Zu den Tierplastiken Picassos vgl. Spies 1983, S. 145 (Sp. 134, 155, 127, 240, 278).

⁵¹⁷ Als Vasenfrauen werden in dieser Arbeit alle Frauen darstellenden Figurationen bezeichnet, die aus Tonvasen oder Tonflaschen geformt wurden, selbst jene, die als Gefäß durch Schließung des Vasenhalses unbrauchbar gemacht oder zu Statuetten umgeformt wurden.

Motivs durch die zusätzliche Einschnürung des Taillenbereichs, sodass sich hier die Vasentülle im Brustbereich ausstülpt, um sich dann im Halsbereich wieder zusammenzuziehen, was eine doppelte konkav-konvexe Schwingung des Körperumrisses zur Folge hat. Außerdem führen sie Gefäße mit sich, was ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist.

3.2.1 Entwürfe und Ausführungen der Vasenfrauen

Zur Chronologie der Entstehung der Vasenfrauen ist anzumerken, dass Picasso sie zunächst im Rohzustand beließ oder sie nur mit einer Minimaldekoration ausstattete, was durch Abbildungen in der Sondernummer der Zeitschrift *Cahiers d'arts*, die im Frühling 1948 erschienen ist, belegt wird (Abb. 178 a-b). Monate oder Jahre nach der plastischen Formgebung stattete er einige mit reicherer Bemalung und Glasuren aus (Abb. 179, Abb. 180).⁵¹⁹

Die Serie der Vorzeichnungen für Vasenfrauen setzt am 29. Juli 1947 auf dem Blatt V8 ein (Abb. 71). Darauf erkennt man zunächst mehrere gehörnte anthropomorphe Figurationen, die vorläufig als Sirenen bezeichnet werden. Unter der Zeichnung der beiden linken Figuren erscheinen auf dem überarbeiteten Blatt zwei weitere Skizzen aufrecht stehender Frauen mit einem vasenförmigen Körper. Diese Skizzen wurden von späteren Entwürfen überzeichnet oder zum Teil von schwarzer Tusche überdeckt. Die Blattmitte beherrscht eine über die gesamte Blattvertikale sich ausdehnende, aufrecht stehende Frau.

Diese Überarbeitungen belegen, dass Picasso zunächst plante, eine große stehende Frau, deren Arme am Körper anliegen, mit zwei deutlich sichtbaren Brüsten und langem, offenem Haar in Keramik auszuführen. Er zeichnet die Frau zweimal in Frontalansicht und einmal aus dem Profil. Bei letzterer sind die Arme etwas nach vorn gezogen und auf den linken Oberschenkel gelegt. Eine in der Morphologie und Armhaltung ähnliche Frauengestalt hatte Picasso bereits 1945 als Tonskulptur modelliert, wovon auch elf Bronzeexemplare existieren.⁵²⁰ Der linke Blattbereich ist von Picasso überarbeitet

⁵¹⁸ Ausgenommen die rechte, größere Skizze auf Blatt V13 (Abb. 76).

⁵¹⁹ Nach McCully 1998 II, cat. 33, ist diese Vasenfrau ins Jahr 1949 datiert.

⁵²⁰ Sp. 328.

worden, indem die geplante Vasenfrau in die Figuration einer gehörnten Sirene verwandelt worden ist. Die ursprüngliche Form der Vasenfrau ist aber noch erkennbar. Die Dynamisierung der Vasenfrau durch die leichte Beugung des Kniebereichs ist nur durch nachträgliche Modellierung der ursprünglich stereometrischen Vasenform möglich. So kündigt sich hier bereits im Entwurf die Ausführung zweier Vasenfrauentypen an: beide bestehen im Gegensatz zu den 1945 aus Ton modellierten Vasenfrauen aus Gefäßen. Eine Gruppe bilden stereometrisch-statuarische Vasenfrauen, deren Gefäßcharakter augenscheinlich erkennbar ist (z. B. Abb. 189-192), während jene der zweiten Gruppe durch präzise angebrachte Einkerbungen und Einbuchtungen nachträglich ummodelliert wurden, so dass sie Drehbewegungen des Körpers aufweisen oder sitzend dargestellt sind (z. B. Abb. 249-251).

Die Vasenfrau, die Picasso in der zweiten Jahreshälfte 1947 im lederharten Zustand aus einer Tonflasche ummodellierte, weiß engobiert und mit wenigen Linien „bezeichnete“ (Abb. 183), ist etwas vorgebeugt, während beide Hände auf dem leicht vorgeschobenen linken Oberschenkel liegen. Das Bewegungsmoment der Vorzeichnung (Abb. 71) ist hier genau übertragen worden, der Vasenhals ist oben geschlossen und im hinteren Bereich gratig ummodelliert. Ein appliziertes Tonstück bezeichnet im Zusammenspiel mit der schwarzen Engobenbemalung zusammengebundenes, lang herabfallendes Haar, das in der Vorzeichnung schon präfiguriert ist.⁵²¹

Eine weitere Ausführung nach dieser Vorzeichnung ist die unbemalte, ebenfalls aus einer ummodellierten Tonflasche gestaltete Frauenfigur (Abb. 181). Die schlaff herabhängenden Arme, der schlanke Hals und das Kontrapostmotiv mit dem durch das Kleid sichtbaren linken, leicht vorgestellten Spielbein, das durch gezielt eingeknetete Kerbungen angezeigt ist, sind in der Vorzeichnung bereits erkennbar. Die Haartracht ist hier durch ein Umfalten und Herauswölben eines Teils der Vasenlippe symbolisiert. Die oben geöffnete Vase zeigt Tonreste im Fußbereich, die im Zusammenhang mit der Stellung der Hände den Eindruck einer Frau erwecken, die ihr Kleid abstreift. Es ist sozusagen eine Veranschaulichung der Gleichsetzung des Frauenkörpers mit der Vase und verweist zugleich auf die Prozessualität und die transformatorische Kraft des künstlerischen Aktes. Das Bewegungsmotiv und das Fehlen eines Gesichts betonen den sinnlich-enigmatischen Charakter dieser 1948 datierten Vasenfrau.

⁵²¹ Vgl. auch G.R. 131.

Eine Variante der Vasenfrauen mit herabfallenden Armen ist die ebenfalls unbemalte, stehende Frau (Abb. 182), die auch als Bronzeversion existiert. Sie ist elegant durch verhaltenere, manuell gesetzte Einbuchtungen gekennzeichnet, die einen harmonischen Rhythmus aus konvexen und konkaven Formen bilden. Ihre Gestalt ist eine monumentale plastische Umsetzung der neuen Formensprache Picassos in haptische Gefäßkeramikformen.

Die Figuration der aufrecht stehenden Frau aus einer Tonflasche erzielt Picasso jedoch auch ohne additive Hinzufügung von Armen, indem er lediglich die Flasche durch entsprechend genau gesetzte Einbuchtungen des Flaschenkörpers modelliert und minimale anatomische Details durch die Bemalung indiziert (Abb. 188).

Die Frau, die zur Halskette greift, ist ein von Picasso bei Vasenfrauen beliebtes und häufig verwendetes Motiv. Dieser Gestus erscheint auch auf der Lithographie „Die Faune und die Kentaurin“ vom 26. Januar 1947 (Abb. 233).⁵²² Er tritt im Zusammenhang mit Vasenfrauen erstmals auf der Vorzeichnung V12 vom 5. August 1947 auf (Abb. 75). So findet er sich beispielsweise bei zwei weiteren Frauenfiguren wieder, die aus dem jeweils gleichen Flaschentypus geformt wurden und die mit der Haltung beider Arme einen ähnlichen Gestus aufweisen: bei der mit mehrfarbigen Engoben bemalten, 1949 vollendeten „Frau mit Mantilla“ (Abb. 213) und bei der 1948 datierten weißen, undekorierten Vasenfrau, bei der lediglich das Gesicht und die Brustwarzen mit schwarzer Engobe näher bezeichnet sind (Abb. 184).⁵²³

Handelte es sich hierbei hauptsächlich um Formvarianten, so wird die Idee des eng anliegendes Kleides einer aufrecht stehenden Frau mit herabhängenden Armen von Picasso in einer weiteren Reihe von Dekorationsvarianten durchgespielt, wie z. B. bei den beiden Vasenfrauen, die 1949 datiert sind und die mit den durch die Modellierung der Tonflasche suggerierten eng am Körper anliegenden Armen, einmal unter dem Kleid und einmal dieses ausziehend, dargestellt sind (Abb. 163, Abb. 185).

Auf den drei Blättern V9-V11 (Abb. 72-74), die Picasso am Vortag, dem 4. August 1947, mit Entwürfen bestückte, erscheinen Amphorenfrauen, die, bis auf eine Ausnahme, auf einem kleinen rechteckigen Sockel stehen - ein Merkmal, das sie augenscheinlich von den Gefäßkeramiken trennt. Alle Vasenfrauen haben henkelartige Arme, die von der Hüfte im Bogen ausschwingend zum Hals oder zum Kopf geführt

⁵²² „Les faunes et la centauresse“, Mourlot 59.

⁵²³ Zwei weitere Varianten existieren: G.R. 75 und G.R. 132.

werden. Der Kopf ist zumeist dreieckig, als äußerer Tüllenrand, was den Gefäßcharakter der geplanten Frauenakte betont. Das Vorhandensein des Sockels und die stengelförmige Darstellung des Oberkörpers auf Blatt V10-11 (Abb. 73-74) sind ein Nachhall der Frauendarstellung des Bildes „Femme fleur“ (Abb. 134).

Die drei Skizzen im oberen Register des Blattes V9 (Abb. 72) dienen als Vorlagen für eine 1947-1948 datierte Vasenfrau (Abb. 186), die ohne modellierende Umformung des Gefäßkörpers geschaffen wurde. Picasso hat lediglich den Vasenhals geschlossen und darauf das Gesicht, wie auf der Vorzeichnung, nur durch Strich und Punkte angegeben. In der rechten Skizze des Blattes V10 (Abb. 73) vollzieht Picasso nun eine Formsynthese aus der pflanzenartigen Gestalt der „Femme fleur“ mit der vom Gefäß bestimmten Form des Frauenaktes. Es handelt sich um die Vorzeichnung für die Vasenfrau, die mit erhobenen Armen dargestellt ist (Abb. 187).⁵²⁴ Die sehr schmale Taille, die sich halbkreisförmig aus dem Brustbereich zum Kopf entwickelnden Arme und die tellerförmige Stütze sind genaue Formentsprechungen der Vorzeichnung. Die Bemalung zeigt einen weißen Frauenakt, der sich vor dem dunklen Hintergrund abhebt und die Vasenform wiederholt. So wird der Frauenakt einmal plastisch, durch die Vasenform, und einmal durch die Dekoration dargestellt. Während Form und Dekor sich hier spielerisch wiederholen⁵²⁵, liegt bei einer weiteren, ebenfalls die Arme zum Kopf führenden Vasenfrau (Abb. 164) eine Interaktion aus Bemalung und plastischer Form vor. Während die Arme und der Oberkörper plastisch durch Henkel bzw. durch den Vasenhals dargestellt sind, wird der Rest des Frauenaktes durch die begleitende Bemalung figuriert. Diese Ausführung wird ebenfalls auf dem Blatt V12 vom 5. August 1947 in der mittleren oberen Skizze zeichnerisch vorbereitet (Abb. 75), allerdings als Gestalt, die vollkommen durch die Form des Gefäßkörpers bestimmt ist, während die farbliche Dekoration sich lediglich auf die Angabe einiger anatomischer Details, wie Brüste, Nabel, Geschlecht und eine die Beine differenzierende vertikale Linie beschränkt.

⁵²⁴ Sichtbar im Film „Picasso“ von Luciano Emmer, Italien, 1953, 43 Min, Archiv des Picasso-Museums Paris. Am Kopf war ursprünglich eine Scheibe angebracht, die schulterlange Haare darstellte. Vgl. Fotografie in: „Fonds Picault“: 89 CN 9026, Archiv des Picasso-Museums Paris; Vgl. Edward Quinn, *Picasso avec Picasso*, Paris 1987 (Quinn 1987), Abbildung auf S. 55: die große Figur auf dem Regal.

⁵²⁵ Vgl. auch RA 129-130 und (Abb. 118).

Dagegen wird in der Keramikversion (Abb. 164), der Rest des Körpers unterhalb der Schultern auf den Vasenkörper als Dekor aufgemalt. Die Konturlinie aus dunkler Engobe, die den gemalten Körper begrenzt, wird auf den Armen weitergeführt, so dass es sich hier um eine Synthese aus zeichnerischer und plastischer Definition der Frauengestalt handelt. Durch die Angabe eines zusätzlich auf die Vase gemalten Hintergrundes - mehrere Blätter, die zwei Bäume symbolisieren - verwendet Picasso die Gefäßwand gleichzeitig als plastische Form, nämlich zur Figuration des Frauenkörpers, wie auch als Bildgrund für die Darstellung des Raumes, der den auf diese Art und Weise bestimmten Frauenakt umgibt. Somit verbindet Picasso die plastischen Möglichkeiten der Anthropomorphisierung einer Gefäßkeramik mit den malerisch-illusionistischen der „Dekoration“, und diese Arbeit ist somit ein Beispiel für die Synthese aus Plastik und Malerei. Diese findet jedoch außerhalb der Gattungen der Skulptur und der Malerei statt, da, im Gegensatz zu Werken dieser Kunstgattungen, im traditionellen Keramikkontext ein Gefäß zugleich plastische Form und Bildträger sein kann.

In den Entwürfen des Blattes V13 erscheinen drei Figuren (Abb. 76), in der Form jenen auf V12 entsprechend, hier jedoch mit Angabe der geplanten Bemalung, der die Vasenfrauen von vorn und in Rückansicht mit einem Bikini bekleidet zeigt. Der Bikini, als Bekleidung dieser Frauenzeichnungen weist auf eine Identifikation als Badende, so etwa die am Strand von Golfe-Juan badende neue Lebensgefährtin Picassos Françoise Gilot. Picasso stellt sie seit dem 2. August 1946 formelhaft, mit langem Hals, einem kleinen Kopf und großen runden Brüsten, die einen starken Gegensatz zu dem stengelförmigen Rumpf bilden, dar.⁵²⁶ Diese Darstellungsformel ist im plastischen Bereich bereits 1945 in einer Reihe modellierter Tonskulpturen vorbereitet worden⁵²⁷ und ist auch zwei Jahre später für die Vasenfrauen noch gültig. Eine Abwandlung dieser mit einem Bikini bekleideten Entwürfe wurde erst am 27. Februar 1961 in leicht abgewandelter Form ausgeführt.⁵²⁸ Die geometrisch definierte, rhythmische Alternanz aus konkaven und konvexen Umrissen nimmt die Entwürfe für Vasenfrauen Picassos vom 21. Oktober 1947 vorweg (Abb. 112-117).

In den Zeichnungen auf V22a (Abb. 86), der Rückseite von V22, führt Picasso in drei Skizzen die Metamorphose der zweihenkligen, gebauchten Vase mit langem Hals über

⁵²⁶ Z. XIV, 201. Vgl. Françoise Gilots Darstellung als „Femme fleur“ (Abb. 134).

⁵²⁷ Sp. 303-316.

⁵²⁸ McCully 1998 II, cat. 192.

einem trapezförmigen Sockel in die Frauenfigur vor. Dabei verdoppelt Picasso zunächst in der mittleren Skizze die Vasenform, indem er, analog zu den Skizzen des Blattes V13 (Abb. 76), zwei vertikal übereinander gestellte Vasen miteinander verschmilzt, sodass die Verjüngung der Form im mittleren Bereich als die Tailleneinschnürung eines weiblichen Körpers gelesen werden kann. Picasso verdeutlicht jedoch, dass es sich um ein Gefäß handelt, indem er die Tülleneinkerbung unmissverständlich kennzeichnet. Während für diese mittlere Skizze die Ambivalenz aus Frauengestalt und Vase charakteristisch ist, handelt es sich bei der rechten Skizze eindeutig um eine Frauenvase, mit langen, zu den Hüften geführten Armen.

Die Blätter V20 und V22 vom 16. September 1947 (Abb. 83, Abb. 85) zeigen je vier stehende weibliche Figuren mit erhobenen, zum Kopf geführten Armen. Der Vasencharakter ist hier zurückgenommen. Die Unterbetonung des Hals- und des Kopfbereiches und die zum Kopf geführten Hände der dargestellten Figuren lassen an Gefäße, aber auch an Karyatiden denken. Sie werden in Zeichnungen vom 22. Juni 1946 vorbereitet⁵²⁹ und können durchaus mit der weiblichen tanzenden Zentralfigur des Bildes „Joie de Vivre“ (Abb. 133) in Bezug gesetzt werden. Am 13. Januar 1946⁵³⁰ entstand bereits eine Lithographie mit acht schlanken, „stengelartigen“ Frauenakten, die erhobene Arme mit zum Kopf geführten Händen aufweisen und die mit mehreren Aktfiguren vom Sommer 1944 in Beziehung stehen.⁵³¹ Das Standmotiv weiblicher Akte, die sich dem Betrachter feilbieten, ist innerhalb des Oeuvres Picassos stets ein ferner Nachhall des Gemäldes, „Les Demoiselles d’Avignon“ von 1907.

Die kleine unbemalte Vase aus weißem Ton, die eine Frau darstellt, die ihre Hände zum Kopf führt und von der auch mehrere Bronzeversionen existieren (Abb. 63-64)⁵³², ist nach den Vorzeichnungen der Blätter V20 und V22 ausgeführt worden. Sie ist auf einer 1947 datierten Fotografie abgebildet.⁵³³

⁵²⁹ M.P. 1354-55.

⁵³⁰ Mourlot 29.

⁵³¹ Z. XIII, 320-322, 324-325.

⁵³² RA30; (Abb. 64): Bronzeexemplar (Sp. 321 II).

3.2.2 Sechs Vorzeichnungen vom 21. Oktober 1947

Die sechs Blätter (V48-53), die von Picasso auf den 21. Oktober 1947 datiert und die mit „I-VI“ nummeriert worden sind (Abb. 112-117), zeigen je Blatt eine frontal zum Betrachter aufrecht stehende Frauenfigur, deren Körperform sich aus einer Vase als Kernform entwickelt und die ihrerseits Vasen oder andere Gefäßformen mit sich führt. Betrachtet man dagegen den weit ausschwingenden Arm der Vasenfrau als funktionalen Henkel, so handelt es sich beim Gesamtobjekt streng genommen um einen Krug; hier wird jedoch die allgemein üblich gewordene Bezeichnung der Vasenfrau (bzw. Frauenvase) beibehalten. Unter den sechs Zeichnungen, die große Gemeinsamkeiten aufweisen, sind dennoch drei verschiedene Varianten zu unterscheiden: V48-50 (Abb. 112-114), V51 (Abb. 115) und V52-53 (Abb. 116-117).

Die Vasenfrauen des ersten Typus (Abb. 112-114) sind aus oben geschlossenen Gefäßen gebildet. Als Binnenzeichnung gibt Picasso klare Hinweise auf ihre Bekleidung. Die Vasenlippe endet im Schulterbereich der dargestellten Person als horizontale Linie, sie verbindet die beiden Schultern und markiert gleichzeitig den oberen Kleidansatz. Darüber entwickelt sich, als deutliche Einschnürung, der Hals und der runde Kopf mit einem auf die Spindelform, drei Punkten und einem Strich reduzierten Gesicht. Der reduktiven Gestaltung der Gesichter gab Picasso seit der 1946 entstandenen Wandzeichnung „Les clefs d’Antibes“, im Musée Picasso zu Antibes, den Vorzug.⁵³⁴ Alle drei Figuren sind dargestellt mit einem halblangen Kleid, das mit Schlangenlinien gemustert ist und das in der Taille mit einem Gürtel oder einer Schnur zusammengehalten wird. Die T-Form bezeichnet den Saum des Kleides und fasst gleichzeitig das Standmotiv und die Differenzierung der Beine in ein graphisches Zeichen zusammen.

Rundgebogene, henkelförmige Arme, die unorganisch am Körper anhaften, erscheinen auf allen sechs Entwurfszeichnungen. Außer in Vorzeichnung V48 hält jeweils der rechte Arm ein den Körper seitlich berührendes Gefäß, während der linke Arm entweder zum Kopf, zur Hüfte oder zu dem mitgetragenen Gefäß geführt wird.

⁵³³ Die Datierung ist nicht eindeutig, aber für das Jahr 1947 wahrscheinlich, da eine entsprechend datierte Fotografie existiert, die Picasso beim Modellieren dieser Figur zeigt: M.P.P. I, S. 295; Datierung 1947: RA 30, dagegen Datierung 1948: Sp. 321 II.

⁵³⁴ MPA cat. 24.

Picasso gibt bei der Vorzeichnung V48 auch die Rückenansicht wieder, so als ob sich das bereits ausgeführte plastische Objekt vor einem Spiegel befände und, rechts am Blatt, seine Spiegelung sichtbar wäre. Die Rückenansicht zeigt die Frauenfigur mit langen, auf die Schulter herabfallenden Haaren. Das kleine Gefäß, das sie auf dem Kopf trägt und mit beiden Armen festhält, ist die Tülle des anthropomorphisierten Gesamtgefäßes.

Die Vasenfrau in Zeichnung V51 (Abb. 115) ist dem zweiten Typus zugehörig. Sie unterscheidet sich von jenen des ersten Typus durch die Gestaltung des Oberkörpers und das Fehlen der Bekleidung. Der Oberkörper erhebt sich birnenförmig über der Einschnürung der Taille und endet oben in der verbreiterten Vasenlippe, die gleichzeitig den Kopf der Figur darstellt. Die Brüste sind durch offene Kreise repräsentiert. Die graphische T-Form im Stützbereich ist analog zum ersten Typus beibehalten.

Die Vasenfrauen der Vorzeichnungen V52-53 (Abb. 116-117) gehören zum dritten Typus. Sie unterscheiden sich von den vorangehenden Entwürfen durch das völlige Fehlen einer Binnenzeichnung und einer stärker ausgeprägten Alternanz der konkaven und konvexen Konturlinien. Der Kopf ist aus der Vasenlippe gebildet, die formal genau der Stütze entspricht.

3.2.3 Umsetzung der Vasenfrauen nach den Vorzeichnungen vom 21. Oktober 1947

Von den sechs Zeichnungen der Blätter V48-V53 (Abb. 112-117) wurden die Entwürfe des ersten und des zweiten Typus in Keramik mit einigen Form- und Dekorationsvarianten umgesetzt.

Schlanke Tonflaschen dienten als Ausgangspunkt, die mit einem leicht verbreiterten Fuß versehen sind. Jules Agard drehte sie, wie er es bereits 1925 bei Massier in Vallauris erlernt hatte.⁵³⁵

1. Die eine der beiden Vasen tragenden Frauenvasen, die im Picasso-Museum zu Paris aufbewahrt werden (Abb. 189a), ist eine bis ins Detail getreue Umsetzung der Vorzeichnung V49 (Abb. 113), da hier nicht nur die Form, sondern auch die vorgesehene Bemalung wörtlich übertragen wurde. Die 49 Zentimeter große Figur besteht aus zwei aus weißem Ton gedrehten Teilen. Additive Befügungen sind die beiden modellierten Arme sowie eine ebenfalls gedrehte, kleinere Vase aus rotem Ton.

⁵³⁵ Jean Ramié, im Gespräch mit dem Autor, Oktober 1995.

Auch die Form und Ausrichtung der kleinen Vase, die weite Ausschwingung des linken, großen Henkelarms und die Bekleidung entsprechen genau der Vorzeichnung. Die Bekleidung besteht aus einem halblangen Kleid mit Ärmeln, das von einem Gürtel zusammengehalten wird. Das Kleidmuster besteht aus mehreren Zickzacklinien. Bei diesen Linien wie auch bei den zwei Kreissegmenten, die die Brüste darstellen, handelt es sich um mit dem Messer ausgeführte Einritzungen, die anschließend mit Engobe gefüllt wurden. Hände und Beine sind zeichenhaft durch schwarze Engobenlinien angedeutet. Die für die Differenzierung der Beine stehende Linie bildet mit dem Kleidsaum, der Vorzeichnung entsprechend, ein „T“.

Picasso griff Form schaffend ein, indem er die Rückseite des Vasenkörpers mit einem gezielten Fingerdruck bearbeitete, wodurch der Eindruck eines am Körper eng anliegenden Kleides betont wird. Kopf, Hals und Schultern der Figur bestehen aus einem beweglichen Teil, der dem Durchmesser der Vasenlippe angepasst wurde und als Deckel auf der Vasenöffnung liegt (Abb. 189 b), ein deutlicher Hinweis Picassos auf den utilitären Charakter des Objektes. Dieses undatierte Stück ist im Zeitraum zwischen Ende Oktober 1947 und Juni 1948 entstanden.⁵³⁶

2. Die Darstellung der ein Gefäß tragenden Frau (Abb. 190), die genau der Vorzeichnung V51 (Abb. 115) entspricht, ist mit einer Höhe von 42,5 Zentimeter etwas kleiner als die eben behandelte. Die von Picasso ausgeführten Dekorationsmotive umspielen das Thema Blume und Vase. Einem auf der Vorderseite geschwungenen, vertikal sich entwickelnden Liniensystem in Form von Blumenstengeln entspricht auf der Rückseite die vereinfachte Darstellung einer Vase mit einem sich darin befindlichen Blumenstrauß. Diese Dekoration besteht aus roter und schwarzer Engobe, teilweise mit dem Pinsel aufgetragener weißer Emailglasur, Einritzungen und Patina, die nach dem Brennen aufgetragen wurde. Das von Picasso nicht datierte Stück ist zwischen Ende Oktober 1947 und Juni 1948 entstanden.⁵³⁷

3. Die ebenfalls 1947 datierte Vasenfrau, die heute im Picasso-Museum zu Antibes aufbewahrt wird (Abb. 191), ist aufgrund des stark vereinfachten Kleidmusters eine

⁵³⁶ Abgebildet in C.A., S. 99.

⁵³⁷ Sichtbar im Hintergrund einer Photographie in C.A., 78. Das Stück weist auf der Unterseite die Bezeichnung „3.13“ auf. Sie wurde mit dem Pinsel in schwarzer Tusche vermutlich von Picasso selbst aufgetragen. Dies sei, wie Jean Ramié am 31. August 1991 dem Autor gegenüber bestätigte, eine Nummerierung die auf den ursprünglich bei Madoura geplanten Katalog der Keramiken Picassos hinweist, der jedoch nie systematisch angelegt wurde. Vgl. Ramié 1980, S. 11.

Dekorationsvariante der eben untersuchten Figur. Sie stimmt in Maßen, Form und Proportionen genau mit jener in Punkt 2 besprochenen (Abb. 190) überein, was auf eine gewisse Standardisierung der Produktion hinweist. Hier dient allerdings die mitgeführte Vase als Ausguss des großen, die Frau darstellenden Kruges, da das Innere der kleinen Vase mit dem Hohlraum des großen Gefäßes verbunden ist, wodurch Gefäß- und Gebrauchscharakter des Objektes zusätzlich betont wird.

4. Die undatierte Vasenfrau, die ein Gefäß auf dem Kopf trägt (Abb. 192), ist eine 36 Zentimeter hohe Umsetzung der Vorzeichnung V48 (Abb. 112). Die hieratisch erscheinende Vasenfrau besteht aus zwei gedrehten und zwei modellierten Teilen, die achsensymmetrisch aufgebaut sind. Die Figur wird von einem kleinen Gefäß bekrönt, das von den anmodellierten Armen gehalten wird. Die beiden Arme, deren Wölbung das konvexe Ausschwingen der Hüfte nicht überschreitet, was insgesamt zur Geschlossenheit der Gesamtfigur beiträgt, sind gleichzeitig die Amphorenhenkel. Der Einfachheit der plastischen Formen entspricht die Dekoration. Sie besteht aus brauner und blauer Engobe auf weißem Tongrund. Kennzeichnend sind die am Körper spiralförmig ausgebreiteten Linien, die wesentlich zur Dynamisierung dieser spätestens im Jahr 1953 entstandenen Figur beitragen.⁵³⁸

Die Vorzeichnungen für die Vasenfrauen vom 21. Oktober 1947 sind die präzisesten und mit größter Sorgfalt erarbeiteten Studien für Gefäßkeramiken (Abb. 112-117) und die danach umgesetzten Plastiken gehören zu den signifikantesten Ausführungen der figurativen Gefäßkeramiken Picassos.⁵³⁹

3.2.4 Ikonographische Vorbilder der Vasenfrauen

In Picassos Werk erscheint eine Frau, die ein Gefäß auf dem Kopf trägt, erstmals 1906 in dem als „Carnet Catalan“ bezeichneten Skizzenbuch.⁵⁴⁰ Auch das Motiv der Frau, die

⁵³⁸ Diese Vasenfrau ist auf einer im Jahr 1953 aufgenommenen Photographie im Hintergrund zu sehen, Villers 1989, S. 57.

⁵³⁹ So schreibt Penrose zu den Vasenfrauen: „Die Einheit zwischen der Form der Vase, den durch gemalte Linien dargestellten Gesichtszügen und der Idee, die sich darin ausdrückt, ist von überraschender Vollkommenheit - wobei die nicht sichtbare innere Leere ein wesentlicher Beitrag zu ihrer Form ist“, Penrose 1985, S. 414.

⁵⁴⁰ McCully 1998 II, S. 29. Seit Picassos Aufenthalt in Gosol 1906 treten Tongefäße im Zusammenhang mit dem weiblichen Akt häufiger in Picassos Motivrepertoire auf, vgl. oben Kap. II, 1.2.2.

beide Hände zum Kopf führt, um etwas darauf befindliches zu halten, ist bereits 1907 in Picassos Studien für eine Karyatide belegt.⁵⁴¹

Hierfür dienten Picasso Postkarten als Vorlage, die er nach der Rückkehr aus Gósol in Paris erworben hat. Die Fotos Edmond Fortiers aus dem Jahr 1906 zeigen Frauen verschiedener Volksgruppen, die bei Expeditionen in Französisch-Westafrika um 1905-1906 aufgenommen worden sind.⁵⁴² Besonders das Gruppenfoto „Frauentypen“ (Abb. 193) mit Angehörigen des Malinke Stammes, die mit nacktem Oberkörper und ihren Alltagsgefäßen, hauptsächlich Kalebassen, frontal zur Kamera, teils mit erhobenen Armen stehend, teils am Boden kauend, posieren, diente Picasso schon 1907 als Vorlage für das Gemälde „Les Demoiselles d’Avignon“.⁵⁴³ Diese Fotografie zeigt die Modelle für Armhaltungen und Gesten dreier Vasenfraumotive Picassos. Die zweite stehende Frau von links, die ihre Arme zum Kopf führt, um die darauf befindlichen Gefäße mit beiden Händen zu halten, ist das Vorbild für die Vasenfrau, die in Vorzeichnung V48 erscheint. Die Malinke-Frau, die auf dem Foto am äußeren rechten Bildrand zu sehen ist und ein Kind am linken Arm trägt, und die stehende Frau, die mit der rechten Hand das auf ihrem Kopf befindliche Gefäß hält, sind zeitlich entfernte Modelle für die Gefäße mitführenden Frauen, die Picasso auf den Vorzeichnungen V49-51 (Abb. 113-115) und V53 (Abb. 117) entworfen und schließlich in Keramik umgesetzt hat (Abb. 189-192). Picasso führt in der Gefäßkeramik die Haltungen der beiden Malinke-Frauen zusammen. Statt des Kindes trägt die Vasenfrau ein Gefäß.

Die Frau, die eine Amphora seitlich in der Armbeuge trägt, ist ein ikonographisches Motiv, das Picasso ebenfalls einer fotografischen Postkarte entnommen hat, die in seiner Sammlung aufgefunden wurde. In Céret, der südfranzösischen Kleinstadt am Fuße der Pyrenäen, wo Picasso sich zwischen 1911 und 1913 mehrmals aufgehalten hat, erwarb er eine Serie von Postkarten, die katalanische Frauen mit Gefäßen auf dem Weg zum

⁵⁴¹ Rubin 1984, S. 298, Abb. 387.

⁵⁴² Anne Baldassari, Picasso und die Photographie, München, Paris, London 1997 (Baldassari 1997), S. 45.

⁵⁴³ Baldassari 1997, S. 50, S. 54, Abb. 57, Abb. 60, Picasso-Photoarchiv, Musée Picasso, Paris (APPH 14902). Diese wie auch weitere Photographien der Postkartenserie Fortiers dienten auch als Inspirationsquelle für Picassos Papierbild „Akt mit erhobenem Arm von vorn gesehen“, 1907, und der Gouache „Akt mit erhobenen Armen“, 1908, Baldassari 1997, S. 51, Abb. 60 - 61, Abb. 70-71.

Brunnen abbilden (Abb. 194 -195).⁵⁴⁴ Die Postkarten dienten ihm bereits als Vorlage für die 1919 entstandene Tuschzeichnung „Frau mit Wasserkrug“ (Abb. 196) oder die 1921 datierten Bilder „Die Quelle“⁵⁴⁵ und „Drei Frauen am Brunnen“, einem Thema für das mehrere Varianten vorliegen (Abb. 197).⁵⁴⁶ Besonders die frontal abgebildete, stehende „Katalanin auf dem Weg zum Brunnen“⁵⁴⁷ (Abb. 194) weist große Übereinstimmungen mit den Vasenfrauen Picassos auf (Abb. 189-191): der annähernd stereometrische Körperaufbau, die betonte Einschnürung der Taille wie auch die Art, das Tongefäß unter den Arm geklemmt zu tragen.

Für das ikonographische Motiv der Darstellung der „Drei Frauen am Brunnen“ wie auch für Picassos fünfundzwanzig Jahre später entstandene Vasenfrauen wurde der Einfluss des Gemäldes Nicolas Poussins „Rebekka und Elieser am Brunnen“, das um 1648 entstanden ist und sich im Louvre befindet, geltend gemacht (Abb. 198).⁵⁴⁸ Marilyn McCully bringt auch das Gemälde Ingres' „La Source“ (Abb. 221), das sich ebenfalls im Louvre befindet, mit den ein Gefäß tragenden Vasenfrauen Picassos in Verbindung.⁵⁴⁹

Was den Kontext der Keramik anbetrifft, so sind Vase und Frau in der ikonographischen Tradition der anthropomorphen Tongefäße häufig einander zugeordnet. Frauenvasen, die in Troja in der IV. bronzezeitlichen Schicht aufgefunden wurden, sind hierfür ein Beispiel: es handelt sich um Gefäße, die auf der Töpferscheibe gedreht wurden und als Gefäß tragende Frauen gestaltet sind. Die Gefäße werden entweder auf dem Kopf, in

⁵⁴⁴ Anne Baldassari, 1917-21 Tracing Picasso's Iconography from *L'Italienne* to *Femmes à la Fontaine*, in Ausstellungskatalog: „Picasso the Italian Journey 1917-1924“, (Venedig), London 1998 (Baldassari 1998), S. 102, Abbildungen auf S. 105.

⁵⁴⁵ M.P. 75.

⁵⁴⁶ M.P. 74; Z. IV, 314, vgl. auch die März 1922 datierte Zeichnung Z. XXX, 267, und Baldassari 1997, S. 182-183, Abb. 209-211.

⁵⁴⁷ Ebd., Abb. 209 (APPH 15115); vgl. auch eine weitere, aus Ägypten stammende, um 1860-80 aufgenommene Photographie einer Frau mit Gefäß in Picassos Sammlung, ebd., S. 180, Abb. 207, die als Vorlage für Picassos 1919 datierte Kohlezeichnung „Frau mit Wasserkrug“ diente, ebd., S. 181, Abb. 208.

⁵⁴⁸ Antoine Terrasse, Picasso in Fontainebleau: the Setting of *Trois femmes à la fontaine*, in Ausstellungskatalog: „Picasso the Italian Journey 1917-1924“, (Venedig), London 1998, (Terrasse 1998), S. 94; McCully 1998 II, S. 30-31; zu Poussins Gemälde „Rebekka und Elieser am Brunnen“ vgl. Elizabeth Cropper, On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: *Art Bulletin* 58, 1976 (Cropper 1976) S. 374-382.

⁵⁴⁹ McCully 1998 II, S. 31.

den Händen vor dem Bauch oder in beiden Positionen mitgeführt.⁵⁵⁰ Ähnliche Figurengefäße als Darstellungen Wasser holender Frauen sind aus der archaischen Periode Zyperns bekannt, wovon hier nur zwei, die sich im Louvre befinden - eine seit 1869 (Abb. 199) wegen ihrer großen formalen wie konzeptuellen Nähe zu Picassos Vasenfrauen genannt werden (Abb. 200).⁵⁵¹ Eine ähnliche ikonographische Vorlage wie die archaisch-zypriotische Henkelvase in der Gestalt einer Gefäß tragenden Frau (Abb. 199) ist ein Beispiel aus klassisch-griechischer Zeit, das Picasso mit Sicherheit bekannt war, da es in der „Encyclopédie photographique de l'art“ abgebildet ist: eine Henkelvase mit großem Vaseneinguss, die als Parfümgefäß diente und welche die Göttin der Vegetation Kore, von Blumenranken umgeben, hier als Frühlingsymbol darstellt (Abb. 201).⁵⁵²

Auf zahlreichen mykenischen und zypriotischer Statuetten aus Terrakotta, die allerdings keine Gefäßkeramiken sind, wohl aber zum Teil aus modellierten Hohlformen gebildet wurden, sind Mutter und Kind dargestellt, wobei das Kind in der gleichen Art mitgeführt wird wie auf der Fotografie der Angehörigen des Malinkestammes, die sich in Picassos Besitz befand (Abb. 193). Archaisch-zypriotischen Darstellungen aus Ton kannte Picasso aus mehreren Quellen: durch die fotografischen Reproduktionen der im Louvre aufbewahrten Werke, die in der 1936 in Paris erschienenen und Picasso bekannten „Encyclopédie photographique de l'art“ (Abb. 202)⁵⁵³ abgebildet sind, durch die Sammlung und die Bücher seines Freundes Christian Zervos, dem Ersteller seines

⁵⁵⁰ Moritz Hoernes, Oswald Menghin, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wien 1925 (Hoernes-Menghin 1925) S. 362. „Das Tongefäß, weiterhin das Gefäß überhaupt, ist ein altes sehr bezeichnendes Attribut der Frau, welches ihr in diesem Falle substituiert und überdies noch beigegeben wird. Es ist eines der primären Arbeitsgeräte der Wasser holenden, Früchte einsammelnden, kochenden Hausgenossin des Mannes“, ebd.; Weitere Beispiele aus Troja, Österreich, Deutschland, Zypern, Italien, Spanien, Rumänien, Russland, ebd., S. 198, 361, 451, 497, 507.

⁵⁵¹ Auf der Töpferscheibe gedrehte Beispiele aus Zypern, die Picasso im Louvre und in der Encyclopédie photographique de l'art sehen konnte sind: das Henkelgefäß „Frau ein Gefäß am Kopf tragend“ Encyclopédie 1936, Bd. II, S. 151, D, vgl. Sabine Fourrier, L'Art des Modeleurs d'Argile: Bd. 1, Paris 1998 (Fourrier 1998 I), cat. 329, S. 217, und die Figurine, deren Körper auf der Töpferscheibe gedreht wurde „Frau ein Gefäß am Kopf tragend“, Fourrier 1998 I, cat. 332, S. 219, (Abb. 199-200).

⁵⁵² Encyclopédie 1936, Bd. III., S. 61, D.

Oeuvrekataloges⁵⁵⁴, wie auch durch die Abbildungen der von Zervos herausgegebenen Kunstzeitschrift *Cahiers d'Art* und von seinen bereits erwähnten zahlreichen Louvre-Besuchen.

Die Substitution des Frauenkörpers durch ein Gefäß und des Kindes durch eine mitgeführte Vase ist ebenfalls in der seit Ende des 19. Jahrhunderts im Louvre aufbewahrten zypriotischen Gefäßkeramik des 6. vorchristlichen Jahrhunderts ikonographisch vorgeprägt.⁵⁵⁵

Indes hat sich für die Vasenfrauen Picassos die Bezeichnung „Tanagras“ oder „Tanagra-Figurinen“ eingebürgert.⁵⁵⁶ Françoise Gilot vergleicht sie mit Tanagra-Figurinen, weil sie so „zierlich“ wie diese seien. Es ist jedoch nicht gesichert, ob diese Bezeichnung von Picasso stammt und ob sie auf eine bestimmte Gruppe seiner in Keramik gefertigten Frauendarstellungen oder auf ihre Gesamtheit zu beziehen ist. Marilyn McCully bezieht sich auf die hellenistischen Tanagrafiguren aus Terrakotta, die vom Ende des 4. und bis ins 2. vorchristliche Jahrhundert produziert wurden (Abb. 204), und begründet dies mit der Monumentalität dieser Figurinen, die sie mit Picassos Vasenfrauen gemeinsam hätten, sowie mit der antik anmutenden Bemalung einiger Stücke.⁵⁵⁷

In Tanagra, der griechischen Ortschaft in Bötien bei Theben, die in der Antike ein bedeutender Ort der Keramikproduktion war, wurden in Gräbern anthropomorphe Keramiken, die aus einer Periode vom 10. bis zum 2. vorchristlichen Jahrhundert reichen, aufgefunden. Die Bezeichnung „Tanagrafiguren“ hat sich für die weiblichen Terrakottafiguren aus der Periode des Hellenismus als Gattungsname innerhalb der

⁵⁵³ Z. B. Frau mit Kind, Zypern, 1550-1450 v. Chr., Fourrier 1998 I, Katnr. 14, S. 48, Louvre AM 817, Encyclopédie 1936, Bd. II, S. 145 und die ein Gefäß auf dem Kopf und ein Kind im Arm mitführende vollplastisch modellierte Figurine, Fourrier 1998 I, Katnr. 331, S. 218, Louvre N 3307, Encyclopédie 1936, Bd. II, S. 147, D, (Abb. 202).

⁵⁵⁴ Z. B. die mykenische Frau mit Kind, Christian Zervos, *L'art en Grèce*, Paris 1936 (Zervos 1936), Tf. 32.

⁵⁵⁵ Frau als Vase: Fourrier 1998 I, Katnr. 330, Louvre AM 827 (Abb. 203), abgebildet in Encyclopédie II F S. 151; Frauen, die je ein Kind am Arm tragen: Fourrier 1998 II., cat. 590-591, Louvre AM 1177, AM 1611; Frauen, die Gefäße mitführen: ebd., cat. 598-599, S. 366, Louvre AO 22860 bzw. Louvre MNB 114.

⁵⁵⁶ Z. B. bei Ramié 1951 o.S., Gilot 1980, S. 154; Ramié 1980, S. 216; McCully 1999 I, S. 22.

⁵⁵⁷ McCully 1998 II, S. 36.

klassischen Archäologie eingebürgert, weil zahlreiche Terrakotten dieses ursprünglich aus Athen übernommenen Typus in Tanagra hergestellt wurden.⁵⁵⁸

Marilyn McCully bezeichnet auch die Vorzeichnungen für Vasenfrauen als „Studien für Tanagras“ (Abb. 72-76, Abb. 85).⁵⁵⁹ Unter den in Keramik ausgeführten Vasenfrauen werden von ihr sowohl die bemalten als auch die unbemalten und selbst ummodellierte Exemplare ohne Hohlraum als „Tanagras“ bezeichnet.⁵⁶⁰ Hier muss jedoch differenzierter unterschieden werden: Wenn man die Gesamtheit der in Tanagra aufgefundenen weiblichen Keramikfiguren betrachtet, kommen im Zusammenhang mit Picassos Vasenfrauen eher jene der archaischen Periode, die zwischen 625 v. Chr. - 550 v. Chr. datiert sind, als mögliche Inspirationsquellen in Frage (Abb. 205-206). Diese hieratischen Frauendarstellungen haben einen innen hohlen, glockenförmigen Körper, der eigentlich ein in der Taille eingeschnürtes, nach unten auslaufendes langes Kleidungsstück bezeichnet und auf der Töpferscheibe gefertigt ist, während Kopf und Gesicht in Matrizen gegossen und die Arme modelliert wurden. Es handelt sich um farblich gefasste Tonplastiken von Klageweibern, die sich zur Betonung des Klagegestus an die Brust und an den Kopf oder mit beiden Armen an den Kopf greifen und die Haare raufen. Solche ursprünglich beim Totenkult verwendeten keramischen Frauendarstellungen waren Picasso mit Sicherheit vor 1947 bekannt, da sie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts im Louvre-Museum ausgestellt und auch in der 1936 erschienenen „Encyclopédie photographique de l'Art“ abgebildet worden waren.⁵⁶¹ Mindestens eine dieser keramischen Frauenfiguren wurde auch in dem von Christian Zervos 1936 veröffentlichten, reich bebilderten Buch zur Kunst Griechenlands reproduziert.⁵⁶²

Diese Frauenplastiken, ein Typus, der ursprünglich nicht in Tanagra, sondern in den Städten der ionischen Küste, wie etwa Milet und Ephesos, hergestellt wurde, sind, wenn sie auch eine geringere Größe aufweisen, in der Technik, dem formalen Gesamtaspekt,

⁵⁵⁸ Reynold Higgins, *Tanagra and the figurines*, London 1986 (Higgins 1986), S. 71-88, S. 97-161.

⁵⁵⁹ McCully 1998 II, S. 110, cat. 65-70.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 36, RA 35 (Abb. 182) und S. 130, cat. RA 93-94, RA 96.

⁵⁶¹ Simone Besques, *Musée du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*, Bd. 1, Paris 1954 (Besques 1954), cat. B 100 (Louvre CA 295), abgebildet in: *Encyclopédie* 1936, Bd. II, S. 169, D. Siehe auch: Besques 1954, cat. B 99 (Louvre MNB 535); Zur Herstellungstechnik dieser Gefäßkeramiken vgl. Higgins 1986, S. 65f.

⁵⁶² Zervos 1936, Tf. 200.

dem stereometrisch-statischen Aufbau und der charakteristischen Einschnürung im Hüftbereich wie auch im Motiv der Handhaltungen mit einigen Vasenfrauen Picassos vergleichbar.

Die weiblichen stehenden, zumeist mit dem Himation reich drapiert dargestellten Terrakottafigurinen der klassischen und der hellenistischen Zeit aus Tanagra (Abb. 204) sind dagegen serienmäßig im Gussverfahren mit Matrixformen hergestellt worden, wobei jeweils zwei Körperhälften, die Vorder- und die Rückseite, mit Tonschlicker zusammengeklebt und abstehende Körperteile hinzugefügt und ebenso befestigt worden sind.⁵⁶³ In einigen Fällen wurde die Rückseite mit der Hand modelliert, alle Figurinen waren innen hohl, zum Teil unten oder hinten geöffnet und farblich bemalt. Die vor 400 v. Chr. entstandenen Frauenterrakotten sind 30 - 40 Zentimeter groß, während jene, die nach diesem Zeitpunkt entstanden sind, nur noch 20 - 25 Zentimeter messen.⁵⁶⁴ Als miniaturisierte Nachbildungen praxitelischer Skulpturtypen fehlt diesen Statuetten die morphologische wie augenscheinlich erfassbare Nähe zum Gefäß und der daraus resultierende stereometrische Aufbau, der die archaischen Figurinen, die auf der Töpferscheibe gedreht wurden, wie auch die Vasenfrauen Picassos kennzeichnet. Lediglich einige motivische Gemeinsamkeiten, wie etwa die Arme, die unter dem Falten werfenden Kleidungsstück verborgen werden, treten bei diesen Tanagrafiguren wie auch bei einigen Vasenfrauen auf (Abb. 204).⁵⁶⁵ Es ist daher problematisch, die Vasenfrauen Picassos als „Tanagras“ zu bezeichnen, da er sie nachweislich seit dem 4. August 1947 direkt von der Amphorenform ableitete, wie es durch mehrere Vorzeichnungen belegbar ist (Abb. 72-76). Das größte Maß an Übereinstimmung mit den hellenistischen Tanagrafiguren weisen eigentlich nicht die Vasenfrauen auf, sondern die von Picasso 1950-1951 aus Ton modellierten und durch die farbliche Fassung in langer faltenreicher Bekleidung dargestellten stehenden Frauenplastiken, wie etwa die beiden 1951 in der Zeitschrift *Verve* abgebildeten Exemplare (Abb. 207-208).⁵⁶⁶

⁵⁶³ Simone Besques, *Figures et reliefs grecs en terres cuites*, Paris 1994 (Besques 1994) o.S.; Ein Beispiel für ein Klageweib mit erhobenen, zum Kopf geführten Armen der klassischen Periode: Higgins 1986, Abb. 114, um 450-425 v. Chr. datiert.

⁵⁶⁴ Higgins 1986, S. 98.

⁵⁶⁵ Z. B.: Simone Besques, *Musée du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*, Bd. 3, Paris 1972 (Besques 1972), D92 (Louvre MNB 600) und D99 (Louvre MNB 601).

⁵⁶⁶ Ramié 1951, S. 60.

Die hellenistischen Tanagrafiguren waren Picasso mit Sicherheit spätestens 1906 bekannt. Dies wird belegt durch die Tatsache, dass er die typische Kopfbedeckung zahlreicher hellenistischer Tanagrafiguren in seinem 1906 gemalten Bild „Die Frau aus Mallorca“ rezipiert hatte.⁵⁶⁷

Hieraus folgt, dass Picassos Vasenfrauen in ihrer Form, der Technik, dem stereometrisch-statischen Aufbau und in der Verwendung der Gefäßmetapher eher mit den archaischen Klageweibern, die in Tanagra hergestellt wurden, vergleichbar sind und weniger mit den Votivstatuetten, die als „Tanagrafiguren“ bezeichnet werden und im Zeitalter des Hellenismus serienmäßig, im Gussverfahren, hergestellt wurden. Picassos in den Vorzeichnungen des Sommers 1947 entworfenen Vasenfrauen sind weder so „zierlich“ wie die hellenistischen Tanagrafiguren, noch sind diese so „monumental“ wie Picassos Vasenfrauen.

Die Bezeichnung „Tanagras“ kann im Zusammenhang mit den Vasenfrauen Picassos, die wie die archaischen Klageweibfiguren auf der Töpferscheibe gedreht und nachmodelliert wurden, nur als vereinfachende Übertragung Gültigkeit haben, da diese Bezeichnung im französischen Sprachraum, seit Ende des 19. Jahrhunderts eine semantische Verschiebung erfahren hat. Unter „Tanagra“ werden seither sämtliche weibliche Terrakotta- wie auch Bronzefigurinen zusammengefasst, jene ägyptischer Herkunft inbegriffen.⁵⁶⁸ Diese Bezeichnung wurde um die Jahrhundertwende dann sogar auf die Kennzeichnung der modischen Eleganz und des Charmes der bourgeoisen Pariserin ausgedehnt.⁵⁶⁹

Die Bezeichnung aller Vasenfrauen Picassos als „Tanagras“ impliziert dennoch eine terminologische Ungenauigkeit, weil dadurch nicht differenziert wird, dass es sich in dem einen Fall um Gefäße und im anderen um Skulpturen handelt. Dadurch wird der falsche Eindruck erweckt, dass sie alle ein gemeinsames Vorbild in den hellenistischen Tanagrafiguren hätten, die nicht von Gefäßen abgeleitete Figurinen sind. Die Vorzeichnungen beweisen dagegen, dass Picasso diese Vasenfrauen als Gefäße plante.

⁵⁶⁷ D-B, XII, 34; Bourassa 2004, S. 35, fig. 14, 16; Higgins 1986, Abb. 156, wie auch weitere Exemplare, die sich seit 1872 bzw. 1874 im Louvre-Museum befinden, z. B. Louvre MNB 494, Louvre MNB 448 und Louvre MNB 585.

⁵⁶⁸ Besques 1972, S.VII.

⁵⁶⁹ Alain Pasquier, Tanagra, in Ausstellungskatalog: „Tanagra, mythe et archéologie“, (Paris, Montreal), Paris 2003 (Pasquier 2003), S. 14, siehe auch Mathieu Négrine, Les Tanagras du XIX au XXI siècle, in: ebd., (Négrine 2003), S. 294-297.

Die ausschließliche Bezeichnung dieser Vasenfrauen als „Tanagras“ bedeutet auch eine Einschränkung auf Quellen, die allein für sich genommen der komplexen Vielschichtigkeit der Arbeitsweise Picassos nicht gerecht werden. Die Vasenfrauen, die Picasso in den Vorzeichnungen entwarf, lassen sich nicht allein auf keramische Vorbilder, sondern auch auf Fotografien, ikonographische Elemente aus der kunstgeschichtlichen Tradition der Malerei und, wie im folgenden noch zu zeigen ist, auch an Picassos eigene Ikonographie zurückbinden. Keinesfalls hat Picasso einen bestimmten Typus von Tanagrafiguren wörtlich übernommen und reproduziert.

Als weitere antike Vorbilder für Picassos Vasenfrauen sind die zwar bedeutend kleineren Alabastra und die von deren Gefäßform abgeleiteten weiblichen Statuetten zu nennen, die Picasso ebenfalls durch seine Louvrebesuche bekannt waren. Es handelt sich um archaische rhodische Kleinplastiken des 6. vorchristlichen Jahrhunderts aus Terrakotta, die hauptsächlich die Göttin Kore darstellen (Abb. 209).⁵⁷⁰ Zahlreiche formale Übereinstimmungen mit Picassos Vasenfrauen treten auf, wie etwa die feierliche, säulenhafte Statik, die betonte Frontalität und der Handgestus, durch den der eng am Leib getragene Chiton seitlich zusammengehalten wird, was den charakteristischen fächerartigen Faltenwurf ergibt (Abb. 179). Genau wie für Picassos Vasenfrauen ist die Ambivalenz von Gefäß und Plastik für diese Salbgefäße konstitutiv. Da über ihre Zugehörigkeit zu der einen oder der anderen Kategorie nur anhand des Vorhandenseins eines Ausgusses entschieden werden kann, ist die entsprechende Zuweisung von mehreren Autoren als irrelevant aufgegeben worden.⁵⁷¹ Die Ambivalenz rührt daher, dass aufgrund des erhöhten Beliebtheitsgrades der anthropomorphen Alabastronform in der Antike die gleichen Matrizen verwendet wurden, um sowohl die eigentlichen Alabastra als auch Statuetten, die nicht zum Gebrauch bestimmt waren, herzustellen. Wegen ihrer ursprünglichen Nutzung als Parfümsalbgefäß handelt es sich

⁵⁷⁰ Jean Charbonneaux, *Les Terres cuites grecques*, Paris 1936 (Charbonneaux 1936), Tf. 8, Louvre MNC 681, *Encyclopédie* 1936, Bd. III, S. 60, C. Frauenfiguren sind häufig eine Taube mitführend dargestellt, R.V. Nicholls, *The Human Figure in Early Greek Sculpture*, Athen und Washington 1987 (Nicholls 1987), S. 128, Nr. 43, datiert um 550-560 v. Chr., vgl. mit Picassos Vasenfrau (Abb. 179).

⁵⁷¹ Z. B. Jean Ducat, *Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite*, Paris 1966 (Ducat 1966), S. 61. Zu Figurenvasen der griechischen Klassik, die wie die Alabastra und die aryballischen Lekythen der Archaik sowohl zum privaten Gebrauch als auch als Votivgaben in Heiligtümern oder als Grabbeigaben dienten, vgl. Maria Trunpf-Lyritzaki, *Griechische Figurenvasen des Reichen Stils und der späten Klassik*, Bonn 1969 (Trunpf-Lyritzaki 1969), S. 124-126 und allgemeiner zum Thema: M. I. Maximowa, *Les vases plastiques dans l'Antiquité*, Paris 1927 (Maximowa 1927).

jedoch, im Gegensatz zu den hellenistischen Tanagrafiguren, in beiden Fällen um figürliche Gefäßkeramiken, da sie beide von einer ursprünglichen Gefäßform abgeleitet wurden und innen einen Hohlraum aufweisen.

Es wird deutlich, dass bei der Suche nach entsprechenden Vorbildern für Picassos Vasenfrauen Schwierigkeiten auftreten, da in allen Fällen stets nur einzelne Formelemente oder Details über ihre jeweilige „Herkunft“ Aufschluss geben können. So verweist etwa der Umstand, dass bei zahlreichen Vasenfrauen Picassos der verbreiterte Einguss die Form eines Trichters hat, der wiederum durch die Bemalung eines Gesichts und der Haare als Kopf gestaltet ist, nach Spanien. Solch eine Gestaltungsweise tritt bei Fayence-Krügen auf, die in „cuerda-seca“ - Technik Ende des 15. Jahrhunderts in Sevilla entstanden sind (Abb. 210).⁵⁷² Bei diesem in Picassos Heimatregion Andalusien gefertigten Keramikobjekt ist das Gesicht durch Modellierung und zusätzliche Bemalung dargestellt worden. Von diesem Formdetail ist Picasso wesentlich beeinflusst worden, da es auf den Vorzeichnungen wie auch bei den Keramikumsetzungen besonders häufig, vor allem bei den Vasenfrauen, auftritt (Abb. 73-76, Abb. 115-117, Abb. 190-191).

Somit handelt es sich bei Picassos Vasenfrauen um eine Synthese weiblicher Darstellungen aus Gefäßkeramikelementen, die sich von antiken und mittelalterlichen anthropomorphen Keramiken inspirieren, die im gesamten Mittelmeerraum verbreitet und geschätzt waren⁵⁷³ und somit emblematisch für Picassos neue Schaffensphase in Vallauris stehen. Françoise Gilot verweist in diesem Zusammenhang jedoch auch auf chinesische Figurinen der Han-Zeit ohne dies jedoch weiter zu präzisieren.⁵⁷⁴

Picasso betont bei den Vasenfrauen doppelt die Tatsache, dass es sich um Gefäße handelt, sowohl durch die Ambivalenz ihrer Gestalt wie auch durch die Hinzufügung der auf ihre Körperform verweisenden Vase. Indem deutlich wird, dass seine Vorbilder jene Keramiken sind, bei denen die Gefäß-Körpermetapher konstitutiv ist, kann zunächst hypothetisch angenommen werden, dass es Picasso nicht nur um die

⁵⁷² Siehe auch H. P. Fourest, *La céramique européenne*, Paris 1983 (Fourest 1983), S. 50, Tf. 21, Musée national de la céramique, Sèvres, Inv. 8.440.

⁵⁷³ Nicholls 1987, S. 128.

⁵⁷⁴ Gilot 1980, S. 154. Es handelt sich um weibliche Terrakottafigurinen, die um 206 v. Chr. - 220 n. Chr. entstanden sind. Sie stellen Musikantinnen und Tänzerinnen dar, die als Grabbeigaben hoher Würdenträger dienten. Solche Figurinen werden z. B. in Paris im Musée Guimet und im Musée Cernuschi aufbewahrt.

Übernahme formaler Elemente geht oder um Formen, die sich aus dem Repertoire einer Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt oder eines einzigen geographischen Raumes ergeben haben. Ihm geht es wohl letztlich um die Potenzierung der Bedeutungsmöglichkeiten eines künstlerisch hergestellten Objekts⁵⁷⁵, das zu einem Zeitpunkt entsteht, zu dem, nicht zuletzt aufgrund der Verfügbarkeit durch fotografische Reproduktion, auf den Formenreichtum dessen, was André Malraux das „Imaginäre Museum“⁵⁷⁶ bezeichnete, zurückgegriffen werden kann. Denn anthropomorphe weibliche Gefäße aus Ton, deren Kopf sich mit dem Gefäßausguss deckt, bei genauer Wiedergabe anatomischer Details und freiplastisch gearbeiteten, additiv hinzugefügten Armen treten nicht nur in der griechischen und auch nicht nur allein in der mediterranen Formenwelt auf, sie entsprechen vielmehr einem seit über sieben Jahrtausenden, gewissermaßen allgemeinen menschlichen Ausdrucksverhalten, wie es Beispiele der osteuropäischen Gumelnitza-Kultur aus der zweiten Hälfte des 5. vorchristlichen Jahrtausends belegen (Abb. 211).⁵⁷⁷

Insofern ist Picasso nicht an präzise ikonographische Vorbilder einer bestimmten Epoche oder einer spezifischen Kultur gebunden. Dies ist belegt durch die zahlreichen Vorbilder, mit denen Picassos figürliche Gefäßkeramiken seit 1948 in Verbindung gebracht wurden - allerdings ohne genauere Unterscheidung zwischen Gefäßkeramiken und Skulpturen, wie auch zumeist ohne eigentliche Begründung und Angaben der Herleitungsmöglichkeiten.⁵⁷⁸ So erscheint beispielsweise die Vasenfrau mit dem Titel „Frau mit Mantilla“ tatsächlich durch Picassos Bemalung als spanische Mantillaträgerin (Abb. 213). Sie wird jedoch zusätzlich, wie auch eine weitere Vasenfrau (Abb. 179) mit einem langen, enganliegenden Chiton dargestellt, der oben offen ist, so dass auch die

⁵⁷⁵ Der freie, häufig metamorphisch, oder frei assoziative Umgang Picassos mit Formen, Motiven, Themen, ikonographischen Vorbildern und mythologischen Stoffen wurde in der Fachliteratur häufig hervorgehoben, zuletzt durch Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge (Mass.) und London 2000 (Florman 2000).

⁵⁷⁶ André Malraux, *Das Imaginäre Museum*, in: *Stimmen der Stille*, München-Zürich 1956 (Malraux 1956), S. 22-26.

⁵⁷⁷ Als Beispiel sei die „Göttin von Vidra“ und ein weibliches Idol der Gumelnitza-Kultur in Rumänien angeführt, die beide in die 2. Hälfte des 5. Jahrtausends v. Chr. datiert werden, Dragomir Popovici, *Göttin von Vidra*, in *Ausstellungskatalog: „Goldhelm“*, Frankfurt am Main 1994 (Popovici 1994), S. 118, cat. 14 und cat. 12.

⁵⁷⁸ Bereits Christian Zervos verglich in seinem ersten 1948 erschienen Beitrag zu Picassos Keramiken diese mit sumerischen, ägyptischen, zyprischen, kretischen, griechischen sowie präkolumbianischen Beispielen (besonders aus Mexiko und Peru), Zervos 1948, S. 76-77.

Brüste sichtbar sind. Diese Form der Bekleidung, die an den Körperformen eng anliegt, die freien Brüste wie auch die rostbraune Engobefarbe weisen jedoch weder auf hellenistische Tanagrafiguren noch nach Spanien, sondern ins minoische Kreta. Die wahrscheinlich Priesterinnen eines Schlangenkultes darstellenden, fälschlicherweise als Göttinnen bezeichneten, mit Schlangen- und Leopardattributen ausgestatteten Fayence-Statuetten, die auf 1600 v. Chr. datiert und im minoischen Tempel von Knossos aufgefunden wurden (Abb. 214), sind, nicht zuletzt wegen der fast identischen Haargestaltung, unzweifelhaft die Vorbilder Picassos für die „Frau mit Mantilla“ (Abb. 213).⁵⁷⁹

Françoise Gilot zufolge zeigte Picasso auch für die tönernen etruskischen Grabfiguren aus Cerveteri und Tarquinii großes Interesse (Abb. 215)⁵⁸⁰, deren Struktur und Gebrauch seine Vasenfrauen beeinflusst hat. In diesem Zusammenhang wäre auch als Beispiel einer möglichen Inspirationsquelle eine um 560-540 v. Chr. datierte etruskische Grabstatuette aus Goldblech anzuführen, die ursprüngliche Tonfiguren nachbildet und bei der sich bereits stilistische Einflüsse aus Kreta, dem Vorderen Orient, Ionien und Korinth mit etruskisch-italischen Elementen mischen.⁵⁸¹ Die hieratische Frontalität, die Halskette, der Polos und der Handgestus des Kleidzusammenraffens ist hierfür kennzeichnend.

Der bei Picassos Vasenfrau auftretende Gestus der Hände, die zur Halskette greifen (Abb. 213), ist bereits bei einer anthropomorphen archaischen Gefäßkeramik aus Zypern vorformuliert, die Picasso offensichtlich ebenfalls im Louvre oder in der „Encyclopédie photographique de l'art“ gesehen hat (Abb. 203).⁵⁸² Auch wenn hier der Handgestus das Erkennungszeichen einer mit einem Pendentif geschmückten Fruchtbarkeitsgöttin darstellt, die auf ihre Brüste drückt, ein Gestus, der von Picasso weniger missverstanden

⁵⁷⁹ Karen Polinger Foster, *Aegean Faience of the Bronze Age*, New Haven-London 1979 (Polinger Foster 1979), S. 70-77, Tf. 7-11. Minoische Fayence-Figurinen wurden 1927 in den von Zervos herausgegebenen Zeitschrift *Cahiers d'art* die Picasso bezog, behandelt: Christian Zervos (Hsg.), *Cnossos, figurines de faience*, in: *Cahiers d'art* II, 1927 (Zervos 1927), S. 64.

⁵⁸⁰ Gilot 1990, S. 307. Mindestens zwei solche, mit beweglichen Deckeln in der Form von Porträtköpfen versehene etruskische Graburnen aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert kannte Picasso, da sie reproduziert sind in: *Encyclopédie* 1936, Bd. III, S. 70.

⁵⁸¹ Ambros Josef Pfiffig, *Religio etrusca*, Graz 1975 (Pfiffig 1975), S. 96-98, Abb. 38.

⁵⁸² Fourrier 1998, cat. 330, S.217-218, Louvre AM 827, abgebildet in *Encyclopédie* 1936, Bd.II, S. 151, F.

als bewusst umgedeutet worden ist⁵⁸³, so weisen die Gestaltung des Gesichts und die vollen entblößten Brüste ganz eindeutig auf Darstellungen der Françoise Gilot, die bereits das Modell und die Zentralfigur der 1946 entstandenen Gemälde Picassos der „Femme Fleur“ (Abb. 134) und „La joie de vivre“ (Abb. 133) war und nun in plastischer Form als Vasenfrau erscheint. Sie ist das Ergebnis eines ikonographischen Transformationsprozesses: in ihrer sinnlichen Eleganz ist sie eine Schöpfung Picassos, die gleichzeitig mit zahlreichen Vorbildern der keramischen Tradition verknüpft ist.

Die Substitution des Frauenkörpers durch eine Vase ist im Werk Picassos nicht neu. In einer Serie von Porträts der auf einem Armstuhl sitzenden Marie-Thérèse Walther vom 4. August 1932 dient bereits eine Vase zum Teil als Substitut des weiblichen Körpers (Abb. 216-217). Hier wird Picassos junge Geliebte als überfließender Lebensbrunnen dargestellt, worauf mehrere Elemente der Komposition hindeuten: die Hervorhebung der Brüste und der aus der Vase aufsteigenden, der Sonne zustrebenden Pflanze und des Vogels, der sich mit dem Kopf des Modells stellenweise zu vereinigen scheint.⁵⁸⁴

Auch im Bereich der Skulptur Picassos wird eine Vase bereits 1934 als „Abkürzung“ für den weiblichen Körper verwendet, wie eine in Picassos Atelier in Boisgeloup aufgenommene Fotografie belegt (Abb. 220).⁵⁸⁵ Den Kopf dieser Assemblage verwendete Picasso schließlich als konstitutives Element der Plastik „Frau mit Orange“⁵⁸⁶ (Abb. 218), während er die Vase, die den Körper bezeichnete, für die Plastik „Frau mit Vase“ verwendete (Abb. 219).⁵⁸⁷ Auch wenn die Assemblage (Abb. 220) nur provisorisch war und heute nicht mehr existiert⁵⁸⁸ und bei der „Frau mit Orange“ der Vasenkörper mit einem anderen Element ersetzt wurde, so belegt diese ein Gefäß in der Armbeuge tragende „Frau mit Orange“ und die Vorgeschichte ihrer Entstehung, dass Picasso bereits 1934 plante, eine Vasenfrau, deren Körper selbst durch eine Vase repräsentiert wird und die ein Gefäß mitführt, zu realisieren. Was im Bereich der

⁵⁸³ Die ursprüngliche Bedeutung des Gestus, beim Forschungsstand des Jahres 1936 war Picasso bekannt, da es in der Beischrift zur Abbildung, in *Encyclopédie* 1936, Bd. II, S. 151, F heißt: „Ici le vase funéraire revêt la forme de la déesse de fécondité, les mains ramenées sur les seins“.

⁵⁸⁴ Dorothy Kosinski, *Körperdinge. Picasso und Bataille*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso und der Surrealismus“*, Bielefeld 1991 (Kosinski 1991), S. 238, vgl. Z. VIII, 1-8.

⁵⁸⁵ Sp. 235 A

⁵⁸⁶ Sp. 236

⁵⁸⁷ Sp. 135.

⁵⁸⁸ Spies 1983, S. 383.

Skulptur nur sukzessiv zu erreichen war, gelingt ihm durch die Praxis der Keramik, mit der Ausführung der Vasenfrauen, in ein Stück zu integrieren.

Es war demnach nahe liegend, dass Picasso ein Thema, das in der Keramiktradition eine spezifische Ikonographie mit gewissermaßen universalem Charakter besitzt, nun mit seiner eigenen Ikonographie, die sich in anderen Medien bereits entfaltet und aus der Tradition der europäischen Kunstgeschichte abgeleitet ist, zusammenführt und somit das Thema aus einem neuem Blickwinkel beleuchtet. Denn durch die Untersuchung stellt sich heraus, dass bei Picassos Vasenfrauen Anregungen aus mehreren Quellen, verschiedenen Bereichen und verschiedenen Bedeutungszusammenhängen einfließen: erstens die ethnologisch motivierte Fotografie mit Bildern eines traditionellen Alltagsgeschehens (Abb. 193-195), zweitens ikonographische Vorbilder aus der europäischen Kunstgeschichte und ihrer allegorischen Verweise (Abb. 198, Abb. 221), drittens Beispiele aus dem Formenkatalog der archäologisch gesicherten keramischen Tradition (Abb. 199-206, Abb. 214-215) und deren zumeist auf eine kultisch bezogene funktionale Komponente, viertens der historischen Keramiktradition Andalusiens (Abb. 210) und schließlich eine aus Picassos eigenen Bildkompositionen und Skulpturen entwickelte Ikonographie (Abb. 216-220).

3.3 Widder, Wildziege und Steinbock

3.3.1 Die Vorzeichnungen vom 1. Oktober 1947

Am 1. Oktober 1947 entstand die größte Serie von Vorzeichnungen, insgesamt 16 Blätter V32-47 (Abb. 96-111). Sie zeigen hauptsächlich Skizzen mit stehenden oder ruhenden Widdern, Steinböcken und Wildziegen. Die Blätter V38-40 stellen eine Serie von je vier ruhenden Widdern ohne sichtbare Läufe dar (Abb. 102-104). Auf der Skizzenreihe V41-44 sind die Hörner des dargestellten Tieres nicht mehr rund, sondern wie Henkel, in der Form eines Bumerangs gebogen (Abb. 105-108). Diese Form der Hörner entspricht nicht mehr dem Widder, der rundgebogene Hörner aufweist. Die Bumerangform des Kopfschmucks deutet vielmehr auf die Hörner eines Wildschafs (*Ovis ammon*), etwa eines Steinbocks, eines Mufflons oder einer Wildziege (*Capra ibex*).⁵⁸⁹

Die Serie beginnt jedoch mit einer Vorzeichnung V32, deren Skizzen noch keine Widder, sondern vogelähnliche Figurationen zum Thema haben (Abb. 96). Es handelt sich um eine unregelmäßige Form, die aus einem ovoiden Gefäß mit zwei Ausgüssen über einer Sockelstütze sowie einem Ring, der sich in der Mitte des Gefäßkörpers befindet, besteht. Varianten dieser hybriden Übergangsform erscheinen auf den Blättern mit Vorzeichnungen des Stelzvogels V29, V30 und V31 (Abb. 93-95). Das Motiv wird mit verändertem Ausguss in den Skizzen auf Blatt V33 weitergeführt (Abb. 97). Die Eiform mit doppeltem Ausguss wird auf Blatt V33 zunächst, im oberen Register, in ein Doppelgefäß über einem Sockelfuß und dann in drei Einzelgefäße mit ringförmigen Henkeln verwandelt, um schließlich, im unteren Register, den Hals, den Kopf und den Brustbereich eines Steinbocks zu bilden, wobei die ringförmigen Henkel sich in dessen Hörner verwandeln. Der hintere Teil des Tierkörpers besteht aus einem Teilovoid und je vier stabförmigen Läufen. Hiermit kehrt Picasso zu einer Spielart der zoomorphen Gefäßkeramik zurück, die er bereits im September 1946 (Abb. 56) und im Juli 1947 (Abb. 69-70) im Zusammenhang mit den Stierentwürfen ausprobiert hatte. Diese Form

⁵⁸⁹ Da aus der Verwendung gefäßspezifischer Formen eine starke Stilisierung der Körperpartien resultiert, ist die genaue Identifikation des dargestellten Tieres nicht eindeutig zu bestimmen; nur die Form der Hörner liefert einen Anhaltspunkt. Als Zicklein benannt: C.A. 128 und McCully 1998 II, cat. 50. Bezeichnung als „Ziegenbock“: Ramié 1980 S. 112 und als „Steinbock“: Boeck 1955, S. 282.

wird auf Blatt V34 weiter in verschiedenen Varianten durchgespielt, wobei auch erstmals ein Widder, ohne Läufe, in Ruheposition erscheint (Abb. 98).

In einer Skizze des Blattes V35 erkundet Picasso die Frontalansicht des sonst auf den übrigen Entwurfszeichnungen aus dem Profil sichtbaren Tieres, woraus klar ersichtlich ist, dass der Kopf aus einem Ausguss besteht (Abb. 99). Eine Skizze im oberen Register ist analog zu den Stierentwürfen (Abb. 57) oder den Eulenskizzen (Abb. 77) schattiert und mit einer Standfläche versehen. Picasso bezieht eindeutig die praktischen Realisierungsmöglichkeiten beim Entwurfsprozess bereits mit ein, indem er außer der Formgestaltung gleichzeitig die technische Anleitung für die Zusammensetzung der einzelnen Teile zeichnerisch anführt. Auf den Profildarstellungen dieses Blattes, wie auch auf allen Skizzen der Blätter V36-37, hat er durch gestrichelte Linien präzise die Stelle der Zusammenfügung zweier entsprechend schräg beschnittener Vasen markiert (Abb. 100-101). Ebenso bezeichnet er durch gestrichelte Kreise die Stellen, an welchen der Einguss, der den Hals und den Kopf des Tieres bildet, dem ovoiden Rumpf hinzugefügt werden soll (Abb. 109). Die Form der eingeschlagenen Läufe wird auf den Vorzeichnungen dieser Blätter ebenfalls variiert. Picasso geht dabei stets von wurstförmig geformten Tonelementen aus, die entweder kufenförmig gebogen oder ringförmig unter dem Tierkörper angebracht sind. Sie korrespondieren formal mit dem Ring, der im Kopfbereich die Hörner bezeichnet (Abb. 100-101).

Picasso zeigt auch die graphische Darstellung des Mauls und der Augen auf dem verbreiterten Tüllenrand (Abb. 104-111) wie auch die Haltung der eingeschlagenen Läufe (V40, V46) an und probiert zeichnerisch verschiedene Kopfdrehungen des Tieres aus.

Die große Anzahl der Vorzeichnungen und die mehrmals festzustellende Überarbeitung auf verschiedenen Blättern (Abb. 106, Abb. 110-111) beweisen, dass Picasso der Form des ruhenden, auf seinen eingeschlagenen Läufen hockenden Widders bzw. Steinbocks besondere Bedeutung zugemessen hat.

3.3.2 Umsetzungen in Keramik nach den Vorzeichnungen vom 1. Oktober 1947

Picasso korrigierte auf Blatt V36 die Form des Rumpfes, der ursprünglich stärker eingezogen war, und verändert dadurch die Vasenform, so dass der Rumpf eine Kegelform erhält (Abb. 100). Die keramische Ausführung des 1948 datierten Stücks

(Abb. 222) entspricht dieser korrigierten Form. Die hohlen, im lederharten Zustand des Tones zusammengedrückten Ringe, die wie Schlittenkufen unter dem Tierkörper angebracht sind, bezeichnen den unteren Teil der eingeschlagenen Läufe. Der Ring stellt formal die stilisierten Hörner dar und ist funktional ein Henkel. Picasso bezeichnete die Rippen und den oberen Teil der eingeschlagenen Läufe, die Augen und das Maul summarisch mit Engobe und bemalte auch den Ring, wie es bereits auf einer Entwurfszeichnung auf Blatt V40 erscheint (Abb. 104).

Auf Blatt V47 befindet sich die Vorzeichnung weiterer tatsächlich ausgeführter Formen des ruhenden Tieres (Abb. 111, Abb. 225-226). Picasso schuf innerhalb dieses Formtypus mehrere Varianten und gestaltete die Tülle entweder mit Einkerbung und zwei Henkeln (Abb. 223) oder mit nur einem Henkel und fehlender Tülleneinkerbung, zugunsten einer schalenartigen Ausweitung des Eingussbereichs, die den Kopf des Tieres darstellt (Abb. 224-226). Schließlich kehrte er auch die Anordnung des Henkels um und signalisiert dadurch eine Kopfdrehung des dargestellten Tieres (Abb. 225-226).

An der verbreiterten Tüllenöffnung sind seitlich je zwei Punkte zur Bezeichnung der Augen angebracht. Eine von den natürlichen Formen abstrahierende Kombination aus schwarzen Punkten und Strichen gibt an den entsprechenden Stellen auf der Hauptkörperoberfläche den Schwanz und die Vorder- wie Hinterläufe eines liegenden Tieres wieder. Im Falle der Figurengefäße in Form eines Steinbocks (Abb. 223-226) verwischt sich diese klare Bezeichnung durch ein Verweben mit ornamentalen Motiven. Der Eindruck eines „sich umblickenden, ruhenden Steinbocks, [...] höchster Lebendigkeit“⁵⁹⁰ verschmilzt mit der Form eines Gießgefäßes, dessen Henkel die Hörner darstellen (Abb. 225- 226). Auch wenn der figürliche Aspekt vorrangig ist, so bleibt der bildliche Bezug zum Gießgefäß jedoch noch durchaus nachvollziehbar.

Dass Picasso diese Form als praktisch zu handhabendes Gießgefäß zu gestalten plante, beweist die untere Zeichnung auf Blatt II des Skizzenbuchs „CAR NDV 3“ vom 6. November 1947 (Abb. 121).

Bei dieser Weiterentwicklung der Form des Steinbocks hat Picasso das Objekt mit einem Teller als Sockel zwecks besserer Stabilität versehen und die nach hinten ausschwingenden Hörner mit dem eiförmigen Rumpf verbunden. Wie auf der überarbeiteten Skizze noch zu erkennen ist, waren die Henkel ursprünglich nicht zur Tülle geführt, sondern halbkreisförmig am Rumpf angelegt, was jedoch ihre Deutung als

⁵⁹⁰ Boeck 1955, S. 282 oben.

Hörner unterbunden und somit die von Picasso offensichtlich angestrebte Ambivalenz aus Figuration und Gebrauchsgegenstand verhindert hätte.

3.3.3 Ikonographische Quellen der Vorzeichnungen vom 1. Oktober 1947

Der Widder erscheint in Picassos Werk bereits 1907 in einem Skizzenbuch mit Entwürfen zur Illustration des Gedichtbands „Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“ von Guillaume Apollinaire.⁵⁹¹ Der Widder taucht dann in Picassos Werk, in besonders markanter Form, in einer im Zuckeraussprengverfahren ausgeführten, zusätzlich mit Schaber und Kaltnadel bearbeiteten Aquatinta auf. Es handelt sich um eine in der Serie von Illustrationen zu Buffons „Histoire naturelle“ von 1936 entstandenen Graphik.⁵⁹² Unmittelbar vor der Beschäftigung mit Keramik erscheint der Widder in der Lithographienserie, die 1945 bei Mourlot entstand, so etwa im Blatt mit Widderköpfen vom 7. Dezember 1945 und dann wieder am 22. Dezember 1945 in einer Lithographie zusammen mit Stieren und Vögeln.⁵⁹³

Figürliche Gefäßkeramiken in Form von ruhenden Widdern aus archaisch-antiker Zeit waren Picasso ebenfalls durch seine Besuche des Louvre-Museums bekannt.⁵⁹⁴ Als eindeutige Inspirationsquelle diente ihm ein im 6. Jahrhundert v. Chr. in Bötien entstandenes ruhender Widder aus Terrakotta mit eingeschlagenen Läufen und einem nach links gedrehten Kopf, das er in einer Abbildung der bereits mehrmals erwähnten Kunstenzyklopädie, die 1936 in Paris erschienen ist und in der die im Louvre aufbewahrten Objekte fotografisch reproduziert werden, betrachten konnte (Abb. 227).⁵⁹⁵

Tuchelt spricht mit Bezug auf kretische Tiergefäßformen von „ganzförmigen Tiergießgefäßen“ oder „tierförmigen Gießgefäßen“ wie auch von der oben, in einem anderen Kontext bereits zitierten, Einteilung in zwei Arten: „diejenige, bei der die Gefäßform im Tierbild verborgen ist, und die andere, welche askosförmige Gefäße

⁵⁹¹ Z. VI, 931, 939-940, 973.

⁵⁹² Bl. 332, erschienen 1942.

⁵⁹³ Z. VI, 973; Mourlot 19, Mourlot 21.

⁵⁹⁴ Z. B. die Exponate: Louvre AM 1518, vgl. Tuchelt 1962, Tf. 6,1; Louvre CA 1975, vgl. Tuchelt 1962, Tf. 22,1; Louvre CA 1836, vgl. Maximova 1927, nr. 149, Tf. XL.

⁵⁹⁵ Encyclopédie 1936, Bd. III, S. 58, B.

organisch belebt“.⁵⁹⁶ Picassos Steinböcke sind eher der letzteren Gruppe zuzuordnen. Auch wenn es sich bei Picassos keramischen Steinböcken keinesfalls um Askoi handelt, ergibt sich aufgrund der Abwesenheit modellierter Teilelemente, wie der vom Gefäß abgeleiteten Hauptformen, und der zu Zeichen verwandelten Gefäßattribute, der augenscheinliche Eindruck eines „organisch belebten Gefäßes“.

Als Fazit ist festzuhalten, dass sowohl bei den Vorzeichnungen wie bei den Ausführungen der Kondore, der Eulen, der Vasenfrauen und des ruhenden Steinbocks der Austausch und die Variation von keramikspezifischen Formelementen mit dem Ziel, sie in Zeichen der Figuration zu verwandeln, evident ist, um somit ein Ausdruckssystem zu schaffen, das sich auf uminterpretierte Gefäßkörperformen und deren utilitäre Komponenten beschränkt.

Die Arbeit in Serien und Varianten ist wie beim graphischen Druckverfahren eine typische Herstellungsweise utilitärer Keramik und kam somit den künstlerischen Praktiken Picassos entgegen, da diese Arbeitsweise zahlreiche Gemeinsamkeiten mit Gestaltungsmethoden aufweist, die er bereits im Vorfeld der Beschäftigung mit Keramik, bei seinen Erfahrungen mit drucktechnischen Verfahren, gesammelt hatte.⁵⁹⁷ Picasso selbst hat von dieser Parallelität der Druckgraphik und dem seriellen und variierenden Arbeiten mit keramischen Formen gesprochen. Er meinte jedoch, dass im Falle der Keramik bedingt durch die Veränderung der Farben und wegen der Endgültigkeit des Brennvorganges, ein höheres Fehlerrisiko existiert, das keine nachträglichen Korrekturen mehr erlaubt.⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ Tuchelt 1962, S. 25.

⁵⁹⁷ McCully 1999 I, S. 16-18; vgl. auch Ernst-Gerhard Güse, Die Lithographien Picassos, in: Güse/Haenlein 1993, S. 9-20.

⁵⁹⁸ „La céramique fonctionne comme la gravure, la cuisson c’est le tirage. C’est à ce moment - là que tu sais ce que tu as fait. Quand le tirage t’arrive, tu n’es déjà plus celui qui a gravé. Tu as changé. Te voilà obligé de reprendre ta gravure. Là avec la céramique, tu n’y peux rien“, Pablo Picasso, zitiert nach Daix 1995, S. 171.

4. Metamorphosen und Transformationen

Die Formverwandlungen der geplanten figurativen Gefäßkeramiken im zeichnerischen Akt werden hiermit als Metamorphosen bezeichnet. Es handelt sich zumeist um eine Weiterführung der Motive, die durch die Methoden der seriellen Entfaltung und der Variation entwickelt wurden. Die in den Zeichnungen angelegten „Formenbanken“⁵⁹⁹ Picassos werden nach der Erschöpfung aller Variationsmöglichkeiten eines Motivs in eine neue Formenkombination überführt, indem innerhalb der Variationsserien „Mutanten“⁶⁰⁰ auftreten, die den Ausgangspunkt für die Entwicklung neuer Formen darstellen. Diese Arbeitsmethode, die schon im Vorfeld des Kubismus dominant ist, hatte Picasso seither beibehalten.⁶⁰¹

Bei den Metamorphosen geht es Picasso nicht mehr allein um den Austausch und die Variation von keramikspezifischen Formelementen zur Bildung eines Zeichens, sondern um deren Verwandlung durch Permutation und Neukombination. In den Vorzeichnungen lässt sich bestens nachvollziehen, wie Picasso zeichnerisch mehrere Möglichkeiten der Verwandlung und Zusammensetzung erforscht, wie eine Formenkombination sich genetisch aus einem früheren Formenkonglomerat entwickelt, um schließlich zu einem neuen Entwurf zusammengestellt zu werden. Diese formgenetischen Reihen können an einem einzigen Tag, wie etwa dem 24. September 1947 entstehen, als Picasso die Eule in einen Sperber oder Falken verwandelt (Abb. 87), woraus ein vogelförmiger Henkelkrug entsteht (Abb. 88), der schließlich die Form eines Kondors annimmt (Abb. 89), der wiederum in eine Eulenform mutiert, die sich jedoch von der ursprünglichen Form der Eule, außer der Dreiteilung aus Rundsockel, ovoider Körperform und Kopf/Hals darstellenden Einguss, wesentlich unterscheidet (Abb. 90).

Bei Picassos Beschäftigung mit Gefäßkeramik treten auch eine ganze Reihe von Transformationen auf: aus plastisch formbarer Tonerde wird durch das Drehen auf der Töpferscheibe ein hohler Körper gebildet, bei dem ein verborgener Innenraum vom Außenraum differenziert wird. An der endgültigen Erscheinungsform dieses Körpers ist die physische und technisch bedingte Energie, die zu seiner Herstellung notwendig war, sozusagen als Spur oder als geronnene Bewegung sichtbar.

⁵⁹⁹ Spies 2000, S. 49

⁶⁰⁰ Ebd. S. 50.

⁶⁰¹ Ebd.

Eine weitere Transformation besteht darin, dass aus einem auf diese Art geformten Nutzgegenstand durch einen kreativen Eingriff ein figürliches Gefäß oder eine Plastik geformt werden kann. Unter Transformation wird also auch ein Funktions- und Bedeutungswechsel des dreidimensionalen Objekts oder zumindest seiner konstituierenden Teile verstanden.

Eine Transformation ist auch durch den Brennvorgang bedingt, da aus einer feuchten, weichen, formbaren Masse eine in ihrer Form unveränderliche, harte und trockene Keramik entsteht. Ebenfalls durch den Brennvorgang bedingt, kommt es zu einer Veränderung des Farbwerts der keramischen Pigmente, die zur polychromen Fassung verwendet werden. Die Sukzessivität mehrerer transformatorischer Arbeitsprozesse ist am vollendeten keramischen Werk gleichzeitig, also gewissermaßen als Zusammenklang ablesbar. Die Transformationen sind folglich nach der Umsetzung der Vorzeichnungen beim gestalteten Objekt feststellbar.

4.1 Metamorphosen

Metamorphosen lassen sich zum Teil in bereits behandelten Reihen mit Vorzeichnungen nachweisen, wie etwa auf den Blättern V2, V4, V6-V8 (Abb. 55, Abb. 57, Abb. 69-71), in denen die Verwandlung eines Stieres in einen Kentauren und schließlich in eine gehörnte Sirene zu verfolgen ist, oder in den Vorzeichnungen der Blätter V28-29 und V32-V33 (Abb. 92-93, Abb. 96-97), die anschließend behandelt werden sollen.

Bereits in den Skizzen des Blattes V2 (Abb. 55) untersucht Picasso zeichnerisch die Metamorphose der Stierform in andere zoomorphe Gefäßformen durch Permutation der additiven Elemente. So wird der auf einer Rundstütze stehende Stier durch Unterbinden der Tülle und des Griff-Ringes in einen Geier verwandelt, indem ein Vogelkopf mit Hakenschnabel den gehörnten Stierkopf ersetzt und einige knappe Striche an entsprechender Stelle Flügel und Krallen bezeichnen. Der außen am Stierkörper sichtbare Ring wird in zwei Skizzen des oberen Registers in die ellipsoide Form mit Rundstütze integriert. Dies verleiht ihr das Aussehen eines Auges mit weit geöffneter Pupille. Erst 1957 assoziierte Picasso das Auge und den Stier auf einem Keramikteller, indem er ein Auge an zentrale Stelle auf den Tellerboden und mehrere Stiere auf den

Tellerrand malte.⁶⁰² Unter den Skizzen des Blattes V4 (Abb. 57) befinden sich im rechten unteren Bereich Stierprojekte, bei denen die Integration des Kopfes in einen kürbisförmigen Körper und die Doppelfüßigkeit zu einer Formmetamorphose führen, die trotz des Vorhandenseins von Hörnern und Füßen eher an einen Fisch auf rechteckigen Stützen als an einen Stier denken lassen.

4.1.1 Weiblicher Kentaur, weiblicher Faun oder Sirene?

Nachdem Picasso auf den Blättern V6 und V7 das Motiv des Stieres und des Kentauren behandelte (Abb. 69-70) zeichnete er ebenfalls am 29. Juli 1947 eine große, über die gesamte Blattvertikale sich ausdehnende, aufrecht stehende Frau und vier Entwürfe für keramische Skulpturen (Abb. 71). Drei dieser geplanten Skulpturen haben die Form gehörnter weiblicher Figuren mit Vogelkörper über einer Rundstütze. Auf dem überarbeiteten Blatt sind jedoch zwei weitere aufrecht stehende Frauen mit vasenförmigem Körper zu erkennen, die Picasso teilweise mit Tusche verdeckt hat. Dadurch überschneiden sie sich mit den vier hybriden Figuren, wovon drei durch Brüste weiblich gekennzeichnet sind und außer den Hörnern auch Flügel aufweisen. Die nicht verdeckten oder überzeichneten Teile der beiden linken Frauenskizzen sind konstitutiv für die Gestaltung der weiblichen hybriden Figuren, die am ehesten der Gestalt von Sirenen entsprechen. Der Oberkörper der Frau am linken Bildrand dient, von den eingezeichneten Brüsten aufwärts, als entsprechender Körperteil der linken Sirene, da Kopf, Hals und Brust der linken Frauenfigur mit jenem der oberen Sirene identisch sind. Bei der zweiten Skizze fällt der Sockelbereich mit dem Fuß der rechten Frauenfigur zusammen. Die gewellten Linien, die als Begrenzung der Haartracht der beiden überarbeiteten Frauenfiguren dienen werden zur Binnendekoration des Rings verwandelt, der sich auf dem Rücken der Sirene befindet. Bei drei der vier Sirenenstudien hat Picasso durch die Binnenzeichnung Flügel und Brüste gekennzeichnet und bei allen besteht das Gesicht aus drei Punkten und einem vertikalen Strich, analog zu den Skizzen der Kindkentauren auf Blatt V7 (Abb. 70).

Die Genese dieser Form als Metamorphose der aufrecht stehenden Frauenfigur, die sich in der vertikalen Mittelachse des Blattes befindet und deren entsprechende

⁶⁰² M.P. 3741, Jean Clair, *Motifs mithriaques et allégories chrétiennes dans l'oeuvre de Picasso*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso. Sous le soleil de Mithra“*, Paris 2001 (Mithra 2001), S. 20.

Frontalansichten Picasso gleich zweimal auf der linken Blatthälfte dargestellt hat, ist aus dem Blatt selbst klar ersichtlich. Die Figur auf dem Sockel formte er durch Eingrenzung mit Tusche und fügte dem ursprünglich zur Frauengestalt gehörenden Kopf Hörner hinzu. Die neu gewonnene vogelartige Gestalt zeichnete er einmal links oben in ihrem Formumriss und schließlich mit Binnenzeichnungen, bestehend aus Flügeln und Brüsten, sowie mit Hörnern, im linken unteren Blattbereich.

Die vier Sirenskizzen zeigen, dass Picasso eine horizontal gelegte Vase als Körper, eine vertikal darauf montierte Vasenform als Hals und Kopf sowie eine Tülle für die Beine vorsah. Diese gehörnten Sirenen entwickeln sich formgenetisch aus einem geflügelten, armlosen Faun-Kentauren, der auf Blatt V3 erstmals auftritt, und aus den Stierstudien vom September des Vorjahres (Abb. 56-57), bei denen der auf dem Tierrücken angebrachte solare Ring als Henkel ebenfalls vorhanden ist. Am selben 29. Juli 1947, also zeitlich unmittelbar vor Blatt V8 (Abb. 71), zeichnet Picasso auf Blatt V7 (Abb. 70) eine Serie von gehörnten Kind-Kentauren, die jenen des Bildes Picassos „Joie de Vivre“, (Abb. 133) formal eng verwandt sind. Sie führen schließlich zur eindrucksvollen Motivmetamorphose, die vom Stier über den Kentauren zu einer Synthese aus weiblichem Faun und Sirene (Abb. 69-71) führt.

Die Hörner deuten im Zusammenhang mit den Brüsten auf einen weiblichen Faun, die Brüste im Zusammenspiel der gezeichneten Flügel und der fehlenden Arme auf eine Sirene, der Kontext der übrigen Zeichnungen jedoch auf einen weiblichen Kentauren. Die Vorzeichnungen auf Blatt V8 (Abb. 71), bei denen das Prinzip der Formmetamorphose manifest ist, belegen eindeutig den engen Zusammenhang des Motivs der Frau mit jenen des Kentauren und des Vogels bzw. der Sirene.

4.1.2 Der weibliche Faun

Die Vorzeichnungen des dritten Blattes vom 29. Juli 1947 wurden in drei bekannten Ausführungen, die sich voneinander unterscheiden in Keramik umgesetzt. Zwei getreue Umsetzungen der Vorzeichnungen des Blattes V8 und eine Motivvariante sind als Originalkeramiken bekannt: „Faunesse“, (Abb. 228) ein Titel, der, wie auch jene der

beiden folgenden Keramiken, nicht mit Sicherheit von Picasso stammt⁶⁰³, „Vase double personnage“ und „Vase oiseau“, (Abb. 229-230). Die beiden letzteren werden, wie es bereits ihr Titel besagt, als Gefäße bezeichnet.

„Faunesse“ (Abb. 228) ist auf Blatt V8 in der Skizze links unten (Abb. 71), „Vase oiseau“ (Abb. 230) in der Form ohne Hörner und Binnenzeichnung rechts oben vorbereitet (Abb. 71). Bei der Umsetzung hat Picasso die Figur des weiblichen Fauns einer zusätzlichen Metamorphose unterzogen, da es sich nun um ein schwangeres, gehörntes Wesen handelt (Abb. 228). Durch die Angabe von Nabel, Halskette, sowie der beiden den deutlich gewölbten Bauch haltenden Hände wird die Anthropomorphisierung des Stücks betont.

Beide Stücke sind aus gedrehten und, wie beim keramischen Stier (Abb. 141), entsprechend zurechtgeschnittenen und zusammengesetzten vasenförmigen Tongefäßformen gebildet, die mit einem Ring, der auf dem Tierrücken angebracht ist, versehen wurden. Eine halbe Vase, die auf ihrer nach unten gerichteten Öffnung steht, bildet den Fuß, zwei Vasenkörper, deren Hälse abgeschnitten wurden und deren Öffnungen aufeinander weisen, formen den Körper. Der Hals besteht aus einem kegelförmigen Formstück, auf das eine Kugel, die den Kopf bezeichnet, montiert ist. Die Figuren stehen beide auf einer rechteckigen weißen, mit schwarzer Emailfarbe dekorierten Plinthe, die auf den Vorzeichnungen nicht erscheint. „Faunesse“ hat zusätzlich auf dem Kopf einen halbkreisförmigen, an den Enden zugespitzten Wulst, der für die Hörner steht. Er wiederholt die Kreisform des Rings und betont zusätzlich den Rhythmus der konvexen Formdominanten.

Die einfache lineare Dekoration besteht aus schwarzer Emailfarbe auf weißem Hintergrund. Sie folgt bei der „Faunesse“ nur teilweise der Vorzeichnung. Der Ring führt eine ähnliche Strichdekoration (Abb. 228, Abb. 230) wie sie in der Vorzeichnung vorformuliert wurde (Abb. 71). Was die schwarze Bemalung von „Vase oiseau“ betrifft, so hat Picasso dieses Exemplar, wie bereits auf den vorbereitenden Skizzen, mit einem - in der Art von Kinderzeichnungen - aus Strichen, Kreisen und Punkten gebildeten

⁶⁰³ Das Stück, heute in Privatsammlung, wurde bis 1995 sowohl als „centauresse“ (weiblicher Kentaur), wie auch als „faunesse“ (weiblicher Faun) bezeichnet, Dominique Forest, im Gespräch mit dem Autor, Februar 1995. Im Ausstellungskatalog Forest 1995 II als „Faunesse“ bezeichnet, cat. 35, S. 43. Im Werkverzeichnis der Skulpturen von Spies als „Kentaur“, Spies 1983, C 2, S. 404.

Gesicht versehen. Flügel und Schwanzfedern sind auf die gleiche summarische Art angedeutet.

Die 1957 entstandene Variante „Vase, double personnage“ (Abb. 229) ist ein Henkelkrug, dessen Bemalung und plastische Form drei verschiedene Denotationsmöglichkeiten erlaubt, ein Frauengesicht im oberen Bereich des Ausgusses und in umgekehrter Richtung, am Hauptkörper, ein männliches, dämonisches Gesicht, während der Krug sich der plastischen Gestalt eines Stelzvogels annähert. Die komplizierte Struktur hat mit den Skizzen des Blattes V8 nur noch den Aufbau des horizontalen Körpers über einem hohen vertikalen Sockel gemein.

4.1.3 Die ikonographischen Quellen der „Faunesse“

Ogleich bei „Faunesse“ keine eindeutigen Merkmale, die auf die Darstellung einer Sirene verweisen, festzustellen sind, hat Picasso auch für die plastische Gestalt dieser Figur auf Anregungen der Keramiktradition zurückgegriffen, die ihm über Exponate, die im Louvre aufbewahrt werden, bekannt waren. Diese Objekte, die als Anregungen dienten, sind eindeutig Sirenen, darunter zwei, die, wie Picassos Entwürfe, auf einem kegelförmigen Sockel stehen und mit einem Polos bekrönt sind. Sie werden in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datiert und entstanden unter ostgriechischem Einfluss in Theben und Clazomenai (Abb. 231).⁶⁰⁴ Der Körper und die Basis dieser Sirenen aus Terrakotta wurden auf der Scheibe gedreht und sind mit weißer Engobe grundiert worden.

Auch der Handgestus der Schwangeren, die sich den Bauch hält, entstammt der ikonographischen Tradition der figurativen Gefäßkeramik, wie etwa bei einem anthropomorphen Terrakottagefäß aus Zypern, das sich im Keramikmuseum zu Sèvres bei Paris befindet (Abb. 232).⁶⁰⁵

Indes scheint die schwangere, gehörnte Sirene eine Erfindung Picassos zu sein, denn Sirenen werden in Homers Odyssee als vogelleibige Jungfrauen bezeichnet⁶⁰⁶ und sind zumeist als Vögel mit weiblichem Kopf und Brüsten dargestellt worden. Daher deutet

⁶⁰⁴ Besques 1954, B.135, Louvre CA 621; ebd., B.336, Louvre CA 1355, vgl. auch Maximova M.I. 1927, S. 145, fig. 31

⁶⁰⁵ Musée National de Céramique, Sèvres, Inv.10689.1, datiert um 2200-2000 v. Chr.

⁶⁰⁶ Manfred Lurker, Lexikon der Symbole, Stuttgart 1991 (Lurker 1991), S. 683.

diese schwangere, hybride Figuration Picassos zunächst eher auf einen weiblichen Kentauren. Diese Deutung wird dadurch bekräftigt, dass Picasso 1946-1947 mehrmals Françoise Gilot als weiblichen, gehörnten Kentauren dargestellt hat, wie etwa in der Lithographie „Die Faune und die Kentaurin“ vom 26. Januar 1947 (Abb. 233), und dass sie zum Entstehungszeitpunkt der Keramik „Faunesse“ von Picasso zum zweiten Mal schwanger war.⁶⁰⁷

4.2 Die Vorzeichnungen vom 1. November 1947

4.2.1 Der Reiter

Das rechts unten beschädigte, am 1. November 1947 von Picasso bearbeitete Blatt V54 (Abb. 118) ist mehrmals überarbeitet worden und wird im Nachlassverzeichnis als „Studie für einen Krug“⁶⁰⁸ bezeichnet.

Zwei zoomorphe Montagen auf hohen, schlanken Stützen dominieren die rechte Seite des Blattes. Der gerade Hals der ersten Figur von rechts ergibt sich durch die Überlagerung der Komposition mit der früheren Skizze, die trotz des Ausstreichens noch sichtbar ist. Links oben ist eine Konstruktion aus einem ovoiden und einem runden Körper unterschiedlicher Größe dargestellt, die sich in spannungsvollem, labilem Gleichgewicht befinden. Es handelt sich um eine neue Variante des bereits am 30. September 1947 auf den Blättern V29-V30 in mehreren Varianten durchgespielten Stelzvogelmotivs (Abb. 93-94).

In der Blattmitte befindet sich eine ovoide und eine Kugelform. Der ovoiden Form ist eine mit Schattierung gezeichnete, große, trichterförmige Tülle zugeordnet. Im unteren Bereich des Blattes sind drei in feiner Linienführung gezeichnete Henkelvasen aus je sechs Teilen sichtbar. Eine kleinere, aryballosförmige Gefäßform, die auf einem tellerförmigen Sockel steht und eine gebogene Tülle mit verbreitertem Rand aufweist, ist wegen der Beschädigung des Blattes nur teilweise, rechts unten, zu sehen.

Picasso setzte die unteren drei Skizzen des Blattes um. Eine entsprechende Gefäßkeramik ist bereits in der 1948 erschienenen Sondernummer der Zeitschrift

⁶⁰⁷ Picassos zweites Kind mit Françoise Gilot, die Tochter Paloma, wurde am 19. April 1949 geboren, Marceillac 1985, S. 297.

⁶⁰⁸ „Etude pour une cruche“, Suc. 6415.

Cahiers d'art abgebildet (Abb. 234).⁶⁰⁹ Picasso tauchte sie in weiße, nicht ganz deckende Emailglasur⁶¹⁰ und beließ sie ohne weitere Dekorationsmotive. Am spitzen Ende ist der ovoide Hauptkörper mit einem Loch versehen, wodurch eine Verwendung als Weinkrug möglich ist.⁶¹¹ Durch die Bemalung sind die Weinkrüge figürlich in Reiter und ein sich aufbäumendes Pferd umgedeutet worden. Das Pferd hat Picasso auf den eiförmigen Gefäßkörper mit schwarzer Engobe gemalt, einmal bei der Version, die sich im Londoner Victoria and Albert Museum befindet nur als Umrisszeichnung (Abb. 235), während es bei seinem Pendant, einer Dekorationsvariante in Privatbesitz (Abb. 236), flächig deckend aufgetragen ist und zusätzlich durch weiß gefasste Ritzungen ergänzt wurde. Der Reiter ist hier weiblich zu deuten (Abb. 236)⁶¹², da die beiden schwarz gemalten und weiß eingefassten Punkte als Brüste interpretiert werden können. Der Oberkörper der Reiter ist jeweils plastisch durch den Einguss und sein Kopf durch die entsprechende Bemalung eines Gesichts gekennzeichnet, während die Beine und die sporenbesetzten Füße auf den Gefäßkörper gemalt wurden. Die Ausrichtung der Arme dieser Reiter ist im Unterschied zu ihrer Ausrichtung bei der Dekorationsvariante, die als „Groteskes Gesicht“ bezeichnet wird (Abb. 237), umgekehrt: braune und schwarze Striche auf weißem Grund bezeichnen am Henkelende die Hände, die den Gefäßkörper umfassen, so als ob sie unsichtbare Zügel halten. Die beiden in den Maßen fast genau übereinstimmenden Stücke mit den Reitern werden 1950-51 datiert, das „Groteske Gesicht“ ist von Picasso auf den 20. Januar 1950 datiert worden.⁶¹³

Das „Groteske Gesicht“ entspricht in der Form bis auf den Ansatzpunkt des Henkels am ovoiden Körper und dem etwas breiteren Durchmesser von Tülle und Hals den beiden vorher beschriebenen Stücken mit den Darstellungen der Reiter (Abb. 235-237). Diese Gefäße bestehen aus vier gedrehten und zwei modellierten Teilen, die jenen des Steinbocks in den Proportionen entsprechen, jedoch in einer unterschiedlichen Art und

⁶⁰⁹ C.A. 117.

⁶¹⁰ McCully I 1999, S. 178.

⁶¹¹ Als Weinkrüge werden auch zwei der insgesamt drei weiteren Keramiken dieses Typus, McCully 1998 II, S. 245 bezeichnet: RA 109, RA 110 (Abb. 235-236); bei Forest 1995 II, S. 36, cat. 45, als „gargoulette zoomorphe“, womit ebenfalls ein tierförmiger Krug gemeint ist.

⁶¹² Von Bourassa und Foulem erstmals als weiblicher Ritter bezeichnet, Foulem/Bourassa 2004, S. 229, cat. 39.

⁶¹³ McCully 1998 II, S. 245; Leymarie 1966, cat. 405.

Weise zusammenmontiert wurden und somit ein gutes Beispiel für Formmetamorphose durch Neukombination darstellen.

Noch Jahre später beschäftigte diese Gefäßform und die Möglichkeit ihrer Figuration als Frauenkopf Picasso, wie es eine elaborierte Zeichnung mit Farbstift und Tusche vom 26. August 1951 belegt (Abb. 128).

Reiter treten in Picassos Werk zumeist im Zusammenhang mit dem Thema des Stierkampfes als Picador auf. Die Motivvariante des mittelalterlichen Ritters in Rüstung, der bei Picasso ebenfalls als Picador auftreten kann, wird in diesen Jahren in seinem keramischen und graphischen Werk thematisiert.⁶¹⁴

Auf dem Blatt V54 befinden sich weitere Vorzeichnungen für spätere Umsetzungen in Keramik. Es sind zunächst die beiden unteren Gefäße mit ovoidem Körper und Doppelhenkel und eine Variante der Kugelkonstruktion am rechten Bildrand (Abb. 118). Die Gefäßform des Kruges, dessen Henkel abgebrochen ist und mit einer Corridarstellung als Dekor (Abb. 238) ist auf diese Skizze zurückzuführen. Die Form des Tüllenrandes wurde vom links nebenstehenden Entwurf auf Blatt V54 übernommen, die Stütze unterbunden.

4.2.2 Vogelkanne, Kentaur und „Kopf eines Fauns“

Das Blatt V55 vom 1. November 1947 (Abb. 119) zeigt eine eher flüchtig gezeichnete Ansammlung von zwölf ungeordnet verteilten Concetti verschiedener Größe. Einige sind ausgestrichen oder überarbeitet. Oben links ist eine zweiteilige, henkellose Amphora sichtbar, rechts davon ein dickbauchiges, Henkelgefäß mit dünner Tülle.

Weitere Skizzen dieses Blattes mit je zwei Gefäßen unregelmäßiger Form auf hoher Rundstütze, die einmal durch Henkelring mit Tülle, ein andermal durch zwei Henkel verbunden werden, erinnern zum Teil an die Entwürfe des unteren Registers des Blattes V30 vom 30. September 1947 (Abb. 94). Diese Form wurde von Picasso am 6. November 1947 in einer weiteren Vorzeichnung, die sich in einem Skizzenbuch befindet, wieder aufgenommen (Abb. 120).⁶¹⁵ Der linke untere Teil des Blattes wird von der Skizze einer großen Gefäßmontage mit Henkel dominiert, die von Picasso über noch sichtbare, einfachere Entwürfe gezeichnet wurde. Im rechten unteren Bereich befindet

⁶¹⁴ Mithra 2001, S. 159, cat. P 122, M.P. 3711-3713, Gateau 1983, S. 308, Anm. 120.

⁶¹⁵ CAR NDV 3, 6.11.1947, I.

sich eine Kombination von schlanken, langhalsigen Amphorenkörpern und Stäben über einer hohen Stütze, sowie eine teilweise überarbeitete Skizze einer Henkelkanne mit gebogenem Hals, die mit jener, die in Picassos Bild „Stilleben mit Flasche, Fisch und Kanne“ im September 1946 erscheint, formverwandt ist (Abb. 239). Die hier entworfene Henkelkanne wurde von Picasso als zoomorphe Gefäßkeramik vor dem Sommer 1948 umgesetzt (Abb. 240).⁶¹⁶ Es handelt sich um eine Kanne mit einem langen, aufwärts gerichteten, im oberen Bereich leicht nach vorn gebogenen Ausguss, der den Schnabel darstellt und einem großen ellipsenförmigen Henkel, der durch die plastische Form und die Bemalung zu einem erhobenen Feder-Schwanz umgedeutet ist. Am zentralen Körper sind Flügel aus wellig-linear begrenzten, hell-dunkel kontrastierenden Flächen und Tupfern sichtbar. Augen und Schnabel sind auf die gebogene Tülle gemalt und am Tellersockel, der wie beim Stelzvogel gebildet ist (Abb. 149), sind von buschigen Federn umgebene Vogelfüße dargestellt.

Auf dem Blatt V55 (Abb. 119) befindet sich in der rechten Blattecke eine Form, zu deren Gestaltung eine Rundstütze mit stengelartigen Füßen kombiniert wird. Die Grundform dieses Entwurfs erschien in Picassos Formenrepertoire bereits im September 1947 auf den Blättern V21 und V24 (Abb. 84, Abb. 88).

Die Gefäßkeramik (Abb. 65) ist die Umsetzung der unteren, zweiten Skizze von links des Blattes V55 (Abb. 119), der sie genau entspricht. In dieser Weiterentwicklung der rechten äußeren Skizze wird von Picasso die Synthese aus dreidimensionalem Objekt mit Gefäßcharakter und Plastik durchgeführt. Lange, stengelartige Formen für Beine, Hals und Kopf, die aus Henkelfragmenten gefertigt wurden, kontrastieren mit runden, ein Volumen umschließenden, auf der Scheibe gedrehten Formen. Neu ist das Gleichgewicht der Gesamtfigur und die Art des Stützsystems: Der zentrale, auch hier dominierende ellipsoide Hauptkörper wird von zwei aus Henkelteilen modellierten Beinen getragen. Auf der geschlossenen ovoiden Form befindet sich eine Vase. Sie ist in ihrer optisch erfassbaren Funktion ambivalent: Sie kann sowohl als additiver Zusatz wie auch als Tülle interpretiert werden, worauf weiter unten, in Kapitel 4.4 noch einmal eingegangen wird.

Das Stück aus weißem unbemalten Ton, das auch in Bronze abgegossen worden ist und als Kentaur bezeichnet wird, - eine Identifikation, die ursprünglich nicht eindeutig feststand, da sie in der Sondernummer der Cahiers d'Arts 1948 noch als „Gefäß in Form

⁶¹⁶ C.A., 94. RA 49: 1947-48 datiert.

eines Tieres“ bezeichnet wird - ist zwischen November 1947 und Juni 1948 entstanden.⁶¹⁷

Das Motiv des Kentauren ist, im Zusammenhang der Entwürfe für Keramik seit 1946, auf einer Skizze des Blattes V3 belegt und taucht am 29. Juli 1947 erneut auf (Abb. 56). So werden auf mehreren Skizzen des Blattes V7 von Picasso Kentauren geplant (Abb. 70), darunter einer mit stengelartigen Beinen, in der Art jener, die auch den Entwurf eines Kentauren auf Blatt V55 (Abb. 119) kennzeichnen.

Stilistisch ist dieser Kentaur mit Picassos Stierlithographien vom 25. Dezember 1945, besonders mit denen des unteren Registers mit den sich aufbäumenden Tieren und dem Kontrast von Linearität und ovoidem Körper, zu vergleichen (Abb. 243).

Ebenfalls aus gebranntem Ton wurden die beiden am 8. bzw. 10. Januar 1948 datierten großen Kentauren ausgeführt (Abb. 212), die am 6. Dezember 1947 auf zwei Blättern eines Skizzenbuchs von Picasso⁶¹⁸ vorbereitet wurden. Beine, Arme und Köpfe dieser Kentauren sind modelliert, der Rumpf und der athletische Oberkörper aus ummodellierten Gefäßformen gebildet.

Im Zusammenhang des Keramikkontextes verweisen die ikonographischen Vorlagen wieder auf das antike Griechenland. Hier sei nur der Kentaur, der 1969 in Lefkandi auf Euböa gefunden wurde, erwähnt⁶¹⁹, dessen annähernd zylindrischer Tierkörper auf der Töpferscheibe gedreht ist (Abb. 244). Dieser kommt aufgrund des Funddatums als ikonographische Quelle für Picassos Kentauren nicht in Frage, er steht jedoch für einen Typus, der dem Künstler offensichtlich bekannt war und von ihm rezipiert wurde, wie es die Körperbildung des geflügelten Kentauren auf Blatt V3 (Abb. 56) und die zahlreichen weiteren plastischen Ausführungen der Kentauren Picassos beweisen.⁶²⁰

Auf etruskischen Graburnen, für die Picasso, Françoise Gilot zufolge, sich besonders interessierte, sind den geflügelten Kentauren ikonographisch sehr ähnliche androgyne

⁶¹⁷ Bronzeversion: Sp. 414. Spies hat die Keramik- und die Bronzeversion ins Jahr 1951 datiert und als Kentaur bezeichnet, Spies 1983, S. 391. Die Keramikversion ist jedoch bereits 1948 entstanden, was die Abbildung in C.A. 119 belegt.

⁶¹⁸ Sp. 336 und Sp. 336A (Abb. 212), Entwurfszeichnungen: Suc. 11672 und Suc. 11676.

⁶¹⁹ Nicholls 1987, S. 41, S. 59-61.

⁶²⁰ Sp. 343, 380-383A, alle zwischen 1948 und 1950 datiert, darunter zwei geflügelte, deren erster Entwurf auf einer Vorzeichnung auf Blatt V3 erscheint.

Sphingen mit Löwenkörper, weiblichem Frauenkopf und Brüsten nachweisbar.⁶²¹ Picasso waren Beispiele etruskischer Kunst, besonders gravierte Spiegel, bekannt; sie beeinflussten stilistisch sein graphisches Werk der dreißiger Jahre.⁶²² Kentaure treten in Picassos Oeuvre bereits im September 1920 auf.⁶²³

In der Mitte des Blattes V2, mit den Vorzeichnungen für Keramiken Picassos vom 13. September 1946 (Abb. 55) erscheint ein von lang herabfallendem Haar umrahmter Kopf auf hohem Sockelhals, der aus einer umgedrehten Vase besteht, mit einem summarisch, aus drei Punkten und einem Strich, wie bei einer Kinderzeichnung, dargestellten Gesicht. Dies ist sicherlich die Vorlage für die dann als Faunskopf abgewandelte, aus weißem Ton modellierte und gravierte Plastik, die um 1947-48 ausgeführt wurde (Abb. 246). Die strenge, einfache Linearität dieses Kopfes, die zu seiner Vollendung notwendige Sparsamkeit der eingesetzten künstlerischen Mittel mit dem Ergebnis einer hohen formalen Konzentration, zeugen vom Einfluss der kykladischen Idole des dritten vorchristlichen Jahrtausends auf Picasso, für die er, wie zahlreiche andere Künstler des 20. Jahrhunderts, darunter Brancusi, großes Interesse zeigte (Abb. 262).⁶²⁴

Kentaure und Faune, gehören in Mythologie und in der Kunstgeschichte dem dionysischen Themenkreis an.⁶²⁵ Sie sind im künstlerischen Werk Picassos nach 1945 der Ausdruck ekstatischen Lebens in einem arkadischen Ambiente. Sie treten auch in seinen Schriften auf, besonders in dem 1947 verfassten Theaterstück „Vier kleine Mädchen“ als Totengräber innerhalb eines dionysischen Totenzuges, in dem statt der geopfeten Ziege Amphoren dem Sarg entnommen werden und mit Wein gefüllt der ekstatischen Aufladung einer bacchantischen Erneuerungszeremonie dienen.⁶²⁶

⁶²¹ Françoise Gilot, Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft, München 1990 (Gilot 1990), S. 307; z. B. Pfiffig 1975, Abb. 102.

⁶²² Picassos Illustrationen für Ovids Metamorphosen sind stilistisch von den Darstellungen mythologischer Szenen auf etruskischen Spiegeln beeinflusst, Florman 2000, S. 18.

⁶²³ Sieben Zeichnungen und Aquarelle Picassos vom 11.- 22. September 1920, Thimme 1974, S. 10.

⁶²⁴ Colin Renfrew, The Cycladic World, London 1991 (Renfrew 1991), S. 142-144, S. 162-185, Abb. 120.

⁶²⁵ Martin Robertson, La peinture grècque, Genf 1978 (Robertson 1978), S. 76.

⁶²⁶ „une troupe de fossoyeurs arrive portant un cercueil - ils sont deguisés en satyres en centaures et bacchantes - ils arrivent en dansant ivres - posent le cercueil sur des treteaux qu'ils ont recouverts de palmes l'ouvrent et sortent de grandes amphores et coupes qu'ils remplissent de vin et en buvant dansent en rond autour des amphores posées debout sur le cercueil.“ Bernadac/Piot 1989, S. 311.

Der Faun ist ein Mischwesen, halb Mensch, halb Ziegenbock, der in der Antike bocksbeinig und mit Bockshörnern dargestellt wird.⁶²⁷ Er ist die römische Form des griechischen Hirtengottes Pan, der bei Picasso mit Dionysos zu verschmelzen scheint, wie nach dem im Anschluss an Poussins Gemälde „Triumph des Pan“ als Paraphrase gemalte „Bacchanal“, das Picasso im August 1944 schuf, geschlossen werden kann (Abb. 296). Bereits am 12. Juni 1936 stellt Picasso auf einer Aquatinta, dem Blatt 27 der „Suite Vollard“, einen Faun, der eine schlafende Frau enthüllt, dar (Abb. 295). Zwei Jahre später erscheinen zwei Faune auf den Gemälden „Zwei Faune und eine Najade“ und „Mythologische Szene am Meer“.⁶²⁸

Die ursprüngliche Quelle für Picassos Faun- und Kentaurikonographie nach dem 2. Weltkrieg, die sich vor allem in der 1946 entstandenen Antipolis-Serie und den zahlreichen sie begleitenden graphischen Werken⁶²⁹ oder im Gemälde des Flöte spielenden kleinen Kentaurs (Abb. 245) niederschlägt, entstammt zwei Geschichten des katalanischen Dichters Ramon Reventos, eines Jugendfreundes Picassos: „El centaure picador“ und „El capvespre d'un faune“.⁶³⁰ Es handelt sich um Fabeln, die Picasso seit ihrer Entstehung um 1900 kannte, die er während der deutschen Besatzungsjahre, um die Erinnerung an die Zeit seiner Jugend in Barcelona aufzufrischen, in der Pariser Bibliothèque Nationale handschriftlich abgeschrieben hatte und die er schließlich 1947 für die katalanische und 1948 für die französische Buchausgabe mit Kupferstichen illustriert hat.⁶³¹ Der Inhalt von „El centaure picador“ und „El capvespre d'un faune“ zielt darauf ab, das klassische Griechenland mit dem modernen Katalonien im Geiste des katalanischen „Meditereanism“ Reventos‘ auf ironisch-nostalgische Art zu verbinden.⁶³²

⁶²⁷ Robertson 1978, S. 76.

⁶²⁸ Vgl. Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002, cat. 110 und cat. 111, siehe Westheider 2002, S. 184-185.

⁶²⁹ Z. B. die Zeichnungen vom 21. - 24. August 1946, Z. XIV, 207-209, 220, 224; „Tod des Kentauren“: Z. XIV, 223; „Die tanzende Mänade“, Z. XIV, 225-227. Die gleichen Protagonisten, nämlich Faune, Frau und Kentauren, bei gleicher Thematik auch in den Zeichnungen: Z. XIV, 228-229, 235, 242-244, 256, 257, 261, 262, 264, 289.

⁶³⁰ John Richardson, Picasso and Ramon Reventos: A Catalan Source of Antipolis, in Ausstellungskatalog: „Picasso Clasico“, Málaga 1992 (Richardson 1992), S. 357-364.

⁶³¹ Ebd., S. 359. Abbildungen, ebd., S. 154-165.

4.3 Die Transformation von Gefäßen in figürliche Gefäßkeramiken ohne Vorzeichnungen

Außer den figürlichen Gefäßkeramiken, die in Vorzeichnungen vorbereitet wurden, schuf Picasso zahlreiche weitere Keramiken dieses Typus, für die keine Skizzen vorliegen oder für die zumindest bisher noch keine Vorzeichnungen bekannt sind.

Zu den wichtigsten Beispielen zählen die Frauenköpfe, die knienden Frauen, die Blumenvasen mit dem plastisch aus einem keramischen Formstück hergestellten, voluminösen und daher durch eine Volumenform dargestellten Blumenstrauß (Abb. 58)⁶³³ und die zahlreichen aus ummodellierten Tonflaschen geformten Tauben (Abb. 15).⁶³⁴

4.3.1 Köpfe

Picasso nutzte die Ambivalenz, die Gefäße als potentielle Bedeutungsträger bieten, nicht nur um zoomorphe und anthropomorphe Körper zu figurieren sondern auch als Gefäß-Kopf Metapher, wie sie häufig in der griechisch-antiken⁶³⁵ und in der präkolumbianischen Gefäßkeramik auftritt (Abb. 172), die wiederum Paul Gauguins und Paco Durrios keramisches Schaffen beeinflusste, das Picasso, wie bereits oben gezeigt wurde, bekannt war (Abb. 6, Abb. 33).

Picasso gestaltete im Jahr 1948 ebenfalls, hauptsächlich Françoise Gilot darstellende, Frauenköpfe mit Haarnetz, allerdings unter Zurücknahme der utilitären Komponente durch modellierendes Einwirken (Abb. 247). Solche Köpfe, die wie einige Gefäßkeramiken in Vogelform aus einem, wie in diesem Fall ummodellierten Hohlkörper, der auf einem Rundsockel steht, zusammengesetzt sind, haben monumentale Vorläufer in den Lithographien Picassos, die am 9. November 1945 entstanden sind.⁶³⁶ Gefäßköpfe eines anderen Typus, zu deren Gestaltung Picasso sich an den entsprechenden Vorbildern Gauguins orientierte, indem er den ursprünglichen

⁶³² Ebd., S. 361-362.

⁶³³ Weiteres Beispiel: M.P. 3756.

⁶³⁴ Weitere Beispiele: M.P. 3746, G.R. 138-140, 143-147, 149, 205.

⁶³⁵ McCully 1998 II, S. 36.

⁶³⁶ Beaucamp 1994, Kat. 56-58 und Kat. 73, vgl. auch RA 56-57.

Gefäßcharakter dieser Stücke erhält, sind die zwischen 1954 und 1961 aus einem umgestalteten Henkelkrug geformten Stücke, die unter Beibehaltung und Miteinbezug des Henkels, durch zusätzliche Bemalung und Einritzung der Oberfläche, mit den Zügen eines weiblichen Gesichts ausgestattet wurden (Abb. 248). Diese Köpfe wurden indirekt durch eine Entwurfszeichnung vom 26. August 1951 vorbereitet, die belegt, dass Picasso die Nutzung eines Kruges zur Figuration eines weiblichen Kopfes - hier mit den physiognomischen Zügen Françoise Gilots - auch zeichnerisch erkundete (Abb. 128).

Weitere Gefäßköpfe Picassos sind die lediglich durch Bemalung mit einem Gesicht zu Köpfen transformierten keramischen Behälter (Abb. 51), darunter die so genannten „aztekischen Gefäße“ und Henkelkrüge, die häufig als Vorlagen für Auflagenserien dienten.⁶³⁷

4.3.2 Sitzende und kniende Frauen

Beispiele von Gefäßkeramiken in der Form sitzender, kauender und kniender Frauen, die Picasso, wie die zahlreichen Vasenfrauen, zumeist aus ummodellierten Tonflaschen schuf, sind bereits seit Ende 1947 in mehreren Varianten entstanden (Abb. 249-250).⁶³⁸

Die ursprüngliche, durch die Gefäßherkunft bedingte stereometrische Form ist durch Picassos manuellen Eingriff stark zurückgenommen oder verschwunden, da keine utilitären Gefäßmerkmale mehr sichtbar sind. Es handelt sich, wie auch bei den Blumenvasen mit den aus einem Hohlkörper gebildeten und bemalten Blumensträußen (Abb. 58), im Gegensatz zu den ebenfalls auf der Töpferscheibe gedrehten und mit Stilleben bemalten Kugeln, die „nicht mehr als Gefäß gedachte plastische Werke“ darstellen⁶³⁹ (Abb. 253), um Plastiken, mit Volumenform, bei denen formale oder historisch-ikonographisch bedingte Gefäßreminiszenzen weiter existieren. Die Haltung mit leicht ausgestreckten, im Schoß aufliegenden Händen, die einen unsichtbaren Gegenstand zu halten scheinen, wie auch der Kontrast aus dem anatomisch differenziert gestalteten Oberkörper und dem als ellipsoide Form modellierten Unterkörper entspricht genau anthropomorphen ägyptischen Salbgefäßen des 15. vorchristlichen Jahrhunderts (Abb. 252). Diese Herleitung ist eindeutig durch eine kniende Vasenfrau Picassos

⁶³⁷ Z. B. G.R. 692, 694, 695, 720, 730, 731, M.P.P 5748; vgl. auch RA 98, 100, 107, 134-135, 139.

⁶³⁸ Weiteres Beispiel: G.R. 261.

⁶³⁹ Hentzen 1954, o.S.

klargestellt, die sich heute im Picasso-Museum zu Antibes befindet (Abb. 251), da hier der Einguss und Vasenhals, analog zu den ägyptischen Vorbildern und damit der Gefäßcharakter des Ganzen erhalten blieb. Als weitere Vorbilder könnten Picasso im Louvre-Museum aufbewahrte antike rhodische Figurengefäße gedient haben, die wiederum die ägyptischen Modelle wie das oben angeführte Salbgefäß nachbilden.⁶⁴⁰

4.4 Transformation und Ambivalenz

Bisher ist gezeigt worden, wie Picasso vor seiner Beschäftigung mit Keramik eine neue Formensprache erarbeitet hat, die dann in Form der Gefäßkeramiken ins Dreidimensionale umgesetzt wurde. Dabei ist deutlich geworden, dass die keramischen Gefäßformen materielle Äquivalenzen zeichnerisch elaborierter Figurationen sind, die den Rhythmus, die Maße, die Proportionen und die attributiven Elemente utilitärer Gefäße beibehalten, um nach dem Prinzip „bildnerischer Reime“ kombiniert zu werden. Die Ableitung aus Gefäßformen bedingt, dass sie zusätzlich zu ihrer ästhetischen auch eine semantische Funktion haben. Daraus ergibt sich die für figurative Gefäßkeramiken kennzeichnende Ambivalenz von Kunst- und Nutzgegenstand, weil Picasso bei der Umbildung der Gefäßformen zumeist nur so weit geht, dass die formale Ambivalenz zwischen Nutzgegenstand und keramischer Plastik erhalten bleibt. Die Nutzgefäßkomponente der Keramiken wird durch das Plastische entkräftet, die utilitären Elemente büßen jedoch den Bezug zur Nutzfunktion nicht ein.⁶⁴¹ Das Gefäß bleibt als Prototyp der Form auch nach der Transformation optisch fassbar. So sind im Falle der Vasenfrau (Abb. 182) der Kopf und Hals eindeutig als solche zu erkennen, obwohl die Tülle und die Vasenlippe, aus denen sie gebildet sind, durch Picassos Eingriff unverändert blieben.

Mit der zoomorphen Gefäßplastik, die von Werner Spies als Kentaur bezeichnet wird (Abb. 65), führt Picasso hingegen eine andersartige Synthese aus Skulptur und Gefäßkeramik vor, weil die hierfür verwendeten Elemente zwar von Gefäßen herrühren, diese jedoch nicht in gefäßspezifischer Art und Weise verwendet wurden. So könnte

⁶⁴⁰ Ducat 1966, Tf. XXXIV 129 a, b, (mit gleicher Arm- und Handhaltung wie bei Picasso) und ebd., S. 131-136, Fig. 26.

⁶⁴¹ „[...] le forme dei diversi oggetti lo esaltano, lo spingono [...] a dar loro un nouvo valore [...]. Ancorché trasformati, molti dei pezzi ceramici continuano a essere utilitari“. Maria Dolores Giral Quintana in Ausstellungskatalog: „Picasso nella ceramica“, Viterbo 1989 (Quintana 1989), S. 17.

aufgrund des Vorhandenseins eines Gefäßes auf dem Rücken der Figur noch an einen Einguss gedacht werden, die Verwendung von Henkelteilen als Beine, das Vorhandensein einer Standfläche und des kreisförmigen Ringes, der noch in den Vorzeichnungen für den Stier auf Blatt V1 oder auf Blatt V8 (Abb. 54, Abb. 71) bei den Sirenen (Abb. 228, Abb. 230) als eine Art Henkel aufgefasst werden konnte, stehen hier jedoch im Widerspruch zum Gefäßcharakter dieses Stücks.

Ein Blick auf die Vorzeichnungen und auf die ikonographischen Quellen Picassos hilft den Widerspruch zu erklären. Der so genannte Kentaur (Abb. 65) wird, wie bereits gezeigt wurde, auf zwei Skizzen des Blattes V55 (Abb. 119) vorbereitet. Bei der unteren äußerst rechten Skizze figuriert Picasso durch die Hinzufügung der stengelartigen Beine und dem großen, gebogenen Ausguss ein sich aufbäumendes Pferd mit Reiter, der durch das Vorhandensein der zweiten Tülle bezeichnet wird. Auf der zweiten, links davon sich befindenden Skizze, die dann als Vorlage für die Umsetzung des Kentauren gedient hatte (Abb. 65), wird die zweite Tülle als kleine Vase dargestellt, womit von Picasso der Reiter gemeint sein könnte, dessen Körper hier, wie bei den Vasenfrauen, durch ein Gefäß symbolisiert ist. Stimmt diese Interpretation, so handelt es sich bei dieser Gefäßplastik um die Darstellung eines Reiters zu Pferd und nicht um einen Kentauren.

Aber auch für den Betrachter, der in Unkenntnis dieser Vorzeichnungen ist, ergeben sich interessante, für die Rezeption dieses Stücks relevante Aspekte: Die additive Hinzufügung kleiner Gefäße, die keine utilitäre Verwendung als Tüllen oder Gefäße haben, sondern lediglich aus dekorativen Gründen als Knauf zur Handhabung eines Pyxidendeckels dienen, sind in der griechisch-attischen Keramik des geometrischen Stils vom Anfang des 8. Jahrhunderts v. Chr. belegt (Abb. 242). Wenn auch beim Kentauren die am Rücken sichtbare Vase keine Funktion als Deckelknauf hat, so ergibt die Addition eines kleinen Gefäßes auf einem ovoiden Körper eine ähnliche Formkonfiguration wie jene der Pyxis, die im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 242).⁶⁴² Picasso schließt sich insofern der Tradition der Gefäßkeramik an, als bereits die griechischen Keramiker der geometrischen Stilphase Gefäßaccessoires sozusagen als „trompe l’oeil“ verwendeten, da die Nutzung einer Vase oder eines Kruges als Griff

⁶⁴² Louvre A 514, vgl. Boardmann 1985, S. 177-179. Es sei daran erinnert, dass bei einer der Vasenfrauen Kopf und Hals den auf den Restkörper aufgesetzten Deckel bilden (Abb. 189 b), wobei der Kopf die Funktion des Griffes hat, analog zu den geometrischen Pyxiden, bei denen außer Gefäßen auch Tiere und andere figurative Darstellungen den Griff bilden konnten, vgl. Boardmann 1985, S. 181, Tf. 125.

bereits eine Verschiebung der ursprünglichen utilitären Funktion zu einer rein bildlichen Funktion darstellt. Der Krug als Griff eines Pyxidendeckels hat unbestreitbar eine utilitäre Funktion, er hat jedoch nicht jene Funktion, auf die seine Gestaltung als Zeichen hinweist: er wird nicht als Gefäß oder als Einguss, sondern als Griff benutzt. Picasso wiederum nutzt diese semantische Verschiebung freilich auf seine Art, indem er sie weiter und sozusagen ad absurdum führt, da er die Vase auf dem Rücken des Kentauren weder gefäßspezifisch, noch als Griff verwendet, sondern lediglich als Zeichen, das auf einen hypothetischen utilitären Gefäßcharakter deutet, es daher als ein rein bildlich-plastisches Element seiner Gestaltung einsetzt. Es ist ein wichtiger Schritt, da aufgrund der Präsenz dieses Elementes die Figur insgesamt zum Bild eines Gefäßes wird, eine Art trompe-l'oeil, das die eindeutige Zuweisung des Objektes als Skulptur unterwandert - eine Zuweisung, die eigentlich durch die rechteckige Platte auf der es befestigt wurde, manifest ist - und das daher auch den figürlichen Gefäßkeramiken zugeordnet werden kann.

Dieses Picasso eigene Gestaltungsprinzip lässt sich jedoch auch auf die Gefäßkeramiken, die tatsächlich Gefäße sind, übertragen. Denn die utilitäre Funktion der originalen Gefäßfiguren, die in den Vorzeichnungen vorbereitet und danach entsprechend ausgeführt worden sind, ist keine tatsächliche, da sie zumeist innen nicht glasiert und daher auch nicht vollkommen dicht und demnach für die Aufbewahrung von Flüssigkeiten ungeeignet sind. Die Gefäßfunktion bleibt aber augenscheinlich durch die Verwendung gefäßspezifischer Attribute als Bild bestehen. Picassos häufige Verwendung von Gefäßelementen des utilitären Bereichs, wie Henkel und Tüllen, Eingüsse, Arme, Flügel, Hälse löst beim Betrachter die gleichsam mnemonische Verbindung aus, trotz der biomorphen Figuration es auch mit einem Gefäß zu tun zu haben, da sich in einem solchen Objekt eigentlich zwei Bilder verschränken: das Bild einer biomorphen Figuration und das Bild eines Gefäßes.⁶⁴³

Picasso gestaltete aus einer von Jules Agard gedrehten weißen Tonflasche mit langem Hals einen Kopf (Abb. 241), indem er, im lederharten Zustand des Scherbens, den langen Flaschenhals nach vorne auf halbe Vasenhöhe bog und auf den darunter sich befindlichen vom umgebogenen Flaschenhals nicht verdeckten Vasenkörper einen

⁶⁴³ Alan Windsor drückte dies mit anderen Worten aus: „Picasso seemed to regard this vessels and forms as pictorial reminders of ‚real‘ pottery, in much the way that exhibition architecture stands in relationship to ‚real‘ architecture“, Windsor 1983, S. 28. Zu ähnlichen mnemonischen Verbindungen im Zusammenhang mit der Bemalung der Keramiken, vgl. Foulem 1998, S. 101.

lächelnden Mund einkerbte, so dass die augenscheinlich noch erkennbaren Gefäßelemente funktionslos gemacht worden sind. Hiermit werden die beiden tiefen, in den Vasenkörper gepressten Einbuchtungen, die das Umbiegen des Flaschenhalses erforderte, als Augenhöhlen deutbar. Picasso führt mit diesem aus einer umgeformten Tonflasche gebildeten Kopf ein Beispiel von Ambivalenz und Transformation vor: der Vasenkörper ist ursprünglich ein Nutzgegenstand, der, als ein Ganzes betrachtet, einen Körper figurieren kann. Durch das Umbiegen des Flaschenhalses wird der Körper jedoch zum Gesicht verwandelt, während der phallische Flaschenhals die Nase bezeichnet.

Bei Gefäßkeramiken, die nicht in Vorzeichnungen antizipierend erschlossen wurden, verwendet Picasso einfachere Methoden, um diesen doppelten Transformationsprozess vom Gefäß zur Figuration, bei gleichzeitiger Beibehaltung der Gefäßreferenz, in ihrer sukzessiven Sequenzialität zu verdeutlichen. So macht er eindeutig utilitäre Stücke nutzlos, etwa einen Krug, indem er durch Perforation von Augen, Mund und Nase, ein Gesicht figuriert (Abb. 254).⁶⁴⁴ Der Krug wird durch die Perforation als Gefäß funktionslos gemacht und in einen Kopf transformiert, der optisch-zeichenhafte Bezug zum Nutzgefäß bleibt jedoch klar erhalten, da nach wie vor erkennbar ist, dass es sich ursprünglich um einen Krug handelte, der nun nutzlos geworden ist. So bleibt auch die Sukzessivität des kreativen Entstehungsprozesses in der nun zum Bild eines Gefäßes mutierten anthropomorphen Figuration gleichsam als Spur erkennbar.

⁶⁴⁴ Vgl. Gert Schiff in Ausstellungskatalog: „Picasso at work at home. Selections from the Marina Picasso Collection“, Miami 1985 (Schiff 1985), S. 109.

5. Picasso und die Keramik als eigenständiges Medium der Kunst

5.1 Die Autonomie des Mediums Keramik

Trotz der sprudelnden Imaginationsfreude Picassos, die zu Formexperimenten im Entwurfsstadium führte (Abb. 81, Abb. 118-119, 120-123), berücksichtigt er im Bereich der figürlichen Gefäßkeramiken weitgehend die technischen und formalen Bedingungen des Mediums Keramik. Picassos Ziel ist offensichtlich nicht nur, plastische Korrelate der auf dem Papier neu entwickelten Formensprache zu schaffen, sondern die Transposition ins Dreidimensionale ausschließlich mit Formen, die im Keramikatelier verfügbare und herstellbar sind, zu vollziehen. Durch diese zweite „Übersetzung“ der Naturdaten in ein Zeichensystem, das ausschließlich aus utilitären Keramikelementen konstituiert ist, wie auch durch seine künstlerische Aktivität in den anderen Gebieten dieses Mediums, betont und fördert Picasso die spezifische Formensprache der Keramik in ihrer Autonomie gegenüber anderen Kunstgattungen.⁶⁴⁵

Konstitutive Merkmale der Keramikunst sind Komponenten historisch-traditioneller, konzeptueller und idiomatischer Art, die sie einerseits mit Gebrauchsgegenständen verbinden, sie andererseits, zusätzlich zu Kriterien wie Material und Brenntechnik, von anderen Kunstmedien unterscheiden. Diese Merkmale sind nach Gronborg und Foulem: das Vorhandensein eines Volumens als Resultat der Verwendung auf der Töpferscheibe gedrehter Elemente, die manuelle Handhabung der plastischen Tonmasse, der Objektcharakter des auf diese Art geformten Resultats, die Polychromie und Verwendung von Glasuren, der kleine Maßstab und der Bezug zum utilitären Objekt.⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Bojani schreibt in Bezug auf Picassos Keramiken: „Non linguaggi indotti da altre arti, dunque, che finiscono tanto spesso di asservire la ceramica: ma sono le possibilità linguistiche stesse di quest'arte che vengono condotte a emersione, e indicate nella loro autonomia“, Bojani 1989, S. 15; zu den konzeptuellen Implikationen der Gestaltung der Corridateller Picassos, vgl. Foulem 1987 I, S. 22.

⁶⁴⁶ „One may question, why present exhibitions of ceramics, rather than just sculpture? [...] The only answer to me is that there is a particular tradition of involvement with clay and glazes, which gives these ceramic works, whether pots or sculpture, a certain character. Though the trends in ceramics largely follow general stylistic developments in art, the ceramic works never quite lose the craft element: the manipulation of a plastic mass, the emphasis on object, the ready use of color as part of the glaze tradition, the small scale and preciousness of appearance, and the reference in various degrees to the useful object, the pot and the plate. These are the qualities that make the difference between ceramics and sculpture made of clay.“ Erik Gronborg, Viewpoint: Ceramic 1977, in: Clark Garth (Hsg.), Ceramic Art, New York 1978 (Gronborg 1978), S. 192, vgl. Foulem 1987 I, S. 24.

Hiernach existiert z. B. für keramische Skulpturen, die die aufgezählten Kriterien erfüllen, und für keramische utilitäre Gefäße trotz des kategorialen Gattungsunterschieds ein eigener gemeinsamer Kontext und dieselbe von anderen Kunstmedien verschiedene, autonome Formensprache. Foulem, der die semantischen und die semiotischen Implikationen der von Keramik handelnden Terminologie untersucht⁶⁴⁷ und ihren undifferenzierten Gebrauch kritisiert hat⁶⁴⁸, definiert das semantische Feld für die Bezeichnung „keramische Skulptur“ neu und benützt daher auch in diesem Zusammenhang gelegentlich den Terminus „authentische keramische Skulptur“.⁶⁴⁹ Damit werden Objekte, welche die oben angeführten Kriterien aufweisen, von den Skulpturen unterschieden, die zwar in Material und Technik aus Keramik oder gebranntem Ton gefertigt sind, sich jedoch nicht auf den Kontext der Keramik, sondern auf jenen der bildenden Kunst beziehen und die nur wegen des Materials und der Brenntechnik, die für ihre Herstellung notwendig waren, als keramische Skulpturen oder als Tonskulpturen bezeichnet werden.⁶⁵⁰ Der Hauptunterschied besteht darin, dass die spezifischen formalen Eigenschaften der authentischen keramischen Skulpturen durchaus auch für utilitäre Alltagsobjekte aus Keramik gültig sein können. Die Nähe der authentischen keramischen Skulptur zum Gefäß ergibt sich aus der Möglichkeit utilitäre Objekte durch Bemalung und/oder plastisch-konstruktive Veränderungen ihrer Formstruktur in Figurationen zu verwandeln, sodass sie zugleich eine Ausdrucksfunktion und eine zumindest augenscheinliche utilitäre Funktion haben.

⁶⁴⁷ Foulem 1991-1992, S. 27-37; „When talking about ceramic objects, there is no alternative but to address the physical reality of signs and symbols and their interrelationship to the world of ideas. It is by using a rigorous and focused approach to semiotics that one can identify indigenous conceptual and theoretical ceramic formal problems“. Léopold L. Foulem, *Trompe l’oeil my eye*, in: *N.C.E.C.A. Journal* 15, 1994-1995 (Foulem 1994-1995), S. 61.

⁶⁴⁸ „[...] words and concepts particular to ceramics do not necessarily bear a universal meaning such as defined within the fine art discourse. [...] the semantics usually utilized in discussing and analyzing ceramics is deficient. [...] there are decisive conceptual differences between the same word used in autonomous generic groups. *Trompe l’oeil* is one of those terms.“ Ebd., S. 51. Vgl. auch Foulem 1987 I, S. 25-26.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 22. Zur Keramik als Kontext, ebd., S. 24-26.

⁶⁵⁰ Foulem 1987 I, S. 23. Z. B. Rodins Interesse für Keramik. Nachdem er 1878 und 1882 für die Porzellanmanufaktur in Sèvres Vasen dekorierte und bei der Ausarbeitung eines Tafelaufsatzes mitarbeitete, ließ er später einige Werke seiner Bildhauertätigkeit in Steinzeug ausführen, wie etwa vor 1891 „Faunesse“, 1895 den „Schmerzenskopf“, um die Jahrhundertwende die Büste eines „Bürgers von Calais“ und „Das Haupt Balzacs“, Préaud/Gauthier 1982, S. 81.

So können beispielsweise die nach den Vorzeichnungen vom 24. September 1947 ausgeführten Eulen als „authentische keramische Skulpturen“ bezeichnet werden (Abb. 90, Abb. 166, Abb. 173-175), weil es sich um Figurationen handelt, deren Formstruktur bereits in ihrer zeichnerischen Vorbereitung durch Picasso von Gefäßen bestimmt wird, und weil sie auf die ikonographische Tradition der Gefäßkeramik Bezug nehmen.⁶⁵¹

Ein weiteres Beispiel sind die keramischen Gefäßplastiken Picassos, wie etwa der Stier, der Stelzvogel oder der weibliche Faun (Abb. 141, Abb. 149, Abb. 228). Sie gehören zu den innovativsten Leistungen Picassos auf dem Gebiet der Keramik und nehmen aufgrund ihres stärker betonten skulpturalen Charakters eine gewisse Sonderstellung innerhalb Picassos Keramikarbeiten ein.⁶⁵² Es handelt sich dabei weder um utilitäre Gefäße noch um eigentliche Skulpturen und auch nicht um Objets trouvés. Sie bestehen aus Elementen, die im Töpferatelier verfügbar waren oder aus Hohlkörperformen, die auf der Töpferscheibe gedreht wurden, und sind, wie bereits gezeigt wurde, mit der ikonographischen und idiomatischen Tradition der Keramiktradition eng verbunden. Dennoch sind sie aufgrund ihres Montagecharakters mit Picassos Assemblagen aus Fundsachen verglichen worden, wobei ihnen die Kategorisierung als „skulpturale Objekte“ oder als „skulpturale Keramiken“ zugewiesen wurde.⁶⁵³

Es sei hier daran erinnert, dass Picasso selbst die Gefäßplastiken, die er in Zeichnungen vorbereitete, trotz ihrer skulpturalen Erscheinungsweise als „pots structuraux“ bezeichnete, also als Gefäße, und dass er dabei ihre Struktur und nicht die tatsächliche Funktion betonte.⁶⁵⁴ So erscheint hierfür die Bezeichnung als „authentische keramische Skulpturen“ zutreffender und präziser, da, wie bei den figürlichen Gefäßkeramiken, der Bezug zur Gefäßfunktion möglich ist. Dieser Bezug wird im Zusammenhang mit der ikonographischen Tradition der figurativen Keramik, in deren Kontext Picasso seine keramischen Arbeiten stellt, erhärtet. Picasso übernimmt jedoch nie eine bestimmte Gestalt aus dem ikonographischen Formenkanon, vielmehr inspirierten ihn der Formtypus, das Strukturkonzept oder die Gestaltungsprinzipien früherer

⁶⁵¹ Vgl. oben Kap. 2.5.2.

⁶⁵² Foulem 1998, S. 100.

⁶⁵³ Spies 1983, S. 212; Barañano unterscheidet innerhalb der Keramikproduktion Picassos zwischen „ceramics, pottery“ und „constructed clay pieces which instead of ceramics became sculptural objects in ceramics, sculptures derived from assembled parts just as he did with found objects“, Barañano 1998, S. 25.

⁶⁵⁴ McCully 1998 III, S. 36.

Gefäßfigurationen, die er sich aneignet, um sie mit seinen eigenen Formideen und Gestaltungsprinzipien zu verbinden und somit Werke zu schaffen, die mit seinem eigenen Oeuvre gleichermaßen verbunden sind wie mit dem traditionellen Formenkanon der Keramik (z. B. Abb. 192, Abb. 205, Abb. 255).

Die Kenntnis der Vorzeichnungen ist dabei für die Herleitung der Bezüge wichtig. Der in Keramik ausgeführte Stier Picassos ist eine Plastik ohne eindeutige Gefäßmerkmale, aber sein Körper besteht aus einem Hohlkörper und steht auf zwei vasenähnlichen Hohlformen, die wie Gefäße auf der Töpferscheibe gedreht wurden (Abb. 141). Auch wenn der Stier keine äußeren Gefäßmerkmale, wie Tüllen oder Ausguss zeigt, ist sein aus Hohlformen aufgebauter Körper archaischen Stiergefäßen allgemein verwandt, und die Vorzeichnungen vom 13. September 1946 belegen (Abb. 54-57) die ursprünglich als Figurengefäß geplante Ausführung mit Tüllen und Ausgüssen. Eine weitere Inspirationsquelle war, wie wir ebenfalls bereits oben gezeigt haben, ein traditionelles spanisches zoomorphes Gefäß der „botijo“ (Abb. 140). Die Darstellung des Stieres ist folglich in ihrer Ausführung wie in ihrer Entstehungsgeschichte eindeutig auf figurative Gefäße bezogen und ist daher eine „authentische keramische Skulptur“.

Die Frage nach der Begründung und der Notwendigkeit einer solchen Gattungsabgrenzung ist berechtigt. Hierbei handelt es sich um eine durch die künstlerische Praxis des 20. Jahrhunderts und aufgrund der multivalenten Bedeutung des Wortes „Keramik“ notwendig gewordenen Einteilung, die insofern nützlich ist, als der Rezipient, mit einem adäquaten Instrumentarium ausgestattet, die künstlerischen Bedingungen und Möglichkeiten, die sich speziell aus diesem Medium ergeben, erkennen, hinterfragen und beurteilen kann.⁶⁵⁵ Dies ist erst die Voraussetzung, um Kriterien und Argumente entwickeln zu können, die eine adäquate Deutung keramischer Kunstproduktionen wie etwa jene Picassos ermöglicht, dessen künstlerische Tätigkeit auf diesem Gebiet solche genau differenzierenden methodischen Instrumente

⁶⁵⁵ „[...] wonderful results can occur when the clay production of a mainstream artist is correctly interpreted within ceramic parameters, when ceramics is seen as a distinctive art form with its own laws, boundaries, grammar, stylistic features and concepts“, Foulem 1987 I, S. 25. Foulem zitiert den Photographen Alfred Stieglitz: „The techniques of aesthetic that set ceramics apart from the fine arts are not its shortcoming as so many critics believe. Properly employed, the ceramic aesthetic can produce works of art able to stand on their own beside contemporary painting and sculpture“. Foulem 1987 I, S. 26 „[...] ceramics is not an art with an inferiority complex. It is simply unique, [...]“. Foulem, 1994-1995, S. 51.

erforderlich macht. So wird hiermit vorgeschlagen, Picassos figürliche Gefäßkeramiken durchaus als Werke der Keramikunst zu betrachten, die sich von Werken, die Picasso in anderen Medien schuf, aufgrund der Technik, aufgrund der ausschließlich in diesem Medium möglichen konzeptuellen Bedingungen und der spezifischen Möglichkeiten der Konstruktion des Ästhetischen, wie auch in der für dieses Medium spezifischen Tradition unterscheiden. Sie sind jedoch in ihrer künstlerischen Komplexität den Werken anderer Kunstgattungen Picassos durchaus gleichrangig und trotz der Autonomie der Keramik auch in mehreren Bereichen damit verbunden, wie anschließend noch zu zeigen sein wird. Sie müssen daher mit der gleichen Aufmerksamkeit untersucht und interpretiert werden, was jedoch, wie die Rezeptionsgeschichte beweist, nicht der Fall war, solange sie als Produkte des Kunstgewerbes klassifiziert worden waren.

5.2 Picassos Auffassung der Keramik als Kunstgattung

Picasso, der durch seine künstlerische Aktivität die Grenzen zwischen den Kunstgattungen weitgehend niederlegte, war sich indes der Autonomie der Keramik als Mittel künstlerischen Ausdrucks bewusst. Auf die Frage, ob Keramik und Skulptur für ihn „verschiedene Dinge“ seien, antwortete Picasso, der Unterschied sei gering und sah den Hauptunterschied in der Polychromie, wodurch das keramische Objekt verändert werde.⁶⁵⁶ Da Picasso im gleichen Zusammenhang die Keramik mit der Kunst der Graphik verglich, betrachtete er sie durchaus als verschiedene, jedoch gleichrangige Medien künstlerischen Ausdrucks. Er bezog sich, was die Gemeinsamkeiten betrifft, auf den antizipatorischen Schaffensprozess des Künstlers, der das Ergebnis seiner künstlerischen Arbeit erst bei Ansicht des Probedrucks oder bei der Ofenentnahme des bemalten Keramikstücks tatsächlich beurteilen kann. Als Unterschied stellt er lediglich

⁶⁵⁶ Auf die Frage: „Est-ce que la céramique et la sculpture sont pour vous deux choses différentes?“ antwortet Picasso: „C’est tout proche, mais naturellement, il y a la matière des émaux coulant qui s’appliquent à des formes et ces formes sont colorées, on ajoute de la peinture qui refait un objet différent“. Pablo Picasso, zitiert nach Bernadac 1998, S. 101.

fest, dass im Gegensatz zur Keramik bei der Graphik Korrekturen noch möglich seien.⁶⁵⁷

Picasso schätzte insbesondere die Spontaneität des künstlerischen Akts bei der Keramikarbeit: „In der Keramik kann der Künstler seine Kreativität und die Originalität seiner Erfindung wie in einem Gemälde demonstrieren. Doch bleiben sehr spontane Eigenschaften eines Resultats, das konkret, stofflich seinen Händen entspringt, bewahrt“.⁶⁵⁸

Foulem hat gezeigt, dass die auf Funktion deutenden Elemente eines keramischen Objekts, wie etwa eines Gefäßes, auch konzeptuell, bildmäßig und metaphorisch verwendet werden können.⁶⁵⁹ Solche spezifischen gestalterischen Möglichkeiten, die in der Keramik angelegt sind, umkreist Picasso in den Vorzeichnungen, um sie schließlich in diesem Medium umzusetzen.⁶⁶⁰ Indem Picasso bei der Übersetzung seiner neuen Formensprache ins Plastische auf Gefäßformen, Techniken und Materialien, die im Keramikatelier verfügbare und herstellbar sind, rekurriert, bedient er sich des bereits bestehenden idiomatischen Systems des Keramikmediums. Picasso betont und fördert die Formensprache der Keramik, da er sich die spezifischen Merkmale und die daraus bedingten Darstellungsmöglichkeiten wie kaum ein anderer Künstler des 20. Jahrhunderts zu Eigen macht.⁶⁶¹ Picasso nutzt die Materialien und die technischen wie auch die traditionell-geschichtlichen Darstellungsmöglichkeiten der Keramik als Voraussetzung des künstlerischen Ausdrucks. Dabei ist der in diesem Medium herstellbare direkte Bezug zum utilitären Objekt und die darin angelegte Ambivalenz

⁶⁵⁷ „Ce n'était de la sculpture peinte parce que, disait-il, 'la céramique fonctionne comme la gravure, la cuisson c'est le tirage. C'est à ce moment que tu sais ce que tu a fait. Quand le tirage t'arrive, tu n'est déjà plus celui qui a gravé. Tu as changé. Te voilà obligé de reprendre ta gravure. Là avec la céramique, tu n'y peux plus rien.“ Pablo Picasso, zitiert nach Daix 1995, S. 171.

⁶⁵⁸ Pablo Picasso, zitiert nach François Mathey, *Mais ceci est une autre histoire...*, in Ausstellungskatalog: „Terra Sculptura, Terra Pictura“, Hertogenbosch 1992 (Mathey 1992), S. 45.

⁶⁵⁹ Zum konzeptuellen Einsatz der Gefäßform als Metapher und der utilitären Gefäßfunktion innerhalb eines als Kunstgattung aufgefassten Mediums Keramik, vgl. Foulem 1991-1992, S. 27-28, S. 33-34.

⁶⁶⁰ „Picasso ging zwar mit bemerkenswerter Freiheit vor, schuf aber immer noch ‚nützliche‘ Gegenstände“, Préaud/Gauthier 1982, S. 192.

aus Figuration und Gebrauchsgegenstand für Picasso offensichtlich bedeutsam. Denn nur diese Werke, in ihrer Ambivalenz, bereitete er in Zeichnungen vor, ebenso wie er mit der Schaffung anderer plastischen Werke im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn verfahren ist. Dieses, wie auch die Annahme, dass Picasso offensichtlich mit Absicht nicht nur seine eigene neue Formensprache durch das Medium Keramik ins Dreidimensionale zu transponieren bestrebt war, sondern die Formensprache, die Technik, die Geschichte und die kulturelle Bedeutung dieses Mediums einsetzt, um künstlerische Inhalte darzustellen, die in anderen Medien nicht darstellbar waren oder nicht den gleichen Sinngehalt haben können, sei daher hypothetisch in die Diskussion eingeführt und soll in Kapitel IV dieser Arbeit noch zu untersuchen und zu belegen sein.⁶⁶²

Picasso betont die Autonomie der Keramik und etabliert dieses Medium durch seine Aktion als ein eigenständiges Kunstmedium, das sich nicht mehr an der fernöstlichen, von Bernard Leach propagierten Ästhetik orientiert (Abb. 3), sondern vor allem an der archaisch-volkstümlichen des Mittelmeerraumes und, wie anschließend noch zu zeigen sein wird, zahlreiche Verbindungen zu den anderen Kunstgattungen, besonders zur Skulptur, herstellt.⁶⁶³ So hatten Picassos Keramiken bereits in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts einen entscheidenden Einfluss auf zahlreiche amerikanische und englische Keramiker, darunter vor allem Peter Voukos (1924-2002), Robert Arneson (1930-1992), William Newland, Margaret Hine und Nicholas Vergette, die sich früher an fernöstlichen Vorbildern orientierten.⁶⁶⁴ Seit den siebziger Jahren führen Carol McNicoll und Alison Britton, die von William Newland an die folgende

⁶⁶¹ „A remarkable exception among our 20th century masters is unquestionably Pablo Picasso whose sculptures in the clay medium should be considered ceramic sculptures because of their kinship to the tradition of volumetry, particular polychromy, specific surfaces or images, and especially narration“. Foulem 1987 I, S. 24; „[...] in questa ceramica sta tutta la ceramica“, Quintana 1989, S. 18. Vgl. auch Foulem 1987 II, S. 10-11 und Foulem 1991-1992, S. 30-31.

⁶⁶² „Picasso turned working and painting on clay into a discipline in itself one which goes far beyond the craftsmanship traditionally associated with ceramics. He used clay to produce works that could not be realized in any other medium“. Yvonne Joris, Introduction, in Ausstellungskatalog: „The unexpected - artists ceramics of the 20th century“, Hertogenbosch 1998 (Joris 1998), S. 7; Vgl. auch: Janet Koplos, From Picasso to Penck: Playing with Clay, ebd., (Koplos 1998), S. 12.

⁶⁶³ Zu Bernard Leach, siehe oben Kap. I.3.

⁶⁶⁴ Tanya Harrod, Picasso's Ceramics, in: *Apollo*, Mai 1989 (Harrod 1989), S. 337-341 und Robert Arneson, Picasso the Craftsman, in: *Craft Horizons*, XXVI/6, November- Dezember 1967 (Arneson 1967), S. 28-33.

Generation von Keramikern vermittelten Synthesen Picassos aus Malerei und Skulptur weiter. Sie orientieren sich an mediterranen Vorbildern und folgen einem eher anarchischen „Lustprinzip“, statt den strengen von Bernard Leach aufgestellten Regeln, was aufgrund einer starken Aufladung mit metaphorischen Deutungsmöglichkeiten zu einer allmählichen Verwischung der Grenzen zwischen Kunst- und kunsthandwerklichem Objekt führte.⁶⁶⁵ Picassos Einfluss ist aber besonders auf jene Keramiker, die sich bei ihrer Arbeit mit diesem Medium eher von Konzepten und Ideen als allein vom Material leiten lassen und die Keramik als eine eigenständige Kunstgattung begreifen, bis hin zur Gegenwartskunst spürbar.⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ „Alison Britton [...] makes strong, sensual forms that fit none of the usual assumptions about hand-built ceramics. While inclining more towards art than craft, they retain echoes of function but fulfil no obvious purpose and cannot be easily placed within the art/craft spectrum.[...] Ever in pursuit of the ‘pleasure principle’ he [William Newland] rejected the sombre, oriental qualities espoused by Bernard Leach and his followers in favour of colourful Mediterranean-inspired work, and it is in this anarchic spirit that Britton continues to work. [...] the objects defy any simple meaning and give Britton’s work its alluring metaphorical possibilities“, Emmanuel Cooper, *Sitting pretty on the fence*, in: *Art Review* LII, September 2000 (Cooper 2000), S. 40.

⁶⁶⁶ Bourassa/ Foulem 2004, S. 244.

6. Skulptur, Objekt, Figurengefäß und Gefäßplastik im Werk Picassos

Im Folgenden sollen die wesentlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Picassos Plastik, seinen Skulpturassemblagen aus Fundobjekten einerseits und den figürlichen Gefäßkeramiken und keramischen Gefäßplastiken andererseits herausgearbeitet werden. Das Ziel der Untersuchung dieses Abschnitts ist zu zeigen, in welchem Verhältnis das plastische Werk Picassos zu seinen dreidimensionalen Keramiken steht und wie Picasso künstlerisch mit Objekten verfahren ist. Wenn also bis an diese Stelle Picassos figürliche Gefäßkeramiken und Gefäßplastiken weitgehend im Kontext der Keramik als einer autonomen Kunstform untersucht worden sind, was notwendig war, um diesen Werkbereich vorurteilslos betrachten zu können, d. h. diesen Werkbereich nicht als eine mindere Kunstform, im Sinne des Kunstgewerbes zu verstehen, sollen nun die figürlichen Gefäßkeramiken in den Kontext der künstlerischen Gesamtproduktion Picassos, in den sie schließlich gehören, wieder eingebettet werden.

6.1 Figurengefäße und Gefäßplastiken im Verhältnis zu Objets trouvés und Ready-mades

Picasso verband sein künstlerisches Schaffen auf dem Gebiet der Keramik mit seiner früheren Kunstpraxis, indem er die neuen Kunstauffassungen, die sich vor dem 2. Weltkrieg im 20. Jahrhundert herausgebildet hatten, mitberücksichtigte. Die seit dem 18. Jahrhundert und besonders im 19. Jahrhundert gültige Ablehnung des Kunstcharakters eines Objekts aufgrund des Materials und des Bezuges zur utilitären Funktion, wie es oben in Kapitel II dargelegt wurde, waren zum Zeitpunkt des Beginns der regelmäßigen keramischen Arbeit Picassos in Vallauris 1946-47 theoretisch obsolet, da die Auffassung vom künstlerischen Ausdruck sich nach der 1912-13 einsetzenden Praxis der Ready-mades Marcel Duchamps (1887-1968) oder den daraus ableitbaren

Objets trouvés der Surrealisten nachhaltig verändert hatte. Die ästhetischen Kategorien des 19. Jahrhunderts waren hierdurch äußerst problematisch geworden.⁶⁶⁷

Das kubistische und das surrealistische Objektverständnis hatten einen neuen Kontext und die Ready-mades Marcel Duchamps neue Denkbilder geschaffen. Das Neue an der künstlerischen Praxis der Ready-mades besteht in einem radikalen Wahlakt Duchamps, wodurch ein industriell gefertigtes, utilitäres, von der Hand des Künstlers unberührtes Objekt als Ready-made für kunstwürdig erklärt wird. Es handelt sich also um einen Gebrauchsgegenstand, der allein durch Intention und Auswahl des Künstlers einer Kontextverschiebung unterzogen und dadurch in den Rang eines Kunstwerks erhoben wird. Eines der berühmtesten Ready-mades Duchamps, „Fountain“ (Brunnen), das er 1917 mit „R. Mutt“ signierte, besteht aus Keramik (Abb. 256). Es handelt sich um ein industriell serienmäßig hergestelltes Urinoir (Klosettschüssel), dessen tatsächliche Funktion als Gebrauchsgegenstand der eines Gefäßes gleichkommt. Der Titel ist eine ironisch-subversive Anspielung auf die westliche allegorische Ikonographietradition, wonach Quell- und Flussgötter mit Gefäßen dargestellt werden, eine Tradition die Picasso ebenfalls, auf seine Art, in mehreren Bildern verarbeitete (Abb. 196-197).

Auch wenn Duchamp den vulgär-banalen Alltagsgegenstand provokativ in einen Zusammenhang setzt mit den Gegenständen, denen traditionellerweise ein ästhetischer Wert zuerkannt wird, bleibt der kulturell bedingte Zeichenwert und die sich daraus ergebende semantische Funktion, die stets auf einen Gebrauchsgegenstand verweist, vor dem Auge des Betrachters bestehen.⁶⁶⁸ Aus dieser ironischen Ambivalenz lebt die

⁶⁶⁷ Zu Marcel Duchamp vgl. Hofmann 1987, S. 334-341; Zum surrealistischen Objektverständnis und dem von den Ready-mades Duchamps ableitbaren und laut Louis Aragon und Francis Picabia das Bild substituierende *Objet trouvé* vgl. ebd., S. 407-411; „Picasso’s sculpture is not hierarchical and seems instead to gather into one genus everything under the sun. Objects because they were the carriers of metaphor and the source of transmutations, were essential to this escape from the tyranny of definitions and categories.“ Elizabeth Cowling, *Objects into sculpture*, in Ausstellungskatalog: „Picasso: Painter/ Sculptor“, London 1994 (Cowling 1994), S. 237.

⁶⁶⁸ „A teapot, before functioning as a vessel to store and serve tea, is first and foremost a specific shape and a cultural sign“. Foulem 1991-1992, S. 31.

künstlerische Aktion Duchamps.⁶⁶⁹ Sie eröffnet, Werner Hofmann zufolge, „die ‚Einsicht in den Bedeutungspluralismus der phänomenalen Welt‘“.⁶⁷⁰

Im Gegensatz zu Marcel Duchamp, der seine Ready-mades „schafft“, indem er die Objekte ohne Eingriff in deren Form dekontextualisiert, um „auf einen von der Gegenstandsform abstrahierten Sekundärkontext des Relationalen [zu] reflektieren“⁶⁷¹, geht es Picasso durchaus um die Form und um „den künstlerischen Eingriff in diese Form. Erst diese Metamorphose gebunden an die Kriterien von Kontur und Material beinhaltet eine Kontextverschiebung“.⁶⁷² Diese Metamorphose ist jedoch weder bei Picasso noch bei Duchamp eine totale, da die funktionale Herkunft des Objekts erkennbar bleibt. Eben diese und nur diese Erkennbarkeit ist die Bedingung für die Einsicht in den Bedeutungspluralismus der phänomenalen Welt.

Picasso und Georges Braque hatten durch die Entwicklung der kubistischen Formensprache Gebrauchsgegenstände und Realien bereits in ihren Collagen verwendet, was wiederum, Werner Spies zufolge, Marcel Duchamp zur Schaffung der Ready-mades angeregt habe.⁶⁷³ Bei Picasso und Braque spielen der Wirklichkeit entnommene Elemente, so bei den Papiers collés und den Collagen, die seit 1912 entstanden (Abb. 257), und in den Reliefbildern, wie etwa Glas, Pfeife, Kreuz-As und Würfel, das 1914 datiert ist (Abb. 258), eine wichtige Rolle. Ihr Einsatz bewirkte die Entstehung von Ambivalenzen und Polysemien, da das Element der Alltagswirklichkeit, soweit es als

⁶⁶⁹ „Duchamp will durch die Ready-mades dem Betrachter bewusst machen, dass auch der anonyme Konsumartikel in den Besitz einer Aura gelangen kann, wenn man ihm konzidiert, dass seine Nutz- und Gebrauchswirklichkeit nur eine seiner vielen Wirklichkeitsschichten verkörpert“, Hofmann 1987, S. 339-340.

⁶⁷⁰ Werner Hofmann, Marcel Duchamp und der emblematische Realismus, in *Merkur* 211, Oktober 1965, S. 945, zitiert nach Heckmann 1996, S. 20.

⁶⁷¹ Sabine Fett, „...Picasso, ein mächtiger Leuchtturm“, Pablo Picasso und Marcel Duchamp, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Der Reiz der Fläche“, Schwerin 1999 (Fett 1999), S. 148.

⁶⁷² Ebd. Allein Picassos „Gasvenus“ (Abb. 276) ist auf den ersten Blick eine Ausnahme: die Plastik besteht aus einem im Januar 1945 von Picasso isolierten und senkrecht aufgestellten Brenner eines Gasherds. Auch wenn Picasso selbst sie als „Ready-made“ bezeichnete, ist seine „Venus du Gaz“ aufgrund ihrer Form und ihres Titels, der in Analogie zur vorgeschichtlichen „Venus de Lespugue“ ausgewählt wurde, eine Konfiguration, die als Darstellung einer prähistorischen Votivstatue gedeutet werden könnte, auf was Picasso, Françoise Gilot zufolge durchaus abzielte. Hierdurch und wegen ihrer ursprünglichen Montage auf einen nun nicht mehr vorhandenen Holzklotz, als Sockel, wird die Bezeichnung dieser Plastik als „Ready-made“ wieder zurückgenommen, Gilot 1980, S. 270-71 und Cowling 1994, S. 238-239.

⁶⁷³ Spies 2000, S. 90-91.

solches noch erkennbar ist, zum Zeichen, zu einem Element der Zeichensprache transformiert wird, um als semantische Einheit der Figuration Picassos zu dienen und gleichzeitig den Objektcharakter und Realitätsbezug des somit geschaffenen Bildes zu sichern.⁶⁷⁴ Bedingt durch seine gleichzeitige augenscheinlich noch erkennbare Herkunft aus dem Bereich utilitärer Funktion, führt dieses Element ein „Doppelleben“.⁶⁷⁵ Dieses Gestaltungskonzept überträgt Picasso auf Objekte. Überblickt man Picassos Tätigkeit im plastischen Bereich vor 1946, ist bemerkenswert, wie bedeutsam Objekte als Äquivalenzformen mimetischer Darstellung fungieren und häufig das auf deskriptivem Realismus basierende mimetische Konzept der traditionellen Skulptur ersetzen (Abb. 151, Abb. 259).⁶⁷⁶

Es ist für Picasso nicht zutreffend, dass Objekte deren Analyse nach Form, Volumen und ihrem Verhältnis zum Raum, im Kubismus vom Menschenbildnis weg- und zur Schaffung „plastischer Gebilde“ hinführten, wie behauptet wurde.⁶⁷⁷ Denn bei den Ergebnissen handelt es sich zumeist nicht um „plastische Gebilde“, da in Picassos Werk insgesamt häufig Objekte das Bild des Menschen oder des Tieres substituieren oder Körperteile durch Objekte repräsentiert werden (Abb. 151, Abb. 259). In gleichem Maße werden aber auch Menschen oder Tiere von Picasso in Objekte verwandelt⁶⁷⁸, wie etwa die „weibliche“, 1912 aus Bindfaden und Karton zusammengefügte, kubistische Gitarre (Abb. 260). Picasso setzt dabei zumeist Formen ein, die sich aufgrund der in ihnen latent vorhandenen Möglichkeiten, als Körpergleichnis nutzbar zu sein, zur Verwendung anbieten. Dies konvergiert mit einem seit dem Kubismus auftretenden und

⁶⁷⁴ Rubin 1990, S. 31; Cowling 1994, S. 231.

⁶⁷⁵ Z. B. Wachstum, Zeitungs- oder Tapetenpapier in den kubistischen Collagen und Papiers collés (Abb. 257) und M.P. 367-369, das den Würfel darstellende Bleistiftstück im Reliefbild „Glas, Pfeife, Kreuz-As und Würfel“ (Abb. 258), das Sieb in der Plastik „Frauenkopf“, (Sp. 81.) der Fahrradlenker und Sattel beim „Stierkopf“ (Abb. 259). Zur Polysemie der Zeichen und der semantischen Diskontinuität bei Picasso, vgl. Bernadac 1998, S. 15, Léal 1990, S. 168, Christine Poggi, In *Defiance of Painting: Cubism Futurism and the Invention of Collage*, Newhaven und London 1992 (Poggi 1992), S. 32-34 und Ileana Parvu, Notes sur un bout de crayon, in: *Cahiers du Musée national d'art moderne* 68, Sommer 1999 (Parvu 1999), S. 56-63.

⁶⁷⁶ Cowling 1994, S. 236.

⁶⁷⁷ Carola Giedion-Welcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts - Volumen und Raumgestaltung*, Stuttgart 1955 (Giedion-Welcker 1955), S. XII. Vgl. hierzu auch Lawrence Gowing, Object lesson in object-love: A great survey of Picasso sculptures at the Museum of Modern Art, in: *Art News*, Oktober 1967 (Gowing 1967), S. 26-27.

⁶⁷⁸ Werner Spies, *Kontinent Picasso*, München 1988 (Spies 1988), S. 21-29; Cowling 1994, S. 236.

durch den Surrealismus besonders aktivierten Grundprinzip im Werk Picassos, der „Zusammenlegung zweier Themen zu einer Form“ bzw. dem „Hineinsehen einer Bedeutung in eine Ausgangsbedeutung“.⁶⁷⁹

Objekte bilden als keramische Gefäße, seit 1946 für Picasso ebenfalls den Ausgangspunkt für zoomorphe und anthropomorphe Figurationen. Auch bei der Entstehung der Vasenfrauen „sieht“ Picasso in die Ausgangsform der Vase die Frauenform „hinein“. Bei den Ergebnissen handelt es sich um zoomorphe oder anthropomorphe Gefäßkeramiken, also um körperhafte Bilder, die mit einer Objekten eigenen Form und Struktur gekennzeichnet sind. Hier werden die der utilitären Form inhärenten Figurationsmöglichkeiten, die aufgrund einer beim Menschen angeborenen Anlage der Projektion⁶⁸⁰ latent existieren, durch Picasso bewusst gemacht und durch seinen künstlerischen Eingriff konkretisiert. Indem er dieses tut, verweist und rekurriert er gleichzeitig auf eine analoge, seit mehreren Jahrtausenden praktizierte kulturelle Tradition. Denn utilitäre Gefäße sind aufgrund der in ihnen angelegten Figurationspotentialitäten stets als Möglichkeitsformen der Zeichenbildung begriffen und benutzt worden (Abb. 172, Abb. 209-211). Es darf dabei nicht übersehen werden, dass Picasso die beiden früheren künstlerischen Praktiken seines Umgangs mit Objekten bei der Gestaltung der figurativen Gefäßkeramiken zusammengeführt hat, nämlich sowohl die Figuration mit Objekten als auch die Biomorphisierung eines einzelnen Objekts. Picasso erklärt dies selbst mit der „plastischen Metapher“.

6.2 Die plastische Metapher

Françoise Gilot zufolge erwähnt Picasso bei der Erläuterung seiner Auffassung von der plastischen Metapher die Assemblagen aus Fundstücken, allerdings nicht im Zusammenhang mit keramischen Gefäßplastiken, sondern, und dies ist bemerkenswert in Verbindung mit den keramischen Vasenfrauen, die er aus umgeknetzten Tonflaschen, also aus Einzelobjekten schuf und die in dieser Arbeit zu den figürlichen Gefäßkeramiken gerechnet werden.

⁶⁷⁹ Spies 1988, S. 22 und Spies 1983, S. 101.

⁶⁸⁰ Gombrich 1977, S. 127-128.

„Das Material selbst, die Form und Beschaffenheit eines Stücks, liefert mir oft den Schlüssel für die gesamte Skulptur. Erst die Schaufel, die mich an die Schwanzfedern eines Kranichs erinnerte, gab mir die Idee, einen Kranich zu machen. Es ist freilich nicht etwa so, dass ich diese fertigen Bestandteile unbedingt nötig habe, doch ich bringe Realität zustande durch den Gebrauch der Metapher. Meine Skulpturen sind plastische Metaphern. Es ist das gleiche Prinzip wie in der Malerei. Ich habe gesagt, ein Bild solle nicht ein trompe-l'oeil, sondern ein trompe-l'esprit sein. Ich will den Geist, nicht das Auge täuschen. Und das gilt auch für die Skulptur.

Die Menschen haben seit Jahrhunderten gesagt, die Hüften einer Frau seien geformt wie eine Vase. Das ist nicht mehr poetisch, es ist längst zum Klischee geworden. Ich nehme eine Vase und mache aus ihr eine Frau. Ich nehme die alte Metapher, lasse sie in entgegengesetzter Richtung wirken und gebe ihr dadurch neues Leben. So war es zum Beispiel mit dem Brustkorb der Ziege. Ein Brustkorb sieht ohne Zweifel so aus wie ein geflochtener Weidenkorb. Ich gehe den Weg zurück vom Korb zum Brustkorb: von der Metapher zur Realität. Ich mache die Realität sichtbar, weil ich die Metapher brauche. Die Form der Metapher mag abgenutzt oder zerbrochen sein, ich nehme sie trotzdem, wie abgenutzt sie immer sein mag, und gebrauche sie auf eine so unerwartete Weise, dass sie ein neues Gefühl im Geist des Beschauers auslöst, weil sie im Moment des Anschauens seine gewohnte Weise stört, das Gesehene zu identifizieren und zu definieren. Es wäre sehr leicht, diese Dinge mit traditionellen Methoden zu schaffen. So kann ich jedoch den Geist des Betrachters in einer Richtung fesseln, die er nicht vorausgesehen hat, und ihn Dinge neu entdecken lassen, die er längst vergessen hatte“.⁶⁸¹

Die plastische Metapher ist Picassos Aussage zufolge zunächst eine Skulptur, die von der Ambivalenz aus utilitärem Gegenstand und Figuration gekennzeichnet ist. Er wendet diese Bezeichnung sowohl für seine Skulpturen aus Fundgegenständen als auch für seine Vasenfrauen an (z. B. Abb. 182, Abb. 189-192, Abb. 261-262). Dieses Zitat Picassos belegt, dass er die auf den Vorzeichnungen vorbereiteten Ambivalenzen der Gefäßkeramiken bewusst kultiviert und sie gemäß seiner Auffassung der plastischen Metapher entworfen hat.

In einer ersten Lesart ist diese Aussage Picassos die gewissermaßen theoretische Formulierung seiner bereits untersuchten poetischen Kunstauffassung. Hiernach verwendet Picasso bildnerische Reime, also bereits existierende Äquivalenzformen des Naturvorbilds, wobei etwa Knochen durch Lauchstangen substituiert werden.⁶⁸² Bei der

⁶⁸¹ Gilot 1980, S. 270.

⁶⁸² Siehe oben Kap. III. 2.

plastischen Metapher handelt es sich um die Transposition ins Räumliche solcher auf dem Prinzip der Analogie beruhender Substitutionen.

Uwe Heckmann, der dieses Zitat im Zusammenhang mit der Stierkopf-Assemblage des Jahres 1942 (Abb. 259) kommentiert, schrieb: „Durch das gestaltbestimmte Anschauungserlebnis werden die Gegenstandsformen einem Darstellungswert zugeführt, welcher dann durch die deutende Kombination zu einem künstlerischen Zeichen wird.[...]. Das künstlerische Gebilde ist auf Abbildlichkeit verpflichtet, es soll das jeweils gemeinte Vorbild erkennen lassen und zugleich die bildnerische Transformationsleistung enthüllen. Diese Gleichzeitigkeit von realem Gegenstand und künstlerischer Metapher ist konstitutiv für Picassos Technik der Assemblage. [...] Der reale Formwert wird so Bestandteil eines anderen, künstlich hergestellten, metaphorischen Zusammenhangs.“⁶⁸³ „Metapher‘ meint hierbei, dass etwas konkret gegebenes zugleich als es selbst und als etwas anderes erscheint, d.h. es wechseln sich zwei Vorstellungsbereiche ab, was auch das konstitutive Merkmal der sprachlichen Metapher ist.“⁶⁸⁴

Insofern handelt es sich, in dieser ersten Lesart, bei den Skulpturen aus heterogenen Fundgegenständen um ein ähnliches Ergebnis wie im Falle der dreidimensionalen Figurationen aus keramischen Gefäßformen: Das konkret sichtbare Gefäß und das gefäßspezifische Accessoire, wie etwa Einguss und Henkel ist nicht nur funktional bedingt sondern bezeichnet gleichzeitig etwas anderes, z. B. einen Kopf oder Flügel (Abb. 173-177). So ist das antizipatorische Gestaltsehen Picassos in Äquivalenzformen, das sich bei der Entstehung der Vorzeichnungen für figurative Gefäßkeramiken und Gefäßplastiken manifestiert, in konzeptueller Hinsicht mit den Skulpturassemblagen aus Fundstücken, wie etwa dem „Stierkopf“, tatsächlich verwandt (Abb. 259). Eine weitere Gemeinsamkeit dieser Keramiken mit den Skulpturassemblagen ist die künstlerische Methode der Dekonstruktion eines Gebrauchsobjektes und die Neukombination der Einzelelemente, aus denen der Gegenstand konstituiert ist, mit dem Ziel der Figuration (Abb. 226, Abb. 228, 234-237).

Abgesehen von praktischen Gründen der Arbeitsorganisation nutzt Picasso die Nähe der Töpferscheibe und des Töpfers, um den Bezug zum Handwerk und die utilitäre Herkunft der von ihm verwendeten Tonformen augenscheinlich zu machen. Denn

⁶⁸³ Heckmann 1996, S. 48-49.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 50-51.

ebenso wie er sich - Malraux zufolge - wünschte, dass der Fahrradlenker und Fahrradsattel, aus dem er 1942 den „Stierkopf“ (Abb. 259) schuf, von jemandem in seine utilitären Bestandteile zurückverwandelt werde⁶⁸⁵, so verwischt er keineswegs die Herkunft seiner figurativen Gefäßkeramiken aus dem utilitären Bereich. Im Gegenteil: selbst im Falle der konstruktiven keramischen Gefäßplastiken wird wie beim Stelzvogel und dem Kentauren (Abb. 65, Abb. 149), was oben in Kapitel 4.4 gezeigt wurde, die utilitäre Potentialität des Objektes zumindest bildlich suggeriert. Dies ist eine für Picassos künstlerischen Umgang mit Objekten häufig auftretende Strategie, nämlich den figurativ transformierten Gegenständen einen Ort zu sichern, der sich zwischen der Sphäre des Kunstgegenstandes und jener des utilitären Objekts situiert, um somit auch gleichzeitig an den beiden Sphären, der Kunst und der Wirklichkeit, teilzuhaben.⁶⁸⁶

Der Unterschied besteht jedoch darin, dass Picasso im Falle der figürlichen Gefäßkeramiken die Nutzformen nicht allein als Objets trouvés kombiniert, sondern, wie die Vorzeichnungen belegen, bereits in der Konzeptionsphase einen formschaffenden bzw. die Form modifizierenden und somit das Nutzobjekt transformierenden Eingriff plant, eine Transformation, die durch das Anmodellieren zusätzlicher Teilelemente oder durch die Bemalung noch verstärkt wurde.⁶⁸⁷ Die Gefäßformen, die Picasso als Ausgangspunkt für Figurationen dienten, wurden außerdem nicht zufällig vorgefunden, sie waren entweder bei Madoura bereits in Produktion oder wurden von ihm entworfen.

Nun zur zweiten Lesart der oben zitierten Aussage Picassos zur plastischen Metapher: Während bei der Skulptur „Stierkopf“ (Abb. 259) die einzelnen Objekte, der

⁶⁸⁵ André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris 1974 (Malraux 1974), S. 62.

⁶⁸⁶ „L'oeuvre ne perd donc pas pour lui [Picasso], toute ces attaches qui la reliant au réel, au naturel, à l'humain. L'oeuvre d'art demeure, au contraire, entachée et comme ‚encollée‘ de réalité“. Mèredieu 2000, S. 225, siehe hierzu auch ebd., S. 226-227 und Cowling 1994, S. 233-237.

⁶⁸⁷ „The significance of the zoomorphic pots is that Picasso first ‘saw’ the form in his mind, with all the given elements, before his hands touched the clay. This is the conceptual procedure he had followed in appropriating a bicycle seat and handlebars to create a bull’s head in 1942, yet the final result in that instance was achieved solely through juxtaposition. In the pots the initial procedure was much the same, but there was an additional stage: not only were ceramic forms treated as found objects, but their sculptural transformation, which involved the addition of modelled elements as well as the ceramic process of decoration and firing, was also carried out to some degree in the artist’s imagination before their realisation.“ McCully 1998 II, S. 35.

Fahrradsattel und Fahrradlenker, als solche noch eindeutig erkannt werden können⁶⁸⁸, diese jedoch durch die Neuzusammenstellung und aufgrund der Verwendung als Bildzeichen ihrer ursprünglichen Funktion entledigt sind, bleibt bei den figurativen Gefäßkeramiken, bedingt durch ihre Morphologie und Struktur, die Gefäßfunktion tatsächlich (Abb. 189-192) und bei den Gefäßplastiken zumindest als bildlich-zeichenhaftes Echo (Abb. 149, Abb. 157) weitgehend bestehen. Dies wird, wie bereits oben ausführlich gezeigt wurde, durch die Entstehungsgeschichte und durch die Möglichkeit der ikonographischen Rückbindung auf figürliche Gefäße noch zusätzlich verstärkt (Abb. 139-141, Abb. 228-231). Daher kann zunächst von der hypothetischen Annahme ausgegangen werden, dass es Picasso bei der plastischen Metapher um die Figuration eines Körpers in der Form eines körperhaften Bildes mittels eines Gefäß- oder eines Hohlkörpers geht.

Rawsons Definition des keramischen Gefäßes als Metapher für den menschlichen Körper, wonach jedes Gefäß an sich schon ein Körpergleichnis darstellt, deckt sich weitgehend mit Picassos Auffassung von der plastischen Metapher, die auf Ähnlichkeit und Ambivalenz gründet, auch wenn Picasso sie, insofern sie auf die morphologischen Umrissformen des Gefäßes allein angewendet wird, als Klischee bezeichnet.⁶⁸⁹ Da Picasso bei den figurativen Gefäßkeramiken die Verwandlung durch einen manuellen Eingriff erreicht und nicht, wie im Falle der Assemblagen, allein durch deutende

⁶⁸⁸ Spies bestreitet dies, da er schreibt, dass bei Picassos Stierschädel: „die Realität dieser Teile vom Betrachter übersehen wird und nur noch als Unterton der neuen Bedeutung mitschwingt.“ Spies 1983, S. 179. Dies kann jedoch nur für den Bronzeguss oder die Fernsicht der Originalassemblage gültig sein. Aus der Normal- und der Nahsicht sind die beiden Fahrradteile eindeutig erkennbar. Picasso selbst legte großen Wert darauf: „Es ist wunderbar wie Bronze die verschiedensten Dinge so miteinander verbindet, dass es manchmal schwer wird, die Elemente zu bestimmen, aus denen das Ganze ursprünglich zusammengesetzt wurde... Allerdings liegt darin auch eine Gefahr: wenn man nur noch den Kopf sähe, wenn man Lenkstange und Sattel gar nicht mehr erkennen könnte, würde die Arbeit an Interesse verlieren“, Brassai 1985, S. 46-47; Zu Picassos Überzeugung, dass ein Gasbrenner durchaus als Zeichen für die Darstellung einer Frau aufgefasst werden kann, vgl. Cowling 1994, S. 239.

⁶⁸⁹ „The essence of the metaphor is that the suggestions conveyed by the pot's inflections and forms are communicated as allusions, while the pot retains its existential identity, visibly and tactually, as what in fact it is“, Rawson 1971, S. 188. „[Man] has always used anthropomorphic terms to designate these different parts of a pot, which is seen to be [...] a symbolic analogue of the human body“ ebd., S. 100. Vgl. hierzu Picasso: „Die Menschen haben seit Jahrhunderten gesagt, die Hüften einer Frau seien geformt wie eine Vase. Das ist nicht mehr poetisch, es ist längst zum Klischee geworden“. Gilot 1980, S. 270.

Kombinatorik von Fundobjekten, die in ihrer einzelnen Form unverändert bleiben⁶⁹⁰, konkretisiert er die im ungebrannten, noch modellierbaren keramischen Gefäß inhärenten Figurationspotentialitäten.⁶⁹¹

Während die Schaufel, der Fahrradsitz und der Lenker Objekte sind (Abb. 259, Abb. 261), die aufgrund ihrer Morphologie allein durch deren Kombination ikonische Potentialitäten aufweisen, so dass sie von Picasso als plastische Metaphern verwendet werden, geht es bei den Vasen, den Tonflaschen und den eiförmigen, auf der Töpferscheibe wie Gefäße gedrehten Hohlkörperformen nicht allein um eine ikonische Entsprechung aufgrund ihrer Umrissform, sondern auch, und das ist der entscheidende Unterschied, um den Gefäßraum, der das Objekt, sich in ihm verbergend, konstituiert und der durch Öffnungen, wie etwa Eingüssen oder Tüllen, analog zu Menschen- oder Tierkörpern, einen Austausch von Substanzen mit der Umwelt erlaubt. Es geht folglich um die Möglichkeit, Formen, deren Struktur von einem Hohl- oder Gefäßkörper bestimmt sind, und utilitäre Gefäße als Körpergleichnisse zu verwenden.

Tatsächlich ist nicht jede auf der Töpferscheibe gedrehte Hohlform eine Gefäßform, also ein direkt auf utilitäre Objekte verweisendes Formzeichen. Indes stehen die aus keramischen Hohlformen gebildeten Figurationen Gefäßen näher als anderen aus heterogenen Objekten gebildeten Skulpturen. Selbst Plastiken, die aus einem homogenen Material bestehen, weisen keine Beziehung auf zwischen einem Hohlraum, dessen funktionaler wie symbolischer Sinn das Enthalten einer Substanz ist, und der von innen her aufgrund der zentrifugalen Kraft der Töpferscheibe die sich daraus ergebende kurvig-lineare, glatte Umrissform des Objektes und den aus alternierenden konkaven und konvexen Kurven gebildeten, gefäßspezifischen Rhythmus bestimmt.

Die Keramikerin Francine del Pierre sieht gerade im „respiratorischen Gebrauch“ des Hohlraums, der vorliegt, wenn die Umrisse einer Keramik der Ausweitung des

⁶⁹⁰ Heckmann 1996, S. 40-43.

⁶⁹¹ Foulem kritisiert Rawsons Definition als zu allgemein und zu poetisch und schränkt sie insofern ein, als es sich nur dann um eine Metapher handeln kann, wenn ein Konzept oder eine Intention hierfür vorliegt, Foulem 1991-1992, S. 28. Picassos diesbezügliche künstlerische Aktion bewegt sich genau zwischen diesen beiden Polen, was auch für seine künstlerische Tätigkeit in anderen Bereichen der Keramik zutrifft, etwa die im Zusammenhang mit der Bemalung deskriptive, narrative, positive oder negative Verwendung des Volumens einer Vasen- oder einer Tellerform, wodurch der Teller in eine Darstellung der Stierkampfarena oder eines Gesichtes verwandelt wird, Foulem 1998, S. 103. Vgl. hierzu Haro Gonzalez 2003, S. 426-443.

Hohlraums, deren Kern er bildet, entsprechen, den Unterschied zur Skulptur.⁶⁹² Picasso war sich dessen bewusst, denn die Frage, ob eine Keramik „atmet“ oder „lebt“, war für ihn stets von großer Bedeutung. Georges Ramié berichtet im Anschluss seiner Beschreibung der Vorgehensweise Picassos bei der Entstehung der Gefäßplastiken: „Picasso versäumt in diesem Stadium nie, sich über eines zu fragen, was für ihn außerordentlich wichtig ist. Kaum hat er eine Arbeit vollendet, ist seine größte Sorge, ‚ob das lebt‘, wie er es gern nennt.“⁶⁹³

Eine Vase ist, im Gegensatz zur Assemblage und den keramischen Gefäßplastiken, ein einzelner Gefäßkörper, und in der oben zitierten Aussage Picassos geht es auch um die Transformation einer Vase in die Darstellung einer Frau und um die Verwendung eines Korbes zur Darstellung eines Brustkorbes (Abb. 280). Picasso selbst meint, dass die Metapher, die Hüften einer Frau seien wie eine Vase geformt, abgegriffen sei, was jedoch nicht abgegriffen sei, ist die Umkehrung, nämlich aus einer Vase eine Frau zu gestalten. Dann wiederholt er, dass die Metapher abgenutzt und zerbrochen sei, er die Metapher jedoch so ungewohnt gebrauche, „dass sie ein neues Gefühl im Geist des Beschauers auslöst, weil sie im Moment des Anschauens seine gewohnte Weise stört, das Gesehene zu identifizieren und zu definieren“. Indem er gleich anschließend den Weidenkorb mit dem Brustkorb der Ziege vergleicht, wobei es eindeutig um das umschlossene Volumen geht, also um den Korb als Körper, präzisiert Picasso, dass er die metaphorische Kraft des von diesen Objekten umschlossenen Volumens meint und nicht allein die Morphologie der Umrissformen.⁶⁹⁴

In dieser Aussage Picassos handelt es sich also auch um die strukturelle Ähnlichkeit des Frauenkörpers mit dem Gefäßkörper, wie es sich um die strukturelle Ähnlichkeit des

⁶⁹² „Umrisse, Formen und Volumen sind Begriffe, die der Plastik und der Keramik gemeinsam sind. Aber die Umrisse einer Keramik müssen der richtigen Ausweitung des Hohlraumes des Stückes entsprechen, dieses Hohlraumes, der sein Kern ist...man könnte es auch so ausdrücken, dass eine Keramik vom respiratorischen Gebrauch ihres Hohlraumes lebt...meiner Ansicht nach unterscheidet sich die Keramik gerade dadurch, dass sie hohl ist und atmet, grundlegend von der abstrakten Skulptur.“ Francine del Pierre, zitiert nach Préaud/Gauthier 1982, S. 194.

⁶⁹³ Ramié 1980, S. 211. Im französischen Originaltext heißt es „ob das atmet“: „A peine venait-il de terminer un ouvrage [...] que son souci le plus pressant était de savoir si, suivant le terme qu’il aimait employer ‘ça respire’“, Georges Ramié, *Céramique de Picasso*, Paris 1974 (Ramié 1974), S. 214, bestätigt durch Picassos Aussage zu Pierre Daix, im Zusammenhang mit Keramik: „Man weiß um den Wert eines Werks, wenn es atmet“, Pierre Daix, *Les rencontres de Picasso avec la céramique*, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Céramiques“, Basel 1989 (Daix 1989), o.S.

⁶⁹⁴ Vgl. oben Anm. 681.

Brustkorbs mit dem eines Weidenkorbs handelt. So wird die Figuration einer Frau nicht nur als plastisches Zeichen im Raum, sondern als „Körper“ repräsentiert, wobei das Gefäß den Körper als das, was er tatsächlich ist, als Volumenform darstellt und folglich eine Repräsentation des Körperhohlraums durch den Gefäßhohlraum vorliegt.

Vase und Weidenkorb sind einzelne Nutzgegenstände, sie bilden jeweils einen Körper aus einem homogenen Material und sie umfassen beide je ein Volumen als Kern, das von der äußeren, sichtbaren Umrissform umschlossen wird. Der Unterschied bei der Verwendung des Weidenkorbes und der Vase durch Picasso ist, dass ersterer ein Element innerhalb eines heterogenen Objektkonglomerats ist, das die Skulptur einer Ziege bildet⁶⁹⁵, während die Vase ein homogener Körper ist, der entweder durch die Bemalung oder durch einen manuellen Formeingriff des Künstlers in seiner Gesamtform zur weiblichen Figuration umgewandelt wird.

Das auf Gefäße ausgedehnte Konzept der plastischen Metapher, die sich in der Ambivalenz aus Gefäß und Plastik bzw. aus Gebrauchs- und Ausdrucksfunktion konkretisiert, ist bereits in Picassos ersten Vorzeichnungen für einen keramischen Stier und einen Vogel angelegt, z. B. bei der Frage was „noch“ Tülle ist, was Kopf, Ausguss oder Schnabel ist (Abb. 54-55, Abb. 57) und sollte in den Entwürfen und Umsetzungen der Vasenfrauen einen Höhepunkt erreichen (Abb. 112-117, Abb. 189-192).

Bei den figurativen Gefäßkeramiken, die in den Vorzeichnungen von Picasso vorbereitet wurden, handelt es sich um Objekte in der Erscheinungsform von Gefäßen und selbst bei jenen, die keine Gefäße mehr im praktischen Sinn sind, wie etwa der Stier oder die „Faunesse“ (Abb. 141, Abb. 228), um keramische Figurationen, die durch eine Ästhetik bestimmt werden, die von Gefäßformen abgeleitet ist oder diesen entspricht, weil keramische Hohlformen für ihre Struktur bestimmend sind.

Daraus folgt, dass die keramischen utilitären Gefäßformen sich nur bedingt mit den Assemblagen aus Fundsachen vergleichen lassen. Da jedoch Picasso für beide die Bezeichnung der plastischen Metapher verwendet, ist eindeutig, dass für ihn die Grenze zwischen Objekt und Skulptur - und im Falle des kubistischen Tondos oder Ovalbildes, auch jene zwischen dem „tableau objet“, dem Objekt und dem Tafelbild (Abb. 257-258)

⁶⁹⁵ Außer dem Weidenkorb besteht das Original der „Ziege“ (Sp. 408 I) auch aus Keramiktöpfen, einem Palmenblatt, Metallteilen, Holz, Pappe und Gips.

- sehr gering ist⁶⁹⁶, und dass er hiermit eine Synthese aus Malerei, polychromer Skulptur, der Objektassemblage und der figurativen Gefäßkeramik anstrebte.

6.3 Bronzeversionen der Gefäßkeramiken und der Skulpturen aus Fundsachen

Picasso ließ von einigen figürlichen Gefäßkeramiken wie auch von mehreren Skulpturen aus Fundsachen Bronzegüsse durchführen (Abb. 63-64, Abb. 182, Abb. 241).⁶⁹⁷ Durch den Bronzeabguss betont Picasso die haptischen Eigenschaften der Keramikoberflächen, setzt die unterschiedlichen Wirkungen verschiedener Materialien im Zusammenspiel mit der volumetrischen Form in Szene, und während er bei den Keramiken die Bedeutung der Form und deren Möglichkeit als Signifikant in den Vordergrund stellt, geht es ihm bei den Bronzegüssen mehr um die Erscheinung, um das Aussehen der Form. Hierdurch setzt Picasso die in Bronze abgegossenen Vasenfrauen in den gleichen Kontext mit seinen Skulpturen aus Fundsachen, die er in Bronze gießen ließ, wie etwa den Kranich (Abb. 261).⁶⁹⁸

Für Picasso ist folglich der Gebrauch einer Vase und einer Schaufel nur im Kontext der Bronzeskulptur das Gleiche, nämlich der künstlerische „Gebrauch“ utilitärer Objekte, die durch den Materialwechsel in Kunstwerke ohne Bezug zum Utilitären transformiert werden. Picasso ließ jedoch den größten Teil seiner Gefäßkeramiken und -plastiken nicht in Bronze abgießen. Damit ist eindeutig klar, dass die tatsächliche Beibehaltung des Hohlvolumens bei einem keramischen Gefäßkörper das Neue beim Gebrauch der „alten Metapher“ ist, weil dieses Gefäß-Körpergleichnis zur spezifischen Idiomatik der Keramik gehört. Dagegen bedingt der Materialwechsel in Bronze den Verlust des Gebrauchswerts des Objekts und somit der Gefäß-Körpermetapher. Damit erlischt die Ambivalenz, die das keramische Gefäß-Objekt zur Metapher eines biomorphen Körpers macht, und somit die Spannung, Ausstrahlung und die ursprünglichen

⁶⁹⁶ Cowling 1994, S. 231.

⁶⁹⁷ Sp. 317, 321, 332.

⁶⁹⁸ „Unterscheidet er [Picasso] zwischen Objets trouvés und ihren Bronzeabgüssen, bringt er also diverse Materialien zusammen oder bedient er sich eines einzigen, so setzt er damit unterschiedliche Wirkungen in Szene. Während in den Originalobjekten die Bedeutung, der Sinn einer Form im Vordergrund steht, tritt sie bei den Bronzeabgüssen zugunsten ihrer Erscheinung, ihres Aussehens zurück [...]. Praktisch entsteht dadurch ein neues Objekt“, Carsten Peter Warncke, in: (Carsten Peter Warncke / Ingo Walther Hsg.), Pablo Picasso 1881-1973, Bd. II, Köln 1997 (Warncke 1997), S. 484.

Symbolisierungsmöglichkeiten der keramischen Gefäß-Objekte. Da es Picasso genau um diese Dimension des „Sichtbarmachens von Realität“ geht, sagt er: „es wäre leicht, diese Dinge mit traditionellen Methoden⁶⁹⁹ zu schaffen. So kann ich jedoch den Geist des Betrachters in einer Richtung fesseln, die er nicht vorausgesehen hat, und ihn Dinge neu entdecken lassen, die er längst vergessen hatte“.⁷⁰⁰ Hiermit kann Picasso nur die Gefäßmetapher gemeint haben. Die symbolische Bedeutung dieser seit der Antike in der Kunst gültigen Metapher, wird in Bezug auf Picasso, ausführlich unten in Kapitel IV.1. behandelt. Es sei hier vorläufig darauf hingewiesen, dass seit Johann Winckelmanns 1764 in Dresden erschienener „Geschichte der Kunst des Altertums“ antike Vasen vor allem als Bildträger mythologischer Darstellungen und als Anregung für einen Kanon zeitgenössischer klassizistischer Malerei dienten.⁷⁰¹ Erst Richard Hamann hat die Realität des Gefäßkörpers wieder in den Vordergrund der kunstgeschichtlichen Betrachtung gerückt, indem er anhand des geometrischen Stils der griechischen Vasen „die ganzheitliche körperliche Gestalt des Gefäßes“ wieder bewusst gemacht hat.⁷⁰² Picasso geht bei seiner keramischen Arbeit auf beide Potentialitäten des Gefäßes, als Bildträger und als Gefäßkörper, ein und nutzt sie innovativ für seine künstlerische Aktion.

Die Bedeutung der Bronzeabgüsse der ursprünglich als Gefäßkeramiken geschaffenen Werke ist vor allem darin begründet, dass Picasso hiermit einen zweiten Schritt der Transformation erreicht, wobei die in der Ambivalenz aus Nutz- und Kunstgegenstand befindlichen Objekte nun eindeutig als Skulpturen präsentiert werden. Es sind, wie auch weitere von Picasso in Bronze abgegossene Gefäße (Abb. 263) beweisen, ironische Anspielungen auf die Tradition der repräsentativen Bronze- und Eisenvasen des Klassizismus (Abb. 264).⁷⁰³ Es handelt sich aber vor allem um die subversive Fusion kultureller Traditionen: jene der vorgeschichtlich-antiken Keramik mit jener der dekorativen Repräsentationskunst, die wiederum mit jener der plastischen Gestaltung im

⁶⁹⁹ Zum Beispiel als Gipsskulptur, vgl. Gilot 1980, S. 270.

⁷⁰⁰ Gilot 1980, S. 270.

⁷⁰¹ Johann J. Winckelmann, Johann Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, Leipzig 1881 (2. Aufl.), (Winckelmann 1881).

⁷⁰² Pachnicke 2004, S. 6. Vgl. Richard Hamann, Geschichte der Kunst, Bd. 1, Berlin 1957 (Hamann 1957), S. 446-447.

⁷⁰³ Pachnicke 2004, S. 10. Weitere Bronzegefäße Picassos nach ursprünglich im Jahr 1952 in Keramik gestalteten Gefäßen: Sp. 446-449.

Kontext der modernen Kunst verschmolzen wird (Abb. 63-64), was letztlich insgesamt eine Demonstration der künstlerischen Freiheit Picassos darstellt.

Werner Spies erklärte dazu, vom Blickpunkt der Skulptur aus betrachtet, sei „die Erweiterung einer Vase zu einem Frauenkörper eine zu sehr auf der Hand liegende Symbolisierung“.⁷⁰⁴ Aus dem Blickwinkel der Keramiktradition ist dagegen, wie bereits ausführlich gezeigt worden ist, der Einsatz eines auf der Töpferscheibe gedrehten Gefäß-Objektes als Metapher für eine biomorphe Figuration eines der ältesten spezifischen Merkmale des Mediums, das zahlreiche Symbolisierungsmöglichkeiten impliziert.⁷⁰⁵

Durch den Bronzeabguss einiger Gefäßkeramiken geht es Picasso jedoch weniger um „auf der Hand liegende Symbolisierungen“ sondern vielleicht um die programmatische Setzung eines Zeichens, das auf die Erweiterung oder Befreiung des traditionellen Kunstbegriffs von akademischen, im 19. Jahrhundert kanonisierten Beschränkungen abzielte. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, kann das präzise und vorurteilsfreie Studium seiner Gefäßkeramiken sogar ein Schlüssel für eine differenziertere Rezeption und für ein besseres Verständnis seines keramischen und vielleicht selbst seines übrigen Werkes sein, besonders der Skulptur.

6.4 Picassos Skulpturen

Überblickt man Picassos plastisches Werk, stellt es sich in einer Fülle dar, die auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen ist. Es sind jedoch Konstanten feststellbar, die bedingt durchaus auch für seine künstlerische Arbeit mit den figurativen Gefäßkeramiken zutreffen, wie etwa die Polarität zwischen rund-volumetrischem, modelliertem und flächig-spitzem, konstruktiv zusammengesetztem Formmaterial, die Betonung der Materialität bei starker taktiler Erregbarkeit und eine Vorliebe für das ergänzte oder modifizierte Objekt wie auch für das additive Zusammenfügen einzelner Formelemente, wobei Picasso vor technischen Improvisationen nicht zurückschreckt.⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Spies 1983, S. 212.

⁷⁰⁵ Morris 1985, S. 164.

⁷⁰⁶ Spies 1983, S. 318-319, Spies 2000, S. 13.

Nach den plastisch modellierten Arbeiten der Jahre 1902-1906 (Abb. 20) hatte Picasso, angeregt durch Gauguins Arbeiten, sich zunächst der Holzplastik⁷⁰⁷ gewidmet, schuf danach den kubistischen „Kopf Fernande“ (Abb. 294), um schließlich in Zusammenarbeit mit Georges Braque weit reichende Innovationen zu erbringen durch Schaffung kubistischer Konstruktionen, Papierskulpturen und Papiers collés.⁷⁰⁸

Bei der Beschäftigung mit kubistischer Plastik interessiert sich Picasso für die widersprüchliche Verbindung von Volumen, Kern und Oberfläche. Dies gilt für den 1909 entstandenen „Kopf Fernande“ (Abb. 294), wobei an die Stelle des Modellierens der systematische Aufbau der Plastik aus „Leere und Masse“ tritt.⁷⁰⁹ Dagegen wird in seinen in Zusammenarbeit mit Julio Gonzalez 1928 geschaffenen Drahtskulpturen das Verhältnis Volumen-Masse negiert, indem eine offene, transparente Skulptur entstand, die Picasso selbst, auf eine Stelle in Guillaume Apollinaires 1916 erschienener Novelle „Le poète assassiné“ verweisend, als „Statuen aus Nichts, aus Leere“ bezeichnete (Abb. 265).⁷¹⁰

Die monumentalen, seit 1931 in Boisgeloup entstandenen Skulpturen sind eine Rückkehr zu geschlossenen Formen mit einer rundplastischen, haptischen Oberfläche. Es ist auch eine Rückkehr zum traditionellen, homogenen Material, nämlich Ton und Gips, sowie zu einer traditionelleren Gestaltungsweise. Dabei sind die Inspirationsquellen weder im 19. Jahrhundert noch in der klassischen Antike, sondern eher in archaisch-primitiven Figurationen zu suchen, die Picasso, wie auch bei der Integration der Naturformen in ein mit Gefäßformen operierendes Ausdruckssystem, einem zusätzlichen rigorosen Abstraktionsvorgang unterzog.⁷¹¹ Dies gilt in besonderem Maße für die Frauenfiguren, deren auf Formeln des Organischen reduzierte

⁷⁰⁷ Sp. 15-21.

⁷⁰⁸ Zu den zahlreichen kubistischen Konstruktionen, Papierskulpturen, Papiers collés und ihrer Definition vgl. Spies 1983, S. 57-71, S. 74-89. Weiterführende Präzisierungen zu Chronologie, Begriffsbestimmung und der Rolle Georges Braques in diesem Zusammenhang bei William Rubin, Picasso et Braque. L'invention du cubisme, Paris 1990 (Rubin 1990), S. 15, S. 24-35.

⁷⁰⁹ Spies 1983, S. 45.

⁷¹⁰ Margit Rowell, Note liminaire, in Ausstellungskatalog: „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“, Paris 1986 (Rowell 1986), S. 93, Spies 1983, S. 93 ; Sp. 68-71; Guillaume Apollinaire, Le poète assassiné, Paris 1979 (Apollinaire 1979), S. 127: „[...] il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire.“

⁷¹¹ Rowell 1986, S. 149. Zum Vergleich der Frauenskulptur Sp. 108 mit der Venus von Lespugue: Spies 1983, S. 136.

Einzelemente sich bereits im Jahr 1928 mit Schaffung der biomorphen Plastik „Metamorphose“ (Abb. 131) ankündigten.⁷¹²

Die „Metamorphose“ ist die dreidimensionale Umsetzung einer in der Malerei Picassos bereits seit 1925 sich ankündigenden Formensprache, die mit biomorphen Deformationen in verschiedenen stilistischen Modalitäten arbeitet, wobei „ein völlig neues plastisches und malerisches Vokabular und eine persönliche, subjektive Ikonographie, die man in der folgenden Arbeit immer wieder findet, entsteht“.⁷¹³ Die kleine, aus Ton modellierte Figur besteht aus runden, teigigen, ineinander bruchlos übergehenden Formgebilden und wirkt bewegungsdynamisch aufgeladen.

Hiermit wird eine Phase im dreidimensionalen Wirken Picassos eingeleitet, die im Gegensatz zu den additiv-konstruktiven Methoden des Kubismus Form integrierend wirkt. Das erzielte Resultat hat ein organisches Erscheinungsbild. Die Formintegration geht jedoch mit äußerster Freiheit vor, was die Daten des Naturmodells anbetrifft, so dass dieses nicht eindeutig bestimmbar ist und dem Stück ein großes Maß an interpretatorischer Autonomie verleiht. Geht man der Formgenese dieser Skulptur nach, so klären sich jedoch die Verhältnisse: im Nachlass Picassos liegen Zeichnungen vor, aus denen abzuleiten ist, dass es sich bei der Figur um eine Frau handelt, die ihren Kopf mit dem linken Arm aufstützt.⁷¹⁴

Seit 1928 bereitet Picasso in zahlreichen Zeichnungen Skulpturen vor, die konstruktiv aus einzelnen volumetrischen Formen zusammengesetzt sind. Es sind zumeist anthropomorphe Figuren, die sich in einem labilen Gleichgewicht befinden. Einige wurden in Paris vor 1930 als Metallassemblagen, andere nach 1930 in Boisgeloup in Ton und Gips ausgeführt.⁷¹⁵ Ein Beispiel ist die in Boisgeloup entstandene Skulptur „Frauenkopf“, die aus, kurvig gebogenen Wülsten und Kugeln gebildet ist (Abb. 267). Hier setzt Picasso Gestaltungsmittel ein, die sich bei den konstruktiv zusammengesetzten Gefäßkeramiken, wie sie auf Skizzen des Blattes V18 vom 16.

⁷¹² Sp. 108, 110, 111, 135.

⁷¹³ Marie-Laure Besnard-Bernadac 1985, Gemälde, in: Bestandskatalog Bd. I, Picasso-Museum, Paris 1985 (Besnard-Bernadac 1985), S. 25. Beispiele: „Der Tanz“: Z. V, 426, „Der Kuss“: M.P. 85, beide 1925; vgl. auch die 1928 in Dinard entstandenen Bilder: M.P. 106-110, sowie das 1932 datierte Gemälde „Frau im roten Sessel“: Z. VII, 330.

⁷¹⁴ Vgl. hierzu die 1927 datierte Bleistiftzeichnung „Femme assise dans un fauteuil“, M.P. 1022, oder die im Dezember 1926 entstandene Zeichnung „Badende“, abgebildet bei Spies 1983, S. 100.

⁷¹⁵ Spies 1983, S. 128.

September 1947 dargestellt sind (Abb. 81), wieder finden: das Aneinanderhaften mehrerer Formen positiven Volumens über einem stengelartigen Sockel, wobei die einzelnen Elemente auf Kernformen reduziert sind. Der Unterschied bei der in Boisgeloup entstandenen Plastik „Frauenkopf“ ist, dass hier systematisch miteinander bezogene Leerstellen zwischen den Formteilen einen zusätzlichen Kontrast aus Volumenpositiv und Volumennegativ herstellen. Solche Leerstellen fehlen bei den vier 1931 in Boisgeloup entstandenen, überlebensgroßen Frauenköpfen bzw. -büsten.⁷¹⁶ Picasso arbeitete an ihnen gleichzeitig, eine Arbeitsweise, die später 1947 auch die Gestaltungsweise der Gefäßkeramiken kennzeichnete. Mit diesen haben die in Boisgeloup entstandenen Köpfe den dominanten Hauptkörper gemeinsam, außerdem sind sie, wie diese, runderhaben, durch große Geschlossenheit gekennzeichnet mit einer haptisch angelegten Außenhaut, wobei sich die übrigen Formelemente attributiv um das Hauptvolumen herumgruppieren.

Die Boisgeloup-Köpfe unterscheiden sich von den Gefäßkeramiken in der stilistischen Ausführung und besonders in den Dimensionen. Sie sind außerdem fragmentarisch angelegt, und die Relation zwischen Hauptform und attributivem Element ist unterschiedlich, da sich Asymmetrien bei der Verteilung von Haar-, Nasen- und Stirnwülsten zeigen.

Archaisch-primitive Mutter- und Fruchtbarkeitsidole waren die Inspirationsquellen für die 2,20 Meter hohe, aus Gips modellierte „Frau mit Vase“ (Abb. 219), die 1933 ebenfalls in Boisgeloup entstand.⁷¹⁷ Die Körperelemente sind aus fein ineinander übergehenden konkaven und konvexen Formschwüngen gebildet, eine Vorwegnahme des kennzeichnenden Rhythmus der gedrehten Gefäßformen. Sie erheben sich über zwei säulenartigen Beinen und kulminieren in einem verwittert erscheinenden, verschliffenen Kopf. Die ikonographischen Parallelen zwischen der eine Vase haltenden Frauenfigur und den Gefäße mitführenden Vasenfrauen, die seit 1947 in Vallauris entstanden (Abb. 189-191), sind eindeutig.

Die Kopfplastik aus behauenen Stein, einem von Picasso sonst kaum verwendeten Material, ist in Form und Gestaltung dem Kopf der Frauenfigur (Abb. 219) formal und stilistisch eng verwandt.⁷¹⁸ Der 1933 datierte Kopf bildet den Abschluss dieser Periode

⁷¹⁶ Sp. 128, Sp. 132-133, (Abb. 268).

⁷¹⁷ Picasso besaß zwei Kopien der paläolithischen Venus von Lespugue, Spies 1983, S. 136.

⁷¹⁸ Sp. 218.

des plastischen Gestaltens Picassos und weist auf die zehn Jahre später in Paris modellierten Volumenplastiken voraus. Hier wären Skulpturen wie der „Totenkopf“ (Abb. 269) und der „Mann mit Lamm“ (Abb. 132a) zu nennen.

In den zehn Jahren von 1933 bis 1943 rückt das Gestalten mit Volumina zugunsten der Beschäftigung mit der Skulpturoberfläche in den Hintergrund der Aufmerksamkeit Picassos. Die Plastiken dieser Periode haben eine mit verschiedenartigen Texturen versehene Oberfläche, wie die „Frau mit Blättern“.⁷¹⁹ Sie sind zumeist aus heterogenen Bestandteilen zusammengestellt. In der Chronologie folgen Skulpturen aus Fundstücken, wie die bereits behandelte, aus Fahrradstange und -sattel gebildete Plastik „Stierkopf“ (Abb. 259).

Ebenfalls durch ein Fundstück wird die Dominanz haptischer Flächenpartien in Picassos Skulpturen wieder eingeführt, was eine Entwicklung in Picassos dreidimensionalem Formrepertoire ankündigt, die bis zu der Schaffung der Gefäßkeramiken fortgesetzt werden sollte. Das Fundstück, von dem hier die Rede ist - ein Schneiderpuppentorso, den Picasso auf dem Flohmarkt erwarb, bildet den Körper der „Frau im langen Kleid“ (Abb. 266).⁷²⁰ Der Kopf, der rechte Arm - beides modelliert - und der linke Arm, das Fragment einer Plastik von der Osterinsel, wurden dem Schneiderpuppentorso hinzugefügt. Das volle, in regelmäßig sich ausbreitenden Rundungen erscheinende Körpervolumen dieses Torsos schafft ein harmonisches Formkontinuum, das optisch die gesamte Figur dominiert. Die Verwendung eines industriell gefertigten Gegenstandes verleiht dem Körper eine durch Ton- oder Gipsmodellierung kaum zu erreichende Glätte, die durch den Bronzeguss noch gesteigert wurde. Die polierte Oberfläche, die dem betrachtenden Auge kein Hindernis entgegenstellt, umschließt die Volumenform noch einheitlicher als bei den aus Gips oder Ton modellierten Boisgeloup-Figuren und ist den auf der Töpferscheibe gedrehten Gefäßformen sehr nah verwandt. Eine solche Gestaltung gibt wie bei den Tongefäßen den Blick frei auf die reine Form der Volumina, die stilisiert sind und sich aus drei miteinander nahtlos verschweißten geometrischen Grundformen zusammensetzen: einem Kegel als Zeichen für das Kleid, einer konkaven,

⁷¹⁹ Sp. 157.

⁷²⁰ „Un jour, au marché aux puces, j'ai déniché un mannequin ‚haute couture‘ 1900, de la ‚belle époque‘, merveilleusement sculpté, le buste haut, le derrière rebondi, sans bras ni tête. Le bras gauche vient de l'île de Pâques - un cadeau de Pierre Loeb -, le bras droit et la tête sont de moi... Je n'ai fait que les ajuster...“. Pablo Picasso, zitiert nach Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris 1964 (Brassai 1964), S. 67.

volumennegativen Form als Zeichen für die deutliche Tailleneinbuchtung und einer ellipsoiden Form für den Oberkörper, dem sich als halbierte, kleinere Wiederholung der Taillenform ein Halsansatz oben anschließt.

Die Zusammensetzung aus geometrischen Formen und die sich daraus ergebenden konkav-konvexen Umrisse weisen zusätzlich zur glatten Oberflächengestaltung auf die zur Bildung gefäßkeramischer Werke verwendeten Formteile voraus. Aber auch die Verwendung eines Objektes als Ausgangspunkt für plastisches Gestalten und das Hinzufügen modellierter Einzelteile, wie etwa der Arme, kündigen im Werk Picassos die anthropomorphen Gefäßkeramiken, die in Vallauris entstehen sollten, an.

Die 1943 vollendete überlebensgroße Skulptur „Totenkopf“ (Abb. 269) dokumentiert das Fortwirken volumetrisch-haptischer Formprinzipien in Picassos plastischem Wirken. Das aus Gips modellierte Vanitasmotiv hat ein Echo in kleineren aus Ton „handgerecht“ modellierten Rundformen, die als kleine „Totenköpfe“ bezeichnet wurden und ebenfalls 1943 im besetzten Paris entstanden. Diese, einer „spezifisch haptischen Veranlagung des Künstlers“ entsprechenden „hand-sculptures“⁷²¹ sind Vorwegnahmen technischer Realisationsmethoden, die nach 1946 bei Madoura von Picasso angewendet wurden, wie etwa die Transformation einer Tonflasche in eine Frau oder in eine Taube, die durch Einbuchtungen mit den Fingern oder dem Handrücken vorgenommen wurden.⁷²²

Bei der 2,2 Meter großen Skulptur „Mann mit Lamm“, die von Picasso in zahlreichen Zeichnungen vorbereitet wurde (Abb. 132a-d)⁷²³, wird durch antik-archaische Bezüge ein Rekurs auf die Tradition deutlich, eine Tradition, die für die figürlichen Gefäßkeramiken ebenfalls eine wichtige Rolle spielt, wie oben bereits an mehreren Stellen gezeigt wurde. Motivisch kündigt sich im „Mann mit Lamm“ die hieratische, aufrechte Standfigur an, die, sei sie aus Ton modelliert, sei sie auf der Töpferscheibe gedreht, in den nachfolgenden fünf Jahren eine so eminente Rolle im plastischen Werk Picassos spielen sollte.⁷²⁴

⁷²¹ Boeck 1955, S. 288, Sp. 212-216.

⁷²² Z. B. (Abb. 76) und Sp. 317.

⁷²³ Spies 1983, S. 206.

⁷²⁴ Z. B. die im Jahr 1945 aus Ton modellierten 8,5 - 26 cm hohen Statuetten (Sp. 303, 305, 308, 310), (Sp. 388, 389): (Abb. 111 a, b), vgl. (Abb. 28). Sie wurden sowohl in Terrakotta als auch in Bronze ausgeführt.

Die plastische Form, die gleichzeitig als Bildträger dient, hat direkte Vorläufer in den kleinen 1945-46 datierten Kieselsteinen, (Abb. 270), die Picasso durch Einritzungen zu biomorphen Gestaltzeichen verwandelte.⁷²⁵ Diese kleinen gravierten Steine kündigen die Überblendung zweier Formzeichen an - eines graphischen und eines plastischen - wobei sich das zweidimensionale Formzeichen die Plastizität des anderen „ausleiht“.⁷²⁶ Die dreidimensionale Form des natürlich geschliffenen Steins weist Oberflächenwerte auf, die sich in Picassos Werk mit der „Frau im langen Kleid“ ankündigten und in den keramischen Figurengefäßen und Gefäßplastiken ab 1946 fortsetzen.

Bei der Beschäftigung mit den Gefäßkeramiken nach 1945 kehrt Picasso, indem er die spezifischen Bedingungen des Mediums Keramik respektiert, zu Problemen zurück, die ihn im Bereich seiner plastischen Arbeit seit 1909 beschäftigten, nun jedoch unter anderen Vorzeichen: die Verbindung von Volumen, Kern und Oberfläche ist im Falle der Figuration durch keramische Hohlkörper nicht mehr widersprüchlich, und auch das Verhältnis Volumen-Masse ist nicht negiert, sie befinden sich vielmehr im Einklang. Statt Masse umschließt die Form hier einen Hohlraum. Handelt es sich bei den erwähnten nichtkeramischen Plastiken Picassos noch um die Erforschung der Dissoziation der konstitutiven Elemente einer Skulptur, interessiert er sich nun für die Integration dieser Elemente. Picassos Absicht ist es offensichtlich, einen „Bild-Körper“ zu schaffen, der strukturell einem Gefäß und aufgrund der Polarität eines umschlossenen Innenraums und zugleich Form bestimmender „Außenhaut“, mit zumeist punktuellen Verbindungsstellen zwischen Innerem und Äußerem, auch dem analog beschaffenen Körper eines Menschen oder eines Tieres entspricht.

Hieraus ergibt sich, dass motivische, strukturelle, formale, stilistische und technische Topoi in manchen Gefäßkeramiken und Gefäßplastiken Picassos in unterschiedlicher Graduierung vereinigt werden, die sich vorher separat in seinem plastischen Werk angekündigt hatten, die jedoch nie mit der integrativen Konsequenz realisiert werden konnten, die durch die Bedingungen und Möglichkeiten der Keramik gegeben sind.

6.5 Zusammengesetzte Volumenformen

⁷²⁵ Sp. 285-298, 301-302.

⁷²⁶ Boeck 1955, S. 72, S. 283.

Die Gefäßplastiken, die aus additiv zusammengesetzten Volumenformen bestehen, wie der Stelzvogel (Abb. 149), haben ebenfalls Vorläufer im früheren plastischen Werk Picassos. Die Methode des additiven Zusammenstellens von Volumenverhältnissen ist eine Konstante, die sich im plastischen Gestalten Picassos zwischen 1927-1933 und später wieder beim Entwurf und der Ausführung von Gefäßplastiken feststellen lässt. Es handelt sich dabei um das Zusammensetzen mehrerer Skulpturelemente zu labilen anthropomorphen Figurationen. Die Projekte sind alle im Entwurfsstadium geblieben, geben jedoch wertvolle Einblicke in Picassos imaginierte Formengnese.

Die oben bereits erwähnten Zeichnungen vom 17. Juli 1927 im „Carnet Paris“ zeigen Formassoziationen, die in Dinard in den Entwürfen vom 8. Juli 1928 und vom 30.-31. Juli 1928 weiterentwickelt wurden und den Formeinfluss bretonische Menhire verraten (Abb. 271).⁷²⁷ Die Zeichnungen werden mit biomorphen Skulpturzusammensetzungen 1932 als Studien nach Matthias Grünewalds „Kreuzigung“⁷²⁸ und der Serie von Bleistiftzeichnungen „Une Anatomie“ fortgesetzt (Abb. 272).⁷²⁹ Die Zeichnungen dieser Serie führen die konstruktive Verbindung von Objekt und biomorpher Struktur vor.

Die Zeichnungen (Abb. 271-272) stellen insgesamt eine Synthese der im Jahr 1928 in Zusammenarbeit mit Julio Gonzalez geschaffenen Drahtplastiken und der organisch-plastischen Verformungen dar, die seit der Skulptur „Metamorphose“ (Abb. 131) Picassos Werk kennzeichnen. In den Skizzen mit Stierzeichnungen, besonders auf Blatt V3 (Abb. 56), findet sich das Umkleiden eines als Lineament gezeigten Gerüsts mit volumetrischer Form in vereinfachter Art und Weise wieder.

6.6 Polychromie in Skulptur und Keramik

Polychromie ist eine der spezifischen idiomatischen Komponenten keramischer Objekte.⁷³⁰ Polychromie wird von Picasso bei seinen keramischen Arbeiten bevorzugt verwendet, sie spielt jedoch auch in seinem plastischen Werk eine wichtige Rolle.⁷³¹

⁷²⁷ Spies 1983, S. 128; Entwürfe für Skulpturen aus dem ‘Carnet Dinard’, vgl. Spies 1983, S. 103 und Werner Spies in Ausstellkatalog: „Pablo Picasso. Wege zur Skulptur. Die Carnets Paris und Dinard von 1928“, (Duisburg), München 1995 (Spies 1995), S. 22.

⁷²⁸ Z. VII, 287. Studien: M.P.1074-1075, 1082.

⁷²⁹ Die Serie umfasst zehn Blätter: M.P. 1089-1098.

⁷³⁰ Foulem 1987 I, S. 23.

Kahnweiler hat bereits 1949 die Bedeutung der keramischen Arbeiten Picassos in der vom Künstler „lang gesuchten Verbindung zwischen Malerei und Plastik“ gesehen.⁷³²

Kahnweiler gegenüber äußerte Picasso, er wolle farbig bearbeitete Skulpturen schaffen und einige der in Boisgeloup entstandenen Skulpturen bemalen.⁷³³ Die Interaktion von Farbe und plastischer Form beim Malen auf nicht ebenen Flächen hatte Picasso schon während des Kubismus als Problem beschäftigt. Die aufgebrochene plastische Form der 1914 nach einem Wachsmo­dell in Bronze gegossenen vier „Absinthgläser“ (Abb. 273 a-d), von denen zwei weitere Varianten existieren, wurde durch die unterschiedliche Bemalung der Einzelstücke in ihrer äußeren Erscheinung verändert.⁷³⁴ Dabei entstand eine Reihe von sechs Varianten. Durch die unterschiedliche Kolorierung der Einzelstücke sind die Formrepliken dermaßen verändert worden, dass beim Betrachter der Eindruck erweckt wird, es mit Variationen der Form zu tun zu haben. Wie bei den „Absinthgläsern“ wirken zahlreiche Dekorationsvarianten der Gefäßkeramiken auch als Formvarianten, da die graphischen Determinationen auch plastische Formen optisch verändern (Abb. 158-162).

Das Malen auf gebogenen Flächen führt zu neuen Lösungen bei der illusionistischen Wiedergabe von Körperlichkeit oder der Darstellung von Räumlichkeit und Perspektive. Da das Volumen bereits vorgegeben ist, muss die Farbe nicht mehr Plastizität durch das Helldunkel suggerieren. Picasso war sich dieser Tatsache bewusst und sah sich in seiner keramischen Arbeit bestätigt, wie aus einem von Kahnweiler überlieferten, im Juli 1948 geführten Gespräch Picassos mit Henri Laurens hervorgeht, als Picasso zu Laurens sagte: „Sie sollten sich mit Keramik beschäftigen. [...]. Ich fertigte einen Kopf. Man kann ihn von allen Seiten betrachten: er ist flach. Natürlich ist er wegen der Bemalung flach. [...]. Ich habe es so dargestellt, dass er von allen Seiten flach wirkt. Was sucht man in einem Gemälde? Die Tiefe, den größtmöglichen Raum. Bei einer Plastik versucht man sie für den Betrachter, von wo auch immer er sie anschaut, flach zu gestalten. Ich habe auch noch etwas anderes gemacht: ich malte auf gewölbte Flächen, auf Kugeln. Es ist außergewöhnlich! Man malt eine Flasche, die einem entwischt, sie

⁷³¹ Zum Bemalen unregelmäßiger, hauptsächlich dreidimensional sich entfaltender, also gebogener, runder oder reliefierter Flächen vgl. Christine Piot, *Décrire Picasso*, Dissertation, Paris 1981 (Piot 1981), S. 76-79, S. 109-111.

⁷³² Kahnweiler 1957, S. 9f.

⁷³³ Bernadac 1998, S. 60.

dreht sich um die Kugel“.⁷³⁵ Die im Jahr 1948 von Picasso bemalten keramischen Kugeln⁷³⁶ zeigen Stillebenmotive. Im Picasso-Museum zu Paris befindet sich eine solche Kugel mit der Darstellung eines Kruges (Abb. 253). Die Umrisse des Kruges und dessen Öffnung sind durch Einritzungen angedeutet. Als Fläche betrachtet, ergeben die geschwungenen Umrisse keinen eindeutigen Sinn, das Gefäß wirkt unproportioniert. Der Körper des Kruges ist als homogene Fläche in rotbrauner Engobefarbe innerhalb der Umrisse dargestellt. Da Bildebene und Kugelform identisch sind, erhält der dargestellte Krug selbst Körperlichkeit und der Henkel des Kruges erst seine eigentliche Form.

Picasso verwendet die Farbe in der Keramik jedoch weitgehend dem spezifischen Kontext der Keramiktradition entsprechend. So lassen sich Verbindungen herstellen zwischen Picassos buntem, ornamentalem Dekorationsstil und andalusischen und katalanischen Keramiken, die er in seiner Kindheit und Jugend in Málaga und Barcelona gesehen hat, sowie zu den in Spanien vor der Jahrhundertwende weit verbreiteten Manises-Keramiken.⁷³⁷ Picasso besaß Keramiksteller dieser Art, wie mehrere Fotos und Aussagen belegen.⁷³⁸

Die Experimente auf dem Gebiet der keramischen Dekorationstechniken lassen sich durch Picassos Bestreben erklären, diese Methoden in eine Richtung zu korrigieren, die an archaisch-mediterrane und volkstümlich-europäische Traditionen der Keramikdekoration anknüpfen und die von der „kanonisch“ zu bezeichnenden Ästhetik wegführen, die auf der perfekten technischen Ausführung der Objekte basierte und die seit dem 18. und 19. Jahrhundert in Europa durch den Einfluss der Porzellanmanufakturen verbindlich war.⁷³⁹

⁷³⁴ Sp. 36 a, f

⁷³⁵ Daniel-Henry Kahnweiler, *Entretiens avec Picasso*, in: *Quadrum* 2, 1956 (Kahnweiler 1956), S. 76.

⁷³⁶ G.R. 39-42, Durchmesser: 34-42 cm.

⁷³⁷ Seseña 1989, S. 10.

⁷³⁸ Solche Teller befanden sich in Picassos von Brassai 1943 photographierter Vitrine und in der Küche des Pariser Ateliers in der Rue des Grands Augustins, abgebildet bei Spies 1983, S. 183. Sie sind außerdem auf einer 1951 in der Villa La Galloise zu Vallauris entstandenen Fotografie sichtbar. Gilot 1980, Abb. o. Nr., gegenüber S. 193.

⁷³⁹ Anne Lajoix, *Un canto nuovo su un motivo antico*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso - La Ceramica“*, Faenza 1989 (Lajoix 1989), S. 21-22; Bojani 1989, S. 16.

Die Bedeutung der Verwendung von Polychromie in der Keramik durch Picasso besteht darin, dass er auf dem traditionellen Hintergrund des Mediums seine durch den Kubismus auf dem Gebiet der Malerei und der Skulptur gemachten Erfahrungen bestätigt sieht.

Die Erfahrungen, die Picasso bei der farbigen Gestaltung von Keramiken machte, übertrug er wiederum auf die Plastik. Polychrome Skulpturen treten in Picassos Werk der 50er Jahre nach seiner intensiven Beschäftigung mit Keramik wieder vermehrt auf. In den 1953 beendeten Stilleben „Ziegenschädel, Flasche und Kerze“ (Abb. 274) oder „Wasserkrug und Feigen“ erreicht die Interaktion von Farbe und Form als kubistische Reprise einen neuen Höhepunkt.⁷⁴⁰

Bei anderen polychromen Skulpturen Picassos, die in den fünfziger Jahren entstanden, wird die Dekoration auch stilistisch wie bei zahlreichen Keramiken gebraucht. Dies zeigt sich in den Dekorationsvarianten der Skulptur „Kranich“, (Abb. 261)⁷⁴¹ und dem erst nach 1950 bemalten Frauenkopf (Sp. 238 a) (Abb. 275) aus Bronze, einer Formreplik des Kopfes der Plastik „Frau im langen Kleid“ (Abb. 266). Dieser Frauenkopf unterscheidet sich lediglich im Material von den stilistisch ähnlichen, zwischen 1948 und 1953 entstandenen bereits oben behandelten Keramikköpfen (Abb. 257).⁷⁴² Bei diesen Figuren „dominiert die graphische Verwendung von Farbe“, wobei „die Art und Weise, in der jetzt Picasso auf einer plastischen Fläche die Farbe sich als Zeichnung aussprechen läßt [...], sich in den ersten bemalten Keramiken aus dem Jahr 1947“ [ankündigte].⁷⁴³

6.7 Schlussfolgerungen

Picasso hat bereits vor seiner Beschäftigung mit Keramik in seiner künstlerischen Praxis eine anti-mimetische Haltung eingenommen, die ihn jedoch weniger zur Abstraktion der darzustellenden Einzelformen als vielmehr zur Schaffung von Formäquivalenten veranlasst. Anstelle geometrischer Körper arbeitet Picasso lieber mit Materialien,

⁷⁴⁰ Spies 1983, S. 268, Sp. 460.

⁷⁴¹ Sp. 461 a-d.

⁷⁴² M.P.P. I, cat. 451, 456, 488. Vgl. hierzu Piot 1981, S. 104-105.

⁷⁴³ Spies 1983, S. 262. Zur späteren Skulpturauffassung Picassos und der geplanten Bemalung der „Enzyklopädischen Skulpturen“ vgl. ebd., 268.

Formen und Texturen, die der Natur direkt entnommen wurden (z. B. Sand, Blätterabdrucke, Zweige, Schmetterling), oder mit bereits existierenden, vom Menschen gefertigten Gegenständen.⁷⁴⁴

Im Falle der Figurengefäße sind es utilitäre Gefäßelemente, denen Picasso semantische Funktionen zuweist. Dabei handelt es sich jedoch bei diesen Keramiken weder um Objets trouvés, noch um Skulpturen⁷⁴⁵, da Picasso sie entweder entworfen hat oder sie soweit durch seinen künstlerischen Eingriff verwandelt hat, dass sie sich in einer Ambivalenz aus Figuration und Gefäß befinden. Im Gegensatz zu den Skulpturassemblagen aus heterogenen Fundsachen, hauptsächlich Nutzgegenständen, wie etwa Küchenutensilien, Fahrradteilen oder dem Tretroller (Abb. 151, Abb. 259)⁷⁴⁶, handelt es sich bei den Gefäßen, die durch Picassos Wirken zu figurativen Gefäßkeramiken verwandelt wurden, nicht um die Verwendung disparater Wirklichkeitselemente, die durch das kombinatorische Verfahren der Assemblage zu Gestaltzeichen transformiert wurden, sondern um die Integration dieser Ambivalenz in ein- und dasselbe Objekt. Den Gefäßplastiken Picassos (Abb. 141, Abb. 228) kann der Status von Skulpturen zugestanden werden, insofern sie ihren tatsächlichen wie bildlichen Gefäßcharakter eingebüßt haben, mit der Einschränkung, dass es sich um keramische Skulpturen handelt, die durch Material, Technik, Konzept, Ausführung und darin verarbeitete ikonographische Tradition dem Kontext der Keramik zugehörig sind. Es existieren aber auch multiple Verbindungen und Gemeinsamkeiten mit dem plastischen Werk Picassos, die belegen, dass er bereits vor der Beschäftigung mit Keramik in Vallauris die Absicht hatte, Konzepte, die eigentlich der Idiomatik der Keramik zuzurechnen sind, in seiner künstlerischen Tätigkeit umzusetzen. Dies zeigte sich besonders in seinem Bestreben nach einer Synthese aus Skulptur und Malerei (Abb. 273 a-d), aus Objekt und Skulptur (Abb. 266), bei der Beschäftigung mit volumetrischer Skulptur (Abb. 269), in der Verwendung von Realien, zumeist in der Form von Alltagsobjekten, die als Substitute der figurierenden Gestaltung durch Einsatz additiver und kombinatorischer Methoden verwendet wurden (Abb. 259), oder bei der Anthropomorphisierung von Objekten (Abb. 276). Picassos frühere Versuche, mit

⁷⁴⁴ Sp. 75-78, Sp.116 Sp. 155, Sp. 177.

⁷⁴⁵ Barañano 1998, S. 25, McCully 1998 II, S. 35.

⁷⁴⁶ Sp. 81, Sp. 165, Sp. 240, Sp. 201, vgl. auch Spies 1983, S. 179-204.

Keramikern zusammenzuarbeiten, lassen sich aus diesem Blickwinkel besser verstehen.⁷⁴⁷

Die Praxis der plastischen Metapher ist im Zusammenhang seines plastischen und gefäßkeramischen Werkes ein wichtiger Bestandteil der bei Picasso seit dem Kubismus vorherrschenden Beschäftigung mit der Doppelrolle des Kunstwerks als Repräsentation und Realität.⁷⁴⁸ Die Verwendung des Gefäß-Körpergleichnisses bei den figurativen dreidimensionalen Keramiken bestätigt einmal mehr diese Doppelrolle.

Die Gründe für diese trotz aller Unterschiede enge Verbindung zwischen figurativen Gefäßkeramiken, Gefäßplastiken, Objets trouvés und den Skulpturassemblagen Picassos können erst nach der nun anschließenden Untersuchung ihrer Bedeutung erschlossen werden.

⁷⁴⁷ Siehe oben Kap. II.1.

⁷⁴⁸ Diese Problematik umkreist Picasso auch thematisch in seinem graphischen Werk der dreißiger Jahre, vgl. Marilyn McCully, Picassos kubistische und postkubistische Zeichnungen, in Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. Metamorphosen des Menschen“, (Balingen), München - London - New York 2000 (McCully 2000), S. 21.

IV. BEDEUTUNG, INTERPRETATION

1. Picassos figürliche Gefäßkeramiken und die Symbolik der Gefäße

Die Bedeutung der figürlichen Gefäßkeramiken und Gefäßplastiken Picassos ist zumeist darin gesehen worden, dass Picasso Nutzobjekte in Kunstgegenstände verwandelt hat.⁷⁴⁹ Dabei wird jedoch ein wichtiger Aspekt der transformierten Objekte, deren ursprünglicher Gefäßcharakter, nicht mehr berücksichtigt und spielt folglich auch bei der Deutung keine Rolle. Wird hingegen der - tatsächliche oder der potentielle - Gefäßcharakter dieser keramischen Werke als solcher berücksichtigt, so rücken neben der mit dem Gefäß verbundenen Symbolik auch die durch das Gefäß beim Betrachter ausgelöste Kinästhesie und die affektiven Valenzen, die mit dem Gefäß verbunden werden, in den Vordergrund einer auf die Deutung dieser Werke abzielenden Fragestellung. Sie sollen daher vor der Entschlüsselung der Gefäßsymbolik bei Picasso zum Thema einer auf die Deutung dieser Keramiken setzenden Untersuchung werden.

1.1 Zur affektiven Valenz und Kinästhesie der Gefäßkeramiken Picassos

Plastische Metaphern dienen laut Picassos eigener Aussage dem Sichtbarmachen von Realität, sie dienen jedoch auch der Vermittlung einer bestimmten Erfahrung von Wirklichkeit und sind daher Interpretationen von Wirklichkeit.⁷⁵⁰

Die als Äquivalenzformen für die Übersetzung seiner Formensprache ins Dreidimensionale benutzten keramischen Hohlformen haben neben dem formalen und dem metaphorischen Wert auch eine affektive Valenz. Besonders die haptisch, wie aufgeblasen wirkenden Gefäßformen, die einen Hohlraum umspannen, ermöglichen es Picasso, über die ikonische Verweisfunktion solcher Körper hinausgehend, eine

⁷⁴⁹ Z. B. McCully 1998 II, S. 34.

⁷⁵⁰ „Es ist bei Picasso nicht Zweck der Zeichen, einfach nur auf Gegenstände der Wirklichkeit zu verweisen, geht es doch nicht bloß um wieder erkennen von Wirklichkeit im Bild, sondern um Gestalt und ‚Mitteilung‘ einer bestimmten Erfahrung von Wirklichkeit. In der Form des Zeichens ist immer auch eine Interpretation von Wirklichkeit enthalten“ Ulrich Weisner, Vom zeichenhaften Sinn der surrealistischen Bilder Picassos, in Ausstellungskatalog: „Picassos Surrealismus“, Bielefeld 1991 (Weisner 1991), S. 24. Zu Picassos Auffassung vom Zeichen vgl. Malraux 1974, S. 110. Zur plastischen Metapher bei Picasso siehe oben Kap. III.6.1.

Synthese aus affektiven und den Verstand ansprechenden Werten⁷⁵¹ als Mitteilung einer Erfahrung von Wirklichkeit, die der Betrachter nachvollziehen kann, zu vermitteln.

Ulrich Weisner, der im Zusammenhang mit der surrealistischen Bilderproduktion Picassos von einem erlebnishaften Mitempfinden des Betrachters spricht⁷⁵², zielt dabei auf eine typische künstlerische Haltung Picassos ab, die auch auf andere Schaffensphasen des Künstlers auszudehnen ist. Im Bereich der Keramik wird der Ausdruck dieser Haltung durch den Einsatz von keramischen Gefäß- und Hohlkörperformen, anders als bei gemalten Kompositionen oder plastischen Assemblagen aus heterogenen Materialien, gesteigert. Der Grund hierfür sind die Formproportionen des Gefäßes, die aufrecht stehende Gestalt wie auch die Existenz des Hohlraums als dessen Kern, in dem Flüssigkeiten, Nahrungsmittel, Stoffe oder Gegenstände aufbewahrt, verwandelt oder mit der Außenwelt ausgetauscht werden können, und so vom Menschen, intuitiv als Analogie zum menschlichen Körper aufgefasst werden.⁷⁵³ Die daraus resultierende Kinästhesie, kombiniert mit Picassos Fähigkeit der empathischen Projektion⁷⁵⁴, fügt der expressiven Macht seiner keramischen Figurationen eine signifikante animistische Komponente hinzu. Wird dem Gefäß durch Bemalung oder den modellierenden Eingriff des Künstlers, wie Picasso es häufig getan hat (Abb. 189-191), eine anthropoide, gewissermaßen organische Präsenz verliehen, so wird die strukturelle Analogie des Gefäßkörpers mit dem menschlichen

⁷⁵¹ Picasso sagte 1935 in ähnlichem Zusammenhang: „Un personnage, un objet, un cercle, sont des figures; elles agissent sur nous plus ou moins intensément. Les unes sont plus près de nos sensations, produisent des émotions qui touchent à nos facultés affectives; d’autres s’adressent plus particulièrement à l’intellect.“ Zitiert nach Bernadac 1998, S. 34.

⁷⁵² Weisner 1991, S. 23; „[...] zeichenhafte Elemente, etwa die Rundung einer Hüfte, [sind] zwar aus der gesehenen Wirklichkeit abgeleitet [...] an der Bildung eines Zeichens und an seiner Ausdrucksgeladenheit entscheidend [ist] aber ebenso die Tasterfahrung und die innere Gefühlsempfindung beteiligt sein zu können. [...]. Inneres wird in einem äußeren Zeichen sichtbar gemacht und für die Erfahrung und Empfindung des Betrachters nachvollziehbar“, ebd.

⁷⁵³ „There is [...] a powerful element of somatic suggestion in the proportions and relations between the parts of pots, which can only be felt, not really described.[...] it seems that human beings in exercising their analogizing faculty on the world around them inevitably project as analogue-form into ceramic objects a body image. The consequences of doing this with a food container which distinguishes itself as an ‘individual’ object from the tissue of reality, standing erect on a vertical axis very much as a human being does, are important“, Rawson, *Ceramics* 1971, S. 100. Picassos Auffassung der Symmetrie war auf den menschlichen Körper bezogen: „[...] la symétrie, ce sont des formes, mais c’est aussi notre corps [...]“, Malraux 1974, S. 121.

⁷⁵⁴ Damit ist das psychologische Einfühlen in die Innenwelt des Dargestellten gemeint, was ein herausragendes Kennzeichen des künstlerischen Ausdrucks Picassos sei, Steinberg 1989, S. 25-31.

Körper zusätzlich betont.⁷⁵⁵ Da jedes Bild per definitionem etwas Abwesendes repräsentiert, sind bei einer Gefäßkeramik aufgrund dieser Präsenz Anwesenheit und Abwesenheit nicht nur in kognitiv-bewusster Hinsicht, sondern auch auf einer intuitiv-unbewussten Ebene in sehr starkem Maße miteinander verschränkt, eine Verflechtung, die besonders bei körperlichen, traditionellen Bildern bereits „unauflösbar“⁷⁵⁶ erscheint. Durch die Anthropomorphisierung des Gefäßes werden die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten erweitert; sie erhöhen, im Vergleich zu anderen Ausdrucksmedien, wie etwa der Malerei oder der Graphik, den Aussage- und den Bedeutungsgehalt der Gefäßkeramiken.⁷⁵⁷ Letzterer wird zudem von dem komplexen Gefäßsymbolismus mitbestimmt.

1.2 Gefäßsymbolik und Keramik

André Breton erklärt 1932 zum surrealistischen Objekt: „Noch das geringste Objekt [...] ist geeignet, Beliebiges vorzustellen, insofern es nicht schon eine bestimmte symbolische Rolle spielt“.⁷⁵⁸ Im Unterschied zur surrealistischen Praxis des Gestaltens und der künstlerischen Verfremdung von Objekten mit dem Ziel, sie in Bedeutungsträger zu verwandeln, ist die Symbolik der Gefäße bereits weitgehend festgelegt, da keramische Gefäße vielseitig sowohl form- wie funktionsbedingt symbolisch besetzt sind.⁷⁵⁹ So impliziert beispielsweise die Bedeutung des Gefäßes als Bild des menschlichen Körpers, entsprechend der „Corpus quasi vas“- Metapher, die bereits in der Antike belegt, aber mit weiteren Konnotationen angereichert, hauptsächlich aus der humanistischen Tradition der Renaissance ableitbar ist, zahlreiche Komponenten, wie etwa die materielle Gegenständlichkeit des Menschen oder seine

⁷⁵⁵ „[...] something that is existentially a pot is given by its decoration, painted or plastic, an independent, quasi-organic or anthropoid presence. Such presence results from the pot defining and containing its own space – ,‘potter’s space‘“, Rawson 1971, S. 193.

⁷⁵⁶ Belting 2001, S. 29.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 193-196.

⁷⁵⁸ André Breton, in „Kommunizierende Röhren“, zitiert nach Heckmann 1996, S. 25.

⁷⁵⁹ Barbara Rappenglück, Mutterbauch und Kosmos - zur Symbolik des Gefäßes, in Ausstellungskatalog: „Welt der Gefäße. Von der Antike bis Picasso“, Oberhausen 2004 (Rappenglück 2004), S. 203-208.

Diskontinuität als Einzelwesen.⁷⁶⁰ Das keramische Gefäß ist Gleichnis für die kreatürliche Bedingtheit des Menschen, es ist aufgrund seiner Zerbrechlichkeit Gleichnis für die ständige Gefährdung des irdischen Daseins.⁷⁶¹

Vitruvs Eurhythmie zufolge steht das Gefäß, bedingt durch seine stereometrischen Formproportionen, in Einklang mit der kosmischen Harmonie und ist ein Bild der absoluten Schönheit schlechthin.⁷⁶² Nach zahlreichen anderen, weltweit in den verschiedensten Kulturkreisen auftretenden Überlieferungen, ist das Gefäß selbst ein Symbol des Kosmos, der alles umfängt und alles in sich enthält.⁷⁶³

Keramische Gefäße sind Symbole weiblicher und männlicher Geschlechtsorgane und sind in zahlreichen Kulturen als rituelle Nachahmung von Befruchtung und Schwangerschaft verwendet worden, wie das Gefäß allgemein als ein Symbol für weibliche Fruchtbarkeit steht, was seit der altägyptischen Kultur und der europäischen Antike aus der Gleichsetzung des Mutterleibs mit einem Krug herrührt; im „Corpus Hippocraticum“ etwa ist diese Gleichsetzung durch die Ähnlichkeit der Uterusform mit einem auf den Kopf gestellten zweihenkligen Gefäß begründet.⁷⁶⁴

Da sich jedoch der Sinn eines Gefäßes nicht allein durch seine Form, sondern erst mit seinem Inhalt erfüllt, umkreist die Gefäßsymbolik auch das Leben spendende Götterbild⁷⁶⁵, das auf Cicero zurückgehende und von Laktanz christlich umgedeutete Bild vom menschlichen Körper als dem Gefäß des Geistes oder der Seele⁷⁶⁶, wie auch

⁷⁶⁰ Ute Davitt Asmus, *Corpus quasi vas: Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977 (Davitt Asmus 1977), S. 7.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² „[...] a vase in proportions, in the relations of its curves and the ways these are generated one from the other, like a bell, [...] like a column, and the human figure itself, is a perfect harmonious, symmetrical form that, in its attunement to the principles of sound, of cosmic harmony, therefore renders perfect beauty visible.“ Cropper 1976, S. 382.

⁷⁶³ Rappenglück 2004, S. 207.

⁷⁶⁴ José Pierre, Miró und Artigas, *Keramik*, Bern 1974 (Pierre 1974), S. 15; Froma I. Zeitlin, *Das ökonomische Gefüge in Hesiods Pandora*, in *Ausstellungskatalog: „Pandora“*, Mainz 1996 (Zeitlin 1996), S. 49; „In den Hieroglyphen ist das Wassergefäß, das Symbol der Himmelsgöttin Nut, das Symbol der Weiblichkeit und stellt auch in den Zeichen für ‚weibliches Genitale‘, und ‚Frau‘ das Symbol des weiblichen Prinzips dar“, Erich Neumann, *Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten*, Solothurn und Düsseldorf 1974 (Neumann 1994), S. 130; vgl. Morris 1985, S. 164.

⁷⁶⁵ Lurker 1991, S. 232.

⁷⁶⁶ Davitt Asmus 1977, S. 7-10, S. 15, Anm. 16.

die Symbolik des Enthaltenseins und des „Aus-sich-Entlassens“, was der Schwangerschaft bzw. der Geburt entspricht. Hiermit ist eine weit gefächerte, mit dem Weiblichen assoziierte Symbolik der Transformation verbunden.⁷⁶⁷ Diese Symbolik wird verstärkt, wenn das Gefäß biomorph umgewandelt wird, zum Beispiel, wie etwa bei Picasso, in die Gestalt einer Frau oder eines Tieres.⁷⁶⁸

Das Gefäß-Körpergleichnis ist als Symbol auch in der Bibel belegt.⁷⁶⁹ Die symbolische Lesart im biblischen Sinn wird bei keramischen Gefäßen aufgrund der Verwendung des Tones noch verstärkt, bedingt durch das Formen des ersten Menschen aus Erde durch einen dem Töpfer analogen Schöpfergott.⁷⁷⁰

Aufgrund seiner Zerbrechlichkeit⁷⁷¹ und durch die häufige Verwendung keramischer Gefäße als Urnen oder Kanopen, kann das Gefäß auch als ein Symbol für Unheil und den Tod oder die Wiedergeburt stehen (Abb. 215).⁷⁷² Das Gefäß ist auch ein Symbol für die Weisheit, da in zahlreichen Mythen Menschen durch Tod und Wiedergeburt im Gefäß eine Verwandlung erfahren, die sie mit Weisheit begabt.⁷⁷³

So dominiert die Gefäßsymbolik drei Themenkomplexe: Das Gefäß als Bild des menschlichen Körpers. Das Gefäß ist zweitens mit der Symbolik der Zeugung, der Fruchtbarkeit, der Geburt, und drittens mit der Symbolik für Tod und Wiedergeburt verbunden.

⁷⁶⁷ Lurker 1991, S. 232-233, Pachnicke 2004, S. 6-10 und Rappenglück 2004, S. 203-205.

⁷⁶⁸ „Die sich in Gefäßen vollziehenden Wandlungen des Menschen, der Natur und der Götter fanden ihren Ausdruck auch in ihrer äußeren Gestalt. Die das Wachstum im Inneren bergende und schützende Hülle nahm selbst die Gestalt der schöpferischen Kräfte an: wurde zur anthropomorphen, biomorphen oder zoomorphen Form.“ Pachnicke 2004, S. 9.

⁷⁶⁹ Römer 9, 20-21, vgl. Davitt-Asmus 1977, S. 10.

⁷⁷⁰ Genesis 2,7; Jesajas 29,16; 45,9; 64,7; 2. Korinther 4,7; Offenbarung 2,27, vgl. Davitt-Asmus 1977, S. 9-10.

⁷⁷¹ Davitt-Asmus 1977, S. 7.

⁷⁷² Neumann 1990, S. 56, Rappenglück 2004, S. 204.

⁷⁷³ Rappenglück 2004, S. 205.

1.3 Picassos Verwendung der Gefäßsymbolik

In vorindustrieller Zeit wurden zahlreiche Alltagsgeräte, besonders Gefäße, hauptsächlich aus Ton gefertigt. Solche auf der Töpferscheibe gedrehte Gefäßformen dienten als Grundelemente einer über mehrere Jahrtausende sich entfaltenden Tradition der Figuration, denen das Konzept der Repräsentation eines Körperhohlraums durch einen Gefäßhohlraum zugrunde liegt. Solche Gefäße wurden im Kultbereich genutzt, wodurch sie von jeher mit dem Bereich utilitärer Objekte verknüpft waren. Diese Nähe der Gegenstandsformen des utilitären Alltagsgebrauchs zu jenen mit rituell-kultischer Funktion war für Picasso bedeutsam.⁷⁷⁴ Auch wenn die ursprüngliche Funktion des Gegenstandes nicht mehr bekannt ist oder als Kultgegenstand falsch interpretiert wird, so war für ihn der Bezug zur Funktion an sich offenbar wichtig, selbst wenn - oder vielleicht gerade weil - es sich um technische Objekte des Industriezeitalters handelte.⁷⁷⁵ Durch die Verwandlung keramischer Gebrauchsgegenstände oder davon abgeleiteter Formen zu Figurationen werden die Möglichkeiten der symbolischen Aufladung, gegenüber anderen im Kunstkontext der Skulptur entstandener Objekte intensiviert. Heckmann betont im Zusammenhang mit Picassos Skulpturassemblagen aus Objekten, dass Picasso weder wie die Surrealisten, programmatisch auf das Hineinsehen eines psychischen Zustands in die Objekte, noch auf die poetische Imaginationskraft des Betrachters abziele, sondern auf die direkte Anschauung setze, und dass seine Objets trouvés stets in den Dienst einer gestalterischen Idee genommen wurden.⁷⁷⁶ Dem ist insofern beizustimmen, als es die symbolischen Assoziationen, die mit Gebrauchsobjekten stets verbunden sind, nicht ausschließt. Symbolische Konnotationen, die sich aufgrund des Gebrauchswerts der Objekte ergeben, lässt Picasso sowohl bei den Objets trouvés als auch bei den Gefäßkeramiken durchaus zu. Die keramischen Gefäße,

⁷⁷⁴ Rawson 1971, S. 192-193.

⁷⁷⁵ Picassos Ansicht hierzu ist indirekt aus einer Äußerung zu erschließen, die er im Anschluss an seine Aussage zur plastischen Metapher macht. Mit ironischer Distanz und in zeitlichem Perspektivwechsel sagt er in Bezug auf die Plastik „Gas-Venus“ (Abb. 276), die er aus einem auf einen Holzklötz montierten Gasbrenner gefertigt hatte: „Vielleicht werden sie in drei- oder viertausend Jahren sagen, dass die Menschen unserer Zeit Venus in dieser Form verehrt haben [...] genau wie wir heute so getrost altägyptische Funde katalogisieren und sagen: ‚Oh das war ein Kultgegenstand, ein ritueller Gegenstand, der als Opfer für die Götter diente‘“, zitiert nach Gilot 1980, S. 270-71.

⁷⁷⁶ Heckmann 1996, S. 34.

die durch Picasso anthropomorph und zoomorph transformiert wurden, implizieren eine form- wie funktionsbedingte, affektive und symbolische Bedeutung, die durch den Betrachter nicht ausgeblendet werden kann. Picasso selbst spricht in der bereits oben angeführten Aussage zu den bildnerischen Reimen von der Möglichkeit einer symbolischen Deutung seiner Gegenstandsformen: „Manchmal reimen sie sich auch durch ihre Symbolik, doch diese Symbolik darf nicht zu offen zu tage treten“.⁷⁷⁷

Seit Mitte der dreißiger Jahre hat Picasso durchaus auch die symbolische Komponente seiner Gegenstandsformen und der gemalten Objekte, besonders der Gefäße mitberücksichtigt, wie etwa in den Stilleben, die unter dem Eindruck des Spanischen Bürgerkriegs und später während des 2. Weltkriegs sogar noch bis Februar 1947 entstanden.⁷⁷⁸

Es ist unbedingt vorauszusetzen, dass der in Málaga, einem Zentrum mittelalterlicher Keramikproduktion geborene Picasso, der in La Coruña, Madrid und Barcelona mehrere Kunstschulen besucht hat und der in Paris ein eifriger Besucher des Louvre-Museums war, Kenntnis von der symbolischen Bedeutung der Gefäße hatte. Picasso ist jedenfalls die polare Symbolik des Gefäßes bekannt, da er antithetisch Lebens- und Todessymbole verwendet, so zum Beispiel in Kompositionen, in welchen der Krug dem Totenkopf entgegengesetzt wird.⁷⁷⁹ Das Gefäß wird in den um 1936-1938 während des Spanischen Bürgerkriegs entstandenen Stilleben von Picasso auch als dunkles Symbol, in Alternanz mit einem hellen Krug verwendet, wo die „böse“ Vase als Metapher für den spanischen Diktator Franco diente oder als Gegenüberstellung Picassos beider Geliebten Dora Maar und Marie-Thérèse Walter gedeutet wurde.⁷⁸⁰ Nach dem Kriegsende entsteht 1946 mit dem Ölbild „Femme fleur“, der „Blumen-Frau“ (Abb. 134), ein symbolgeladenes Portrait seiner Lebensgefährtin Françoise Gilot, die metaphorisch als Blume dargestellt,

⁷⁷⁷ Picasso verwendet die Symbolik verdeckt, sozusagen metonymisch. Als Erläuterung erklärt Picasso die Genese eines seiner Stilleben: „Du kannst heute ebenso wenig noch einen Schädel mit gekreuzten Knochen malen, wie du *amour* auf *tojours* [sic] reimen kannst. Also bringst du stattdessen die Lauchstangen herein und erreichst damit dein Ziel, ohne gezwungen zu sein, es allzu deutlich zu enthüllen“. Gilot 1980, S. 101.

⁷⁷⁸ Z. B. Z. XIV, 88, vgl. auch Lydia Gasman, *Mystery, Magic and Love in Picasso 1925-1938*, Diss. 1981, Ann Arbor 1990 (Gasman 1990), S. 1223-1227 und Ullmann 1993, S. 379-383.

⁷⁷⁹ Z. B. „Stilleben mit Schädel und Krug“, 15. August 1943, Z. XIII, 89, oder Z. XIV, 92-100, vgl. hierzu Boggs 1992, S. 245, (cat. 115, 119), Piot 1981, S. 179, Ullmann 1993, S. 279.

⁷⁸⁰ Gasman 1990, S. 1224-1226.

die Welt in der rechten Hand trägt.⁷⁸¹ Diese Sachlage ist auch für die Interpretation der ein Jahr nach diesem Portrait entstandenen figurativen Gefäßkeramiken zu berücksichtigen, da Picassos Kunstproduktion seit dem Ende des 2. Weltkriegs insgesamt noch stärker symbolisch aufgeladen ist.⁷⁸²

Zu der Frage, inwiefern seine Gefäßkeramiken symbolisch zu deuten sind, hat Picasso selbst sich nicht explizit geäußert, bemerkenswert ist jedoch, was er 1944 in Bezug auf die Alltagsgefäße in seinen Stilleben der Kriegszeit zu Françoise Gilot sagte:

„Ich möchte durch das Medium des alltäglichen Gegenstandes etwas erzählen: z. B. [...] irgendeine beliebige Kasserolle, wie sie jeder kennt. Für mich ist sie ein Gefäß im metaphorischen Sinn, genau wie Christus die Gleichnisse gebraucht hat. Er hatte einen Gedanken. Er formulierte ihn in Gleichnissen, damit dieser Gedanke so vielen Menschen wie irgend möglich verständlich wurde. Genauso benutze ich die Gegenstände“.⁷⁸³

Folglich ist anzunehmen, dass für Picasso die inhaltlichen Komponenten seiner Werke ebenso bedeutend oder vielleicht sogar wichtiger waren als die formalen⁷⁸⁴ und dass es für ihn von nicht geringer Bedeutung war, seine Gedanken „so vielen Menschen wie irgend möglich“ in einer für sie verständlichen Art und Weise weiterzuvermitteln. Hierfür benützte er eine Vielfalt von Symbolisierungsmöglichkeiten. Dies wird bekräftigt durch die Tatsache, dass Picasso, wie oben gezeigt worden ist, gleichzeitig eine neue Formensprache entwickelt, mit der er sich auf klare und signifikante Art und Weise durch die Schaffung bildnerischer Archetypen mitteilen kann.

Für die Interpretation der figurativen Gefäßkeramiken Picassos muss stets in Betracht gezogen werden, dass er sich durch den Rekurs auf keramische Grundformen, die auf der Töpferscheibe gefertigt wurden und die mit der ikonographischen Formtradition der Keramik weitgehend übereinstimmen, eines kontextbedingten „symbolischen

⁷⁸¹ Picasso Gemälde „Femme fleur“, Z. XIV, 167. Gilot schreibt in diesem Zusammenhang über Picasso: „Ich bemerkte damals oft, dass er seine malerischen Entscheidungen teils aus formalen Erwägungen und teils um ihres Symbolwertes willen traf.“ Gilot 1980, S. 99.

⁷⁸² Fitzgerald 1996, S. 422. Es sei auch darauf hingewiesen, dass die hier behandelten Gefäßkeramiken im Zeitraum entstehen, der sich von der Entstehung des Bildes „Femme Fleur“ 1946 bis zu der großen, für den Friedenstempel in Vallauris 1952 gemalten, symbolischen Wandkomposition „Krieg und Frieden“ erstreckt. Zur Symbolik von „Krieg und Frieden“ Picassos, vgl. Sylvie Forestier, *La Guerre et la Paix*, Paris 1991 (Forestier 1991), S. 14-18.

⁷⁸³ Gilot 1980, S. 58.

⁷⁸⁴ Ullmann 1993, S. 266.

Verständigungssystem, das in den Formen angelegt war und als solches bereits Aussagen enthielt⁷⁸⁵, bedient. Picasso bereichert und verwandelt dieses Verständigungssystem, indem er es, wie oben bereits gezeigt wurde, mit seinem Werk verknüpft, das trotz aller Brüche mit der seit der Renaissance gültigen Kunstpraxis, sich an der Tradition der europäischen Kunstgeschichte orientiert.⁷⁸⁶

Nachdem der Rahmen abgesteckt wurde, in welchem eine Interpretation der Gefäßkeramiken Picassos zu leisten ist, soll im folgenden untersucht werden, welche Bedeutung die Gefäßkeramiken für Picasso gehabt haben und inwiefern weitere sich aus der Untersuchung ergebende rezeptionsästhetische Interpretationsmöglichkeiten der Intentionalität des Künstlers entsprochen haben könnten.

⁷⁸⁵ Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1984 (Belting 1984), S. 36, hier allerdings nicht auf Keramik bezogen.

⁷⁸⁶ Siehe oben Kap. III.2.7 und III.4.5 Zur Verbundenheit Picassos mit der Tradition der europäischen Kunstgeschichte auf dem Gebiete der Malerei, vgl. Hofmann 1987, S. 417- 419 und Pierre de Champris, *Picasso ombre et soleil*, Paris 1960 (Champris 1960), S. 11-109, S. 133-166, S. 186-197, S. 254-267.

2. Zur Deutung der keramischen Vasenfrauen Picassos

Picasso hat im Verlauf seiner künstlerischen Laufbahn im Bild der Frau sowohl das Thema der Fruchtbarkeit und der Mutterschaft wie auch das der Zerstörung und des Todes ausgedrückt, indem er bildnerische Archetypen schuf, in denen sich „synkretische Vorstellungen vom Weiblichen verdichten“.⁷⁸⁷ Dieser Aspekt der symbolischen Bedeutung der Vasenfrauen Picassos soll in den nächsten drei Kapiteln untersucht werden.

2.1 Die Vasenfrauen als Symbole der Erneuerung des Lebens

Die eine Vase mitführende Frau ist im Kontext der traditionellen Ikonographie der europäischen Malerei Symbol der Quelle und als solche Symbol für die Erneuerung des Lebens.⁷⁸⁸ Picassos Kombination der Vasenfrau, die eine Vase mitführt, deutet somit in doppelter Weise gemäß der ikonographischen Tradition der europäischen Kunstgeschichte und jener der figurativen Keramik auf das Thema des Lebenspendenden Wassers und der weiblichen Fruchtbarkeit.⁷⁸⁹

Es wurden bereits zahlreiche Beispiele der Zuordnung von Frau und Vase und für die Substitution des weiblichen Körpers durch ein Gefäß angeführt, wie auch gezeigt worden ist, dass es sich bei Picassos aus Gefäßkeramikelementen gebildeten Vasenfrauen um eine Synthese weiblicher Darstellungen handelt, die sich von antiken und mittelalterlichen anthropomorphen Keramiken herleiten lassen, die im gesamten Mittelmeerraum verbreitet waren.⁷⁹⁰

Bei den Vasenfrauen Picassos, die nach den Vorzeichnungen vom 21. Oktober 1947 (Abb. 112-117) in Keramik ausgeführt wurden und Gefäße tragen (Abb. 189-191), handelt es sich auf den ersten Blick um die Darstellung von Wasserträgerinnen, die vom Brunnen heimkehren, wie sie auf den Fotos, die sich in Picassos Besitz befanden

⁷⁸⁷ Françoise Gilot inspirierte Picasso auch „[...] für die Darstellung bildnerischer Archetypen der Frau wie der *Blumen-Frau*, der *Françoise als Sonne* oder *dem Antlitz des Friedens* und zur unvermeidlichen *Venus-Muttergöttin*. Es sind formale Abkürzungen, Gedankenbilder, in denen sich synkretische Vorstellungen von Weiblichkeit verdichten“, Sircoulomb-Müller 2002, S. 37.

⁷⁸⁸ Terasse 1998, S. 94.

⁷⁸⁹ Zur Gefäßsymbolik siehe oben Kap. IV.1.2.

⁷⁹⁰ Siehe oben Kap. III.3.2.4.

abgebildet sind und wie es durch zahlreiche Beispiele der Keramiktradition belegt ist (Abb. 194-195).⁷⁹¹

Die Vasenfrau, die beide Arme zum Kopf richtet, kann ebenfalls als eine Wasserträgerin, die das Gefäß auf dem Kopf führt, gedeutet werden (Abb. 192). Das Motiv der Wasserträgerinnen wie auch das Medium Keramik verweisen auf Picassos Herkunftsregion Andalusien und daher könnte voreilig und vereinfachend angenommen werden, dass einer der Auslöser für Picassos Keramikproduktion seine Sehnsucht nach Spanien gewesen sei, wohin er, gemäß seinem Entschluss zum freiwilligen Exil in Frankreich erst nach Francos Tod zurückkehren wollte.⁷⁹²

Bei den Vasenfrauen Picassos sind jedoch weitere Komponenten zu berücksichtigen, die ihre Deutung als Wasserträgerinnen schließlich als zu eindimensional erscheinen lassen. Beispiele der Assoziation wie der Substitution eines Gefäßes mit dem Frauenkörper sind auch in der Ikonographie der europäischen Kunstgeschichte aufzuzeigen. So wird in Poussins Gemälde „Rebekka und Eliesir am Brunnen“ (Abb. 198), das Picasso, wie bereits erwähnt wurde, als Inspirationsquelle für sein Bild „Drei Frauen am Brunnen“ (Abb. 197) wie auch für die keramischen Vasenfrauen diente⁷⁹³, in der Assoziation von Gefäß und Frau die Analogie zwischen der idealen Schönheit des Frauenkörpers und der des antiken Vasenkörpers herausgestellt. Die im Bild Poussins sichtbaren Vasen werden demnach nicht allein als Utensilien des Alltags narrativ oder als Symbole für eine Quelle verwendet, sie dienen vielmehr zur Charakterisierung des Frauentyps, dem sie jeweils zugeordnet sind.⁷⁹⁴

Es wurde ebenfalls bereits gezeigt, dass Picasso die Vase und den Frauenkörper als plastische Metapher miteinander in Bezug setzt. Er thematisiert auch die symbolische Gleichsetzung des Vasenkörpers mit dem Frauenkörper, da er bei seinen

⁷⁹¹ Siehe oben, Kap III.3.2.4.

⁷⁹² Utley 1996, S. 116.

⁷⁹³ Elizabeth Cowling, Picasso. Style and Meaning, London 2002 (Cowling 2002), S. 426-429 und siehe oben Kap. III.3.2.4.

Wasserträgerinnen aus Keramik dem aus einer umgewandelten Vase gebildeten Frauenkörper selbst eine Vase beifügt. Anders als auf Poussins Gemälde „Rebekka und Eliesir am Brunnen“ bezieht sich die von den Vasenfrauen mitgeführte Vase nicht nur auf die Analogie zwischen Vase und Frauenkörper, wie etwa noch 1906 in Picassos Bild „Das Harem“⁷⁹⁵, wo der Bezug zwischen dem sich kämmenden weiblichen Akt und dem am Boden stehenden Gefäß manifest ist. Bei Picassos Vasenfrau verweist die mitgeführte Vase auf die Vasenform, die selbst soweit verformt wurde, dass sie zur Darstellung einer Frauengestalt dienen konnte (Abb. 189-192). Es handelt sich bei der mitgeführten Vase gewissermaßen um die Formessenz und Wiederholung der Körperform der sie tragenden Vasenfrau, was als eine „gleichsam tautologische Gestaltdopplung“ beschrieben wurde.⁷⁹⁶ Dies ist jedoch durchaus eine sinnvolle Gestaltung, wenn die ein Gefäß tragende Vasenfrau nicht allein im Zusammenhang der Ikonographie der europäischen Kunstgeschichte, sondern in der Zusammenschau der belegbaren Inspirationsquellen Picassos und der Berücksichtigung solcher Objekte im Kontext der figurativen Formtradition der Keramik untersucht wird.

Denn innerhalb der ikonographischen Tradition der anthropomorphen Tongefäße sind Vase und Frau häufig einander zugeordnet, wie auch die Zuordnung einer Frau, die ein Kind auf identische Art trägt, hier belegt ist (Abb. 202-203). Beide Motive erscheinen auch auf der Fotografie der Angehörigen des Malinkestammes, die sich im Besitz Picassos befand (Abb. 193).⁷⁹⁷

Indem Picasso eine Vase mit der sie mitführenden Vasenfrau kombiniert (Abb. 189-191), ermöglicht er eine Reihe weiterer Assoziationsmöglichkeiten für deutende Erklärungen: Bei den Vasenfrauen Picassos, dessen Sohn Claude beim Entwurf der Vasenfrauen eineinhalb Jahre alt war, verschmilzt das Bild der ein Gefäß tragenden Frau

⁷⁹⁴ Es handelt sich um eine Zuordnung, die seit der Antike gemacht wurde und die besonders in der Renaissance im Bereich der Malerei Raffaels auftritt und später, dank der Vermittlung der Theorien Agnolo Firenzuolas, im Zeitalter des Manierismus durch Parmigianino verstärkt wurde. Zum Einfluss der Theorien Firenzuolas, die unter anderem die Analogien zwischen den Formproportionen antiker Vasen und der idealen Schönheit der Frauen hervorheben, die im 1542 abgeschlossenen „Dialogo delle bellezze delle donne“ niedergeschrieben und über den 1650 verstorbenen Pietro Testa an Nicolas Poussins Umfeld weitervermittelt wurden vgl. Cropper 1976, S. 374 - 382.

⁷⁹⁵ Z. I, 329.

⁷⁹⁶ Sircoulomb-Müller 2002, S. 44.

⁷⁹⁷ Siehe oben Kap. III.3.2.4.

mit der Darstellung einer ihr Kind tragenden Mutter.⁷⁹⁸ Das Gefäß wird hier von Picasso konsequent als Symbol des menschlichen Körpers verwendet, denn beide Gefäße stellen Substitutionen eines solchen Körpers dar. Die kleine Vase symbolisiert den menschlichen Körper als einen noch „unfertigen“ Erwachsenen, als Kind, weil die anthropomorphe Form potentiell in der Vase bereits vorhanden ist. Die Mutter, die ebenfalls aus einer Vase als Ausgangsform gebildet ist, erscheint dagegen ambivalent, als anthropomorph transformiertes Gefäß, wodurch der Bezug zu ihrem Kind, das sie mitführt, formal, strukturell und symbolisch gewahrt bleibt. Ihre „Verwandtschaft“ beruht auf der Tatsache, dass beiden die Gefäßstruktur eigen ist, wobei das Kind die „Urform“ darstellt, aus der heraus sich die anthropomorphe Form entwickeln lässt.

Das Motiv der Frau, die ein Kind trägt, ist, innerhalb des Werks Picassos, ebenfalls nachweisbar: es erscheint in symbolischem Zusammenhang auf der rechten Hälfte des Ölbilds „La Vie“, einem ersten 1903 entstandenen Hauptwerk Picassos als eine Neuformulierung des mittelalterlichen Bildtypus der Lebensalterdarstellungen.⁷⁹⁹

Die Frau mit Kind erscheint dann in Picassos Werk besonders häufig zu Beginn der zwanziger Jahre, nach der am 4. Februar 1921 erfolgten Geburt seines ersten Sohnes Paulo, in verschiedenen Kompositionen, die das Thema der Fruchtbarkeit und der Mutterschaft eindrucksvoll umkreisen.⁸⁰⁰ Parallel hierzu entstehen im Sommer 1921 die thematisch eng verwandten allegorischen Darstellungen der Quelle als Frau mit Vase und der Frauen am Brunnen (Abb. 197).⁸⁰¹

Im Entstehungsjahr der Vorzeichnungen für die Vasenfrauen befand sich Picasso nach der Geburt seines zweiten Sohnes Claude in einer ähnlichen Situation wie 1921: er war durch seine neue Beziehung mit Françoise Gilot Vater geworden und das zu einem Zeitpunkt unmittelbar nach einem erst kürzlich zu Ende gegangenen Weltkrieg. Dieser

⁷⁹⁸ Dass diese Deutung der Vasenfrauen Picassos Absicht entsprach, wurde von Huguette Ramié, im Gespräch, am 31. August 1991 bestätigt.

⁷⁹⁹ Langner 1984, S. 133-134. „La Vie“, 1903: D./B. IX, 13. Ein weiteres frühes Beispiel dieses Themas bei Picasso: In einem Brief Picassos aus Barcelona an Max Jacob vom 1. Mai 1903 befindet sich eine Skizze einer Frau mit einem Kind im Arm, die zusammen mit einem Mann zu Tisch sitzt, als vorbereitende Zeichnung für das Bild „Couple au café“ (Z. I, 167), wofür weitere vorbereitende Zeichnungen existieren: Z. XXII, 57-58, Hélène Seckel, 1903, in Ausstellungskatalog: „Max Jacob et Picasso“, Paris 1994 (Seckel 1994), S. 19-20.

⁸⁰⁰ Z. B.: Z. IV, 371, Z. VI, 560, 581, 585; Zahlreiche weitere Beispiele des Motivs bei Daix 1995, S. 565-567, S. 587-588, Vallentin 1958, S. 248-249. Vgl. hierzu auch Ullmann 1993, S. 338.

⁸⁰¹ Cowling 2002, S. 423-429.

Zusammenhang macht die Deutung der Vasenfrauen, die ein Gefäß tragen, als Darstellungen der Françoise Gilot, die für Picasso seit den beiden letzten Kriegsjahren bereits die Jugend und die Hoffnung verkörperte⁸⁰² und deren Gestalt 1946 im Gemälde „La Joie de Vivre“ zur Personifikation der Lebensfreude diente (Abb. 133), sowohl als Quelle wie auch als Mutter und Kind-Darstellung plausibel.

Für die Vasenfrauen, die das Gefäß auf dem Kopf tragen, war für Picasso, wie bereits gezeigt wurde, ein griechisches figürliches Parfümgefäß in Form der Göttin Kore aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert, das Picasso über das Buch „Encyclopédie photographique de l'art“ bekannt war, wohl eine von mehreren Inspirationsquellen. Kore ist in jenem Buch als Göttin der Vegetation gekennzeichnet, deren Wiedererwachen im Frühling sie symbolisiert (Abb. 201).⁸⁰³ Einer Version des Mythos zufolge ist Kore die Tochter der Göttin Demeter, die von Hades in die Unterwelt entführt wurde, worauf Demeter in ihrer Trauer keine Saaten mehr wachsen ließ. Erst nach der Intervention des Zeus wurde Kores Aufenthalt in der Unterwelt auf ein Drittel des Jahres, auf den Winter beschränkt. Ihre alljährliche Wiederkehr in den Olymp bedeutete die Ankunft des Frühlings und das Wiedererwachen der Natur. „Der jahreszeitliche Wohnortswechsel von Demeters Tochter symbolisiert die Periodizität vom Aufblühen und Absterben der Natur; als Kore ist sie das Kornmädchen, als Persephone [...] die Göttin der Unterwelt.“⁸⁰⁴ Nach einer anderen von Aischylos überlieferten Version des Mythos ist für Demeter die Dreizahl charakteristisch: sie ist als junges Mädchen, als Kore, dem grünen Getreide zugeordnet, als Mutter, als Persephone, ist sie die reife Ähre und als altes Weib, als Hekate, der geerntete Weizen im Korb.⁸⁰⁵

Die Vasenfrau mit Vase (Abb. 190) ist Picassos Version des klassisch griechischen Modells der von Blumenranken umrahmten Kore und somit des Themas der wiedererwachenden Natur. Picassos Vasenfrau trägt zwar keine Vase auf dem Kopf, wie es die Vasenöffnung des hellenistischen Modells suggeriert und die Dekorationsmotive, die das Thema Blume und Vase umspielen, sind stattdessen in die Bemalung der Vasenfrau mit einbezogen, da sie dem Kleidmuster der Vasenfrau zugeordnet wurden.

⁸⁰² Gilot 1990, S. 21.

⁸⁰³ „Coré, [...] symbole de la végétation qu'elle ramène au printemps sur la terre“, Encyclopédie III, 1936, S. 61, D. Vgl. oben Kap. III. 3.2.4.

⁸⁰⁴ Lurker 1991, S. 142.

⁸⁰⁵ Ebd.

Picassos, auf den ersten Blick manifest erscheinende Strategie der „Spurenverwischung“, gelingt es jedoch, die vielschichtigen symbolischen Bezüge dieser Vasenfrau zum Thema der Quelle, der weiblichen, wie der agrarischen Fruchtbarkeit zu verdeutlichen und in ihrer suggestiven Wirkung zu verstärken.

2.2 Die Vasenfrauen als Symbole des Todes, des Unheils oder des Schicksals

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass es sich bei den hohlen, glockenförmigen, auf der Töpferscheibe gefertigten Frauenfiguren der archaischen Periode aus Tanagra, die eine der zahlreichen Inspirationsquellen für Picassos Vasenfrauen waren⁸⁰⁶, um Votivgaben handelte, die man den Toten ins Grab beigab (Abb. 204-205). Sie stellten Klageweiber dar und waren somit inhaltlich mit dem altgriechischen Totenkult verbunden.

Damit sind jedoch die multiplen Bezüge der Vasenfrauen zur antiken Gefäßkeramik noch nicht vollkommen ausgeschöpft. Da es sich bei Picassos Vasenfrauen, die nach den Vorzeichnungen vom 21. Oktober 1947 entstanden sind, um Gefäße handelt, deren Einguss in die Figuration zum Teil miteinbezogen wurde (Abb. 78), stehen sie, wie bereits gezeigt wurde, auch in Beziehung zu rhodischen anthropomorphen Figurengefäßen, so etwa dem Alabastron in der Form einer jungen Frau des 6. vorchristlichen Jahrhunderts (Abb. 209)⁸⁰⁷ oder mit griechischen anthropomorphen Oinochoes aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert.⁸⁰⁸ Obwohl die Alabastra kleiner sind als Picassos Vasenfrauen und mittels Matrizen hergestellt worden sind, handelt es sich dabei um richtige Gefäße, die tatsächlich eine Flüssigkeit, nämlich Salböl, aufgenommen haben. Da dieses Öl zum Einreiben des Leichnams diente, sind diese Alabastra wie auch die böotischen Frauenfiguren, die sich die Haare raufen (Abb. 205-206), ebenfalls dem Totenkult zuzuordnen.

Für die Tanagrafiguren des Hellenismus, die keine Gefäßkeramiken, sondern seriell mit Matrizen hergestellte koroplastische Terrakotten sind (Abb. 204), mit denen jedoch einige Vasenfrauen und keramische Kleinplastiken Picassos motivische Gemeinsamkeiten aufweisen, wie etwa die Arme, die unter dem Falten werfenden

⁸⁰⁶ Siehe oben, Kap. III. 3.2.4.

⁸⁰⁷ Encyclopédie III, 60, C.

⁸⁰⁸ McCully 1998 II, S. 36.

Kleidungsstück verborgen werden (Abb. 163, Abb. 207), existieren mehrere Interpretationen. Diese an die Tradition der Schauspielerterrakotten anknüpfenden hellenistischen Tanagrafiguren, wurden religiös konnotiert und Dionysos, dem Herrn des Jenseits, zugeordnet. Sie sollten als Grabbeigaben den Toten erfreuen. Aus diesem Grund werden sie ebenfalls für Darstellungen von Klageweibern gehalten.⁸⁰⁹ Zum anderen handelte es sich häufig um Betende oder auch um die angebeteten, zumeist um Hilfe angeflehten Göttinnen selbst⁸¹⁰ und im religiösen Kontext der Mysterienkulte des Hellenismus dann hauptsächlich um Tyche, die Schicksalsgöttin, die spätere Fortuna bei den Römern.⁸¹¹ Tyche wird als Beschützerin der Stadt, der Polis, verehrt und daher mit einer Mauerkrone dargestellt. Diese wird bei den Terrakotten häufig durch einen „Polos“ ersetzt.⁸¹² Solch ein „Polos“ diente bereits bei den archaischen Frauendarstellungen, die in Tanagra aufgefunden wurden, als Zeichen für eine Göttin, womit hauptsächlich die als Erdmutter verehrte griechische Göttin der agrarischen Fruchtbarkeit Demeter gemeint war, was wiederum zu dem mit der Erde und der Fruchtbarkeit verbundenen Themenkomplex des Lebenszyklus und der Wiedergeburt führt.⁸¹³

Bei der keramischen Vasenfrau Picassos, die keine Vase hält und die beide Arme zum Kopf führt (Abb. 192), kann der Einguss auch als Polos gedeutet werden, betrachtet man ihn jedoch als das utilitäre Accessoire eines Gefäßes ohne Bildwert und bezieht man die Ikonographie des Keramikkontextes mit ein, so entspricht der Gestus dem eines Klageweibs, das sich die Haare rauft (Abb. 205). In dieser Lesart dürfte sie wahrscheinlich die Beweinung der Kriegsoffer des 2. Weltkriegs durch Picasso symbolisieren. Ihre formale und motivische Nähe zu den Vasenfrauen, die Mutterschaft und Fruchtbarkeit symbolisieren, ist dabei kein Widerspruch. Die Verwendung ambivalent konnotierter Ausdrucksmittel, um gegenteilige Themen anzusprechen, ist vielmehr ein von Picasso in ähnlichem Zusammenhang im Medium der Ölmalerei und

⁸⁰⁹ Higgins 1986, S. 65.

⁸¹⁰ Higgins 1986, S. 65. Zur möglichen Deutung solcher und ähnlicher Terrakotten als Kinderspielzeug oder als persönliches Eigentum des Bestatteten, ebd.

⁸¹¹ Rebecca Miller Ammermann, *The Religious Context of Hellenistic Terracotta Figurines*, in *Ausstellungskatalog: „The Coroplasts Art“*, New York 1990 (Miller Ammermann 1990), S. 37; vgl. auch Higgins 1986, S. 65.

⁸¹² Ebd.

⁸¹³ Higgins 1986, S. 76-77; Lurker 1991, S. 142.

der Zeichnung eingesetztes Kunstmittel: die oben bereits erwähnten Darstellungen der Quelle, der Frauen am Brunnen und der Mutter mit ihrem Kind werden allgemein, wie bereits gezeigt, als Fruchtbarkeitssymbole interpretiert.⁸¹⁴ Elizabeth Cowling bemerkte jedoch zurecht, dass die ernste, pathetisch-melancholische Stimmung dieser Darstellungen, weitere technische und stilistische Eigenheiten, wie auch die ikonographischen Bezüge zu klassisch griechischen Totenstelen, den eigentlichen Fruchtbarkeitsdarstellungen eine starke pessimistische Note verleihen und somit deren lebensbejahende Botschaft zugleich mit einem „Memento mori“ überblenden, wohl als Beweinung der Toten des Ersten Weltkriegs, für die damals überall in Frankreich Mahnmale errichtet wurden.⁸¹⁵

So sind auch bei den keramischen Vasenfrauen Picassos die Deutungsmöglichkeiten vielseitig, da Picasso bei der plastischen Gestaltung und der Bemalung seiner Vasenfrauen Motive und Techniken der griechischen antiken Keramiktradition untereinander austauscht oder mit der Ikonographie der außerkeramischen Kunsttradition vermischt. Sie können, wie bei den hier behandelten Beispielen (Abb. 189-192), durch geringfügige Varianten polar entgegengesetzt sein.

Bei Picassos Vasenfrau, die beide Hände zum Kopf führt (Abb. 192), ist außer der Deutung als Klageweib eine weitere Interpretationsmöglichkeit gegeben, die den kleinen Einguss, der sich auf dem Kopf der Vasenfrau befindet und von ihren Händen umschlossen wird, berücksichtigt. Dabei handelt es sich vielleicht nicht um ein Gefäßaccessoire, sondern wahrscheinlich um ein zeichenhaftes Echo einer Mauerkrone oder eines „Polos“. Die Kenntnis der antiken Ikonographie der Darstellungen der Göttinnen Tyche und Demeter ist bei Picasso vorauszusetzen, da er in seiner Jugend mehrere Kunstschulen besuchte, die eine an der antiken Kunst orientierte klassische Ausbildung vermittelten.⁸¹⁶

Im Jahr 1903 hatte Picasso in den Vorzeichnungen zum bereits erwähnten Gemälde „La Vie“ das Fatum in der Form einer inmitten von schwebenden Figuren, unbewegt thronenden, frontal zum Betrachter gerichteter Frau dargestellt, die Johannes Langner

⁸¹⁴ Siehe oben, Kap. III.3.2.4.

⁸¹⁵ „By a stroke of supreme irony the traditional iconography celebrating fertility and life has been transformed into a vehicle of communicating intimations of infertility and death“. Cowling 2002, S. 429.

⁸¹⁶ Natasha Staller, *A Sum of Destructions. Picasso's Cultures and the reation of Cubism*, New Haven und London 2001 (Staller 2001), S. 89-95.

als ein „idolhaftes Weib“⁸¹⁷ beschreibt. Sie wird durch ihre zentrale, dominierende Platzierung ausgewiesen als „innerstes Prinzip des Lebens“, das alles bewegt, selbst jedoch unbewegt bleibt, „ungerührt von der Passion der menschlichen Existenz“.⁸¹⁸ Ihr unbestimmt gezeichneter Haarschopf ist als „Polos“ deutbar, wie ihre hieratische Gestalt mit den betonten charakteristischen Rundungen durchaus als Präfiguration der 1947 entworfenen Vasenfrauen anzusehen ist (Abb. 277). In einer weiteren Vorzeichnung zu diesem Thema ist die zentrale, unbewegt thronende Frau mit entblößten Brüsten dargestellt, die Langner als das „Bild einer als *Femme fatale* charakterisierten Muttergottheit“ bezeichnet.⁸¹⁹ Sie ist wiederum eine Präfiguration der Vasenfrau, die „Frau mit Mantilla“ (Abb. 213) benannt wurde. Somit wird die durch den Armgestus bereits bedingte Deutung als Wasserträgerin mit der des Klageweibs, durch die Darstellung der Schicksalsgöttin Tyche oder der agrarischen Fruchtbarkeits- und Erdgöttin Demeter verbunden.

Die negative Seite der Tyche-Fortuna, stellt die Vasenfrau, die sich im Musée Picasso in Paris befindet (Abb. 189 a, b) dar. Sie ist trotz ihrer großen Ähnlichkeit mit den anderen Vasenfrauen, die Gefäße mitführen, nur auf den ersten Blick ein Symbol der Lebenserneuerung. Vielmehr handelt es sich aufgrund des Kopf-Hals-Schulterbereichs, der aus einem beweglichen Vasendeckel besteht, und wegen der mitgeführten Vase eher um eine Darstellung der Unheil verbreitenden Pandora des griechischen Mythos.

Betrachtet man den Pandora-Mythos genauer, so ergeben sich bedeutende Entsprechungen zwischen dem Wortlaut der Überlieferung und Picassos Vasenfrau⁸²⁰: Pandora wurde im Auftrag des Zeus durch Hephaistos als schönes Mädchen aus Erde und Wasser, also als Tonpuppe geformt. Als sie vollendet war, wurde sie den olympischen Göttern vorgeführt, wobei jeder ihr ein Geschenk mitgab. So unterrichtete beispielsweise Athena sie in der Webkunst, Aphrodite verlieh ihr Anmut und körperliches Verlangen von Hermes aber wurde sie mit schlaun Worten und einem betrügerischen Charakter versehen. Die Büchse, in der alle jene Übel aufbewahrt wurden, die dann nach ihrer Öffnung durch Pandora die Menschheit als Strafe für

⁸¹⁷ „Im Bild des idolhaften Weibes ist das Fatum vorgestellt.“, Langner 1984, S. 132.

⁸¹⁸ Langner 1984, S. 132.

⁸¹⁹ Ebd., S. 133.

Prometheus Entwendung des Feuers heimsuchen sollten, wird ursprünglich als Behälter bezeichnet. Da Behälter im antiken Griechenland stets Gefäße, also Pithoi aus Ton waren, ist unter der „Büchse“ der Pandora eigentlich ein Tongefäß zu verstehen, das sie mit sich führte. Ellen Reeder schließt daraus wie auch aus der Tatsache, dass im antiken Griechenland das Motiv des Behälters üblicherweise als Metapher für den weiblichen Körper aufgefasst wurde: „Pandoras Pithos [...] ist letztlich mit ihrem Körper gleichzusetzen [...] der Akt, bei dem der Deckel des Pithos entfernt wird, [darf] als Metapher für die Öffnung des Körpers der Pandora durch Geschlechtsverkehr und Mutterschaft verstanden werden.“⁸²¹

Für Picasso, der sich im griechischen Mythos bestens auskannte⁸²², der aber auch durch die Spiele der Surrealisten mit Behältern fasziniert war, wie es mehrere seiner bemalten Keramiken belegen⁸²³, dürfte diese Vasenfrau paradigmatischen Charakter gehabt haben: denn sie besteht aus einer Vase mit Deckel und führt eine weitere Vase, also einen „pithos“ mit, wodurch Picasso die Darstellung der Unheil verbreitenden Pandora mit jener der Leben spendenden Mutter in einer Bildform verschmilzt.

2.3 Picassos Vasenfrauen als archetypische Anspielungen

Wie die Untersuchung bis an diese Stelle ergeben hat, können die keramischen Vasenfrauen, die nach den Entwürfen der Vorzeichnungen Picassos vom 21. Oktober 1947 entstanden sind, sei es als Symbole für Fruchtbarkeit und der Erneuerung des Lebens, sei es für das Lebensfülle oder Unheil bringende Schicksal, auch als Symbol für den Tod gedeutet werden. Die Polarität von Leben und Tod wird also bei Picasso doppelt, durch das Gefäß wie auch durch die Darstellung der Frau, symbolisiert. Tatsächlich entspricht die symbolische Verbindung der Gefäße mit den Bereichen des Todes und des Lebens, die Picasso durch das Bild der Gefäßfrau ausdrückt, der altgriechischen Auffassung der Frau. Dies wird von Ellen Reeder wie folgt erläutert:

⁸²⁰ Wir folgen dabei der Zusammenfassung von Ellen Reeder, *Hydria mit Szene aus dem Totenkult*, in Ausstellungskatalog: „Pandora“, (Baltimore-Dallas-Basel), Mainz 1995, (Reeder 1995), S. 277-278.

⁸²¹ Ebd.

⁸²² Florman 2000, S. 57-69 und Steingrim Laursen, *Picasso und die Mythen*, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002 (Laursen 2002), S. 24-26.

⁸²³ Ruiz-Picasso 1994, S. 227f.

„Die Stellung der Frau - die, da sie Leben schenken konnte, der Schwelle zwischen Leben und Tod näher stand als Männer - manifestierte sich in verschiedener Weise, aber keine war anschaulicher als ihre enge Verbindung mit dem Eintritt in das Leben und dem Abschied vom Leben. Wie Frauen neues Leben gebären, oder als Hebammen an diesem Übergang teilnahmen, so suchten Frauen auch den Übergang vom Leben in den Tod zu lindern [...]. Frauen spielten auch bei den Bestattungsriten selbst eine wesentliche Rolle: Sie reinigten den Leichnam und trauerten um den Verstorbenen, indem sie Klagerufe anstimmten [...]“⁸²⁴

Die Erscheinungsform der Vasenfrauen Picassos zeigt aufgrund der ikonographischen Konnotationen aus dem Bereich der Keramiktradition und der Kunstgeschichte, dass sie die antiken Modelle, die als Inspirationsquellen dienten, nicht genau wiederholen, wie selbstverständlich auszuschließen ist, dass Picasso durch die Schaffung der Vasenfrauen sich allein auf die Stellung der Frau in der Antike bezogen hat. Dennoch ist die Frage berechtigt, inwiefern für Picasso die archaisch-antike Stellung der Frau eine gewisse Gültigkeit hatte, insofern sie archetypische Anspielungen impliziert und mit seiner aus Anziehung und Bedrohung bestehenden Auffassung vom Weiblichen, die durch seine Herkunft aus Spanien und durch den Surrealismus mitgeprägt war⁸²⁵, weitgehend übereinstimmen.

Mit der Vasenfrau schuf Picasso einen bildnerischen Archetyp, das ist ein Bild, das sich auf eine ikonographische Tradition bezieht, wodurch das Wesentliche einer auf menschliche Grunderfahrungen bezogenen Thematik, auf signifikante, zeichenhaft reduzierte Weise allgemein verständlich dargestellt wird.⁸²⁶ Der bildnerische Archetyp der Vasenfrau steht für die weibliche Fruchtbarkeitsthematik als eine Personifikation der Quelle oder als Mutter-Kind-Darstellung. Picasso hat bereits in den Vorzeichnungen für die Vasenfrauen „Figuren“ entworfen (Abb. 83), „die an vorzeitlichen

⁸²⁴ Reeder 1995, S. 221.

⁸²⁵ Kathy Brunner, Picasso the sculptor, in: *Apollo* 139, April 1994 (Brunner 1994), S. 74; „Für Picasso war alles Weibliche zugleich Objekt des Begehrens und zu fürchtendes Gegenüber“, Ullmann 1993, S. 218.

⁸²⁶ Der Begriff „Archetyp“ wird hier in dem Sinn verwendet den Eugenio d’Ors ihm, auf Augustinus aufbauend, verlieh, d.h. als Synonym für „beispielhaftes Vorbild“ und „Paradigma“, Mircea Eliade, Kosmos und Geschichte, Frankfurt am Main 1984 (Eliade 1984 IV), S. 11-12. Den katalanischen Schriftsteller Eugenio d’Ors (1882-1954) kannte Picasso seit 1898-99, als er in Barcelona lebte und wie d’Ors Stammgast im Café „Els Quatre Gats“ war, Daix 1995, S. 657 und S. 772. Zum Unterscheid zwischen Archetyp und Konzept: Mèredieu 2000, S. 118.

Fruchtbarkeitsgöttinnen als überzeitliche Verkörperungen idealer, sinnvoller Weiblichkeit ausgerichtet sind“⁸²⁷, um „auf der Suche nach einer modernen Ikone“⁸²⁸, „die Frau zu einer Inkarnation organischer Dynamik zu stilisieren“⁸²⁹, wobei er „mit Hilfe künstlerischer Archetypen [...] das Privateste und Intimste hier in universell und überzeitlich gültiger Form“ ausdrückt.⁸³⁰

Die figurative Gefäßkeramik ist zur Schaffung eines bildnerischen Archetyps besonders geeignet, da sie vielfache Möglichkeiten der Sinnkonstituierung bietet: Außer den formalen Gestaltungselementen sei da die Gefäßsymbolik genannt, die im Mythos beschriebene Funktion und Bedeutung der Gefäße, die archaische Tradition der figurativen Gefäßkeramikherstellung, wie auch die Funktion und der Gebrauch der Figurengefäße der Geschichte, was anhand der oben angeführten Beispiele aus der griechischen Antike bestätigt wird.⁸³¹

Im Folgenden soll, auf die Vasenfrauen beschränkt, gezeigt werden, dass Picasso bemüht war, durch bildnerische Archetypen auch archetypisch relevante Inhalte allgemein verständlich auszudrücken. Das heißt, dass die bildnerischen Archetypen, die Picasso im Bereich der Gefäßkeramik schuf, tatsächlich bildhafte Anspielungen dessen sind, was die psychoanalytisch orientierte kulturgeschichtliche Forschung unter einem

⁸²⁷ Sircoulomb-Müller 2002, S. 44. Die Autorin verweist auf die Umkehrbarkeit des Umwandlungsprozesses Vase-Frau und Frau-Vase wie auch auf die Dominanz der weiblichen Fruchtbarkeitsthematik bei Picasso in der unmittelbaren Nachkriegsperiode: „Die subtile physiognomische Verwandlung der Blumen-Frau entstand zeitgleich mit der Metamorphose der Frauengestalt zu einer Vase, wobei hiermit in vergleichbarer Weise das Bild weiblicher Fruchtbarkeit transportiert wird“, ebd. Hierdurch zeigt sich, außer den bereits oben in Kap. III. 2.1 gezeigten formalen und stilistischen Gemeinsamkeiten, auch die inhaltliche Zusammengehörigkeit des Gemäldes „La femme-fleur“ (Abb. 134) und der keramischen Vasenfrauen Picassos. Zu den Fruchtbarkeitsgöttinnen, die Picasso bereits vor dem Zweiten Weltkrieg auch für sein plastisches Werk inspirierten: Spies 1983, S. 136.

⁸²⁸ Sircoulomb-Müller 2002, S. 45.

⁸²⁹ Ebd., S. 46.

⁸³⁰ Ebd., S. 47.

⁸³¹ Siehe vorangehendes Kapitel.

Archetyp versteht.⁸³² Dies ist vermutlich der Grund, weshalb die zumeist aus einem Mythos abgeleiteten bildnerischen Archetypen Picassos tatsächlich „das Privateste und Intimste hier in universell und überzeitlich gültiger Form“⁸³³ auszudrücken vermögen.

Bei der Untersuchung der Bildnisse, die Picasso von seinen jeweiligen Lebensgefährtinnen schuf, ist es Mèredieu zufolge stets Aufgabe des Interpreten, den Zusammenhang zwischen dem dargestellten Bild der Frau, dem allegorischen oder mythologischen Hintergrund sowie dem sich darin verborgenen Archetyp herauszuarbeiten.⁸³⁴

Picassos erfolgreiche Gleichung aus bildnerischem Archetyp und der durch ihn verbildlichten archetypischen Inhalte ist, im Zusammenhang der Vasenfrauen, auf die Verwendung eines Gefäßes zur Darstellung des menschlichen Körpers zurückzuführen, da es Erich Neumann zufolge einer archetypischen Grunderfahrung des Menschen entspricht, seinen eigenen Körper als Gefäß zu erleben.⁸³⁵ Dazu kommt, dass Vase und Frau nicht nur als Thema der Kunst, sondern, bedingt durch formale und inhaltliche Gemeinsamkeiten, auch als archetypisches Bild einander direkt zugeordnet werden. Folglich ist das keramische Gefäß sowohl aufgrund seiner Form, seines auf die „terra-mater“ weisenden Materials als auch wegen seiner Funktion ein Attribut und ein

⁸³² „Carl Gustav Jung erblickt im Unbewussten die Wurzeln des Bewusstseins und unterscheidet zwischen einem an die Person gebundenen Unbewussten und einem kollektiven Unbewussten, in dem die Urerfahrungen der Menschheit ihren Niederschlag gefunden haben. Strukturelemente des kollektiven Unbewussten sind die Archetypen, die in ihrer urtümlichen Symbolik menschliche Grundsituationen wiedergeben“, Lurker 1991, S. 779. Zum Verständnis der Struktur des Archetyps, vgl. Neumann 1994, S. 19-31. Zum unterschiedlichen Gebrauch des Archetypbegriffs, vgl. Eliade 1984 IV, S. 11-12.

⁸³³ Sircoulomb-Müller 2002, S. 47.

⁸³⁴ „[...] repérer l'ensemble de ces formes mythologiques ou allegoriques qui se cachent [...] derrière les visages des femmes qui ont partagé sa vie [...]. Ce qui conduit à rechercher, derrière et sous le biographique, la source mythologique, laquelle renverrait à son tour à l'archetype inconscient“, Mèredieu 2000, S. 207.

⁸³⁵ „Die Erfahrung des Körpers als Gefäß ist allgemein menschlich und nicht auf das weibliche beschränkt. [...]. Alle grundlegenden Lebensfunktionen, besonders [...] die des ‚Stoffwechsels‘ spielen sich an dem Gefäß-Körperschema ab, dessen ‚Innen‘ ein Unbekanntes ist. Seine Eingangs- und Ausgangszonen sind von besonderer Bedeutung, denn so wie Nahrungs- und Getränkeaufnahme Nach-Innen-Nahmen in dieses unbekanntes Gefäß hinein sind, wird in allen schöpferischen Funktionen, die [...] vom Samen bis zum Atem und zum Wort reichen, aus diesem Gefäß heraus ‚geboren‘. [...]. Das Körpergefäß in seiner konkreten Leiblichkeit, dessen Innen immer dunkel und unbekannt bleibt, ist die Wirklichkeit des Individuums; in ihm wird die ganze Instinktwelt des Unbewussten erfahren.“, Neumann 1994, S. 51.

archetypisches Symbol des Weiblichen.⁸³⁶ Es wurde von Picasso tatsächlich in diesem Sinne verwendet, was durch seine keramischen Vasenfrauen, die selbst aus einer Vase bestehen und eine kleinere Vase mitführen, bestätigt wird (Abb. 189-191).⁸³⁷

Es erscheint nahe liegend, die Vasenfrauen im Zusammenhang mit dem von Erich Neumann untersuchten Archetypen der „Großen Mutter“ zu betrachten. Er wird von Neumann beschrieben als „kein konkret in Raum und Zeit vorhandenes, sondern auf ein inneres, in der menschlichen Psyche wirksames Bild. [...] Das Auftreten dieses Archetyps und seine Wirksamkeit ist durch die ganze Menschheitsgeschichte zu verfolgen, denn in den Riten, Mythen und Symbolen der frühen Menschheit ist er ebenso nachzuweisen wie in den Träumen, Phantasien und schöpferischen Gestaltungen des gesunden und kranken Menschen unserer Zeit. [...] Die Dynamik des Archetyps äußert sich hauptsächlich darin, dass er unbewusst, aber gesetzmäßig und unabhängig von der Erfahrung des Einzelnen die Verhaltensweise des Menschen bestimmt. [...] Diese dynamische Komponente des Unbewussten hat für den Einzelnen, der von ihr dirigiert wird, zwingenden Charakter und ist immer von einer starken emotionalen Komponente begleitet. [...] Der unbewusst wirkende Inhalt tritt dem Bewusstsein, wenn er wahrgenommen wird, in der symbolischen Gestalt eines Bildes entgegen.“⁸³⁸

Es sei hier nochmals an die drei oben bereits untersuchten Themenkomplexe, die von der Gefäßsymbolik umkreist werden, erinnert: Das Gefäß als Bild des menschlichen Körpers, besonders des Weiblichen. Das Gefäß ist weiterhin verbunden mit der Symbolik der Zeugung, also mit der Fruchtbarkeit und der Geburt, sowie mit der Todessymbolik. Es wurde bereits festgestellt, dass Picasso diese Aspekte durch seine

⁸³⁶ „Kernsymbol des Weiblichen ist das Gefäß. Von Anbeginn an und bis zu den spätesten Stadien der Entwicklung finden wir dieses archetypische Symbol als Inbegriff des Weiblichen. Die symbolische Grundgleichung Weib = Körper = Gefäß entspricht der vielleicht elementarsten Grunderfahrung der Menschheit vom Weiblichen in der das Weibliche sich selber erlebt, in der es aber auch vom Männlichen erlebt wird.“ Neumann 1994, S. 51. „Die sakrale Beziehung der Frau zum Gefäß entstammt einmal dem Symbolgehalt der Form [...] außerdem aber dem Gehalt des Stoffes, aus dem das Gefäß gemacht wird, nämlich dem Ton-Lehm, der zur Erde gehört, welche durch die Partizipation mit allem Weiblichen geprägt ist.“, ebd., S. 130. Vgl. hierzu auch Reeder 1996, S. 195.

⁸³⁷ „Der Gefäßcharakter des Weiblichen wird häufig auch durch eine Verdoppelung des Gefäßes betont, indem das als Gefäß gestaltete Weib ein zweites Gefäß trägt. [...] Das auf dem Kopf oder vor dem Leib gehaltene Gefäß, das auch bisweilen neben der Frau steht, ist meistens als Sakralgefäß zu verstehen, das im Ritual der weiblichen Gottheit eine bedeutsame Rolle spielt.“, ebd., S. 123-124.

⁸³⁸ Neumann 1994, S. 19-20.

Vasenfrauen thematisierte⁸³⁹ und es ergibt sich die Frage, ob Picassos Vasenfrauen nicht als archetypische Anspielungen der Großen Mutter interpretiert werden können, das heißt, dass Picasso sich durch ihre Gestaltung auch auf die inhaltliche Bedeutung des Archetyps bezogen hat. Denn der Archetyp der Großen Mutter kennzeichnet sich durch eine ähnliche bipolare Struktur wie die bisher erschlossenen Bedeutungen der Vasenfrauen Picassos, sei es als Leben spendende Mutter-Quelle oder als Unheil bringendes Schicksal, letzteres ausgedrückt bei Picasso entweder als Pandora (Abb. 189 a, b) oder als Tyche (Abb. 192).

Zur bipolaren archetypischen Struktur des Weiblichen schreibt Erich Neumann: „[...] wenn Welt, Leben, Natur und Seele als gebärendes und nährendes, als Schutz gebendes und wärmendes Weibliches erfahren wurden, dann wird auch der Gegensatz dazu am Bild des Weiblichen erlebt, und die Menschheit erfährt Tod und Abgrund, Gefahr und Not, Hunger und Schutzlosigkeit als Preisgebensein an die dunkle und furchtbare Mutter.“⁸⁴⁰ Der positive Charakter „in dem die Frau enthaltend und schützend, nährend und gebärend ist“, wofür das Gefäß und die Mutter-Kind Situation als Symbol stehen⁸⁴¹ und der negative Charakter der mit der Erde verbundenen „Furchtbaren Mutter“⁸⁴², die das Leben in sich zurücknimmt, und der sich ebenfalls im Gefäßsymbol, als „Gefäß des Todes“ ausdrückt⁸⁴³, sind, wenn man Picassos frühere Verbildlichungen der „destruktiven Verkörperungen übermächtiger Weiblichkeit“⁸⁴⁴ einbezieht, ein Grund der Annahme, dass die oben erläuterte Gefäßsymbolik und deren Gebrauch durch

⁸³⁹ Vgl. oben Kap. IV.2.1-2.2.

⁸⁴⁰ Neumann 1994, S. 148.

⁸⁴¹ Ebd., S. 123. „[...] das Weibliche ist ursprünglich für sich selber ebenso wie für das Männliche das ‚Lebensgefäß an sich‘, in dem sich das Leben bildet, und das alles Lebendige aus sich heraus und in die Welt hineingeibt und entlässt.“, ebd., S. 54.

⁸⁴² Neumann 1994, S. 148.

⁸⁴³ Neumann 1994, S. 56, „Die Erde ist wie Gaia, die griechische Erdmutter, Herrin des Gefäßes und gleichzeitig das große Unterweltsgefäß selber, in das die toten Seelen eingehen, und aus dem sie auch wieder herausschwirren. Im Pithos, dem großen Tongefäß, wurden ursprünglich die Toten beigesetzt, und schon in diesem Brauch hat er die Bedeutung des Unterweltgefäßes. [...] Die Beerdigung der Toten im Gefäß ist vorgriechisch und in der ganzen Mittel-Bronzezeit der ägäischen Kulte belegt. [...]. Aber dass dieser Brauch im alten Amerika existiert hat und in Südamerika heute noch geübt wird, bestätigt, dass das den Toten aufnehmende Gefäß zur archetypischen Symbolik des Großen Weiblichen gehört“, ebd., S. 160-161, vgl. auch ebd., S. 35, und allgemein hierzu S. 147-200.

⁸⁴⁴ Ullmann 1993, S. 220.

Picassos künstlerische Aktivität im Bereich der figurativen Gefäßkeramik, mit den verbildlichten Formen des Inhalts dieses Archetyps in Einklang stehen.

Seitens der historischen und religionsgeschichtlichen Forschung wurde heftige Kritik am Archetyp der Großen Mutter geübt, ohne genau auf Neumanns Ansatzpunkt einzugehen, der darauf gründet, dass „innerhalb der Menschheit gleich bleibende tiefenpsychologische Zusammenhänge nachweisbar sind“⁸⁴⁵. So ist der Archetyp der Großen Mutter für Walter Burkert eine historisch nicht eindeutig begründbare Interpretation⁸⁴⁶, und für Nicole Loraux gar ein hartnäckig in der wissenschaftlichen Diskussion sich haltendes Phantasiegebilde.⁸⁴⁷

Auch wenn die Vorstellung, die dem tiefenpsychologisch begründeten Archetyp der Großen Mutter zugrunde liegt, heute, wie bereits 1938, wissenschaftlich umstritten sein mag⁸⁴⁸, so ist er im Zusammenhang dieser kunsthistorischen Untersuchung von nicht zu unterschätzender Bedeutung, da um 1946-1947, dem Zeitpunkt der Planung und Entstehung der Vasenfrauen⁸⁴⁹ diese Vorstellung für Picasso relevant war. Sie war es jedoch nicht als eine für ihn aus dem Unbewussten aufsteigende Inspiration, sondern als ein bewusst eingesetztes künstlerisches Mittel.⁸⁵⁰

Laut Lydia Gasman und Ludwig Ullmann findet man in Picassos Denken, Erleben und Werk zahlreiche Entsprechungen mit diesem Archetypen⁸⁵¹, wie auch Picassos keramische Vasenfrauen (Abb. 179-192), zumindest andeutungsweise bereits mit der

⁸⁴⁵ Neumann 1994, S. 26

⁸⁴⁶ Walter Burkert, *Greek Religion*, Cambridge Mass. 1985 (Burkert 1985), S. 11-14, S. 46.

⁸⁴⁷ Nicole Loraux, *Qu'est-ce qu'une déesse*, in: Georges Duby / Michelle Perrot (Hsg.), *Histoire des femmes*, Bd.1, Paris 1990 (Loraux 1990) S. 54.

⁸⁴⁸ Ein Beispiel wäre die 1938 vorgetragene Kritik des Schriftstellers und Philosophen Roger Caillois (1913-1978), eines Georges Bataille geistig nahe stehenden „Dissidenten“ des Surrealismus, gut zusammengefasst bei Florman 2000, S. 188-190.

⁸⁴⁹ Vgl. oben Kap. IV.1.1.

⁸⁵⁰ „Picasso [...] hat in den abgründigen Tiefen der menschlichen Psyche geschürft, hat ihre Aggressionen durch die archetypischen Bilder versunkener Mittelmeerkulturen zu exorzieren und sein Ziel durch gleichzeitigen Einsatz all seiner vielfältig schillernden Möglichkeiten, seiner ‚Mittel und Wege‘, wie er zu sagen pflegte, zu erreichen versucht.“ Gilot 1990, S. 323, siehe auch ebd., S. 326.

⁸⁵¹ „One can recall Picasso's preoccupation with the myth of the Great Mother in his 1927-38 cabana series.“ Gasman 1990, S. 583, Anm. 6, vgl. auch Ullmann 1993, S. 220.

„Großen Mutter“ in Verbindung gebracht worden sind.⁸⁵² In den von André Malraux überlieferten Gesprächen mit Picasso, handelt es sich an einer Stelle um Archetypen im Verständnis Carl Gustav Jungs. Picasso fragt sich dabei, ob es Urformen gäbe, die in seinem Werk, wie in dem aller Künstler seit vorgeschichtlicher Zeit, immer wieder auftreten, die ihre Entsprechung mit etwas tiefenpsychologisch Begründbarem, mit etwas, „tief, sehr tief in uns Befindlichem“⁸⁵³ also in einem jeden Menschen hätten, und setzt sie mit seinem künstlerischen Werk in Verbindung. Picasso spricht auch über den anonymen „kleinen Bildhauer“, der Kykladenidole in Geigenform „erfand“, die mit archetypischen Urformen in unserem Inneren korrespondieren, da wir sie im Idol „wieder erkennen“.⁸⁵⁴

Picasso denkt dabei an Urformen, die er jedoch nicht im platonischen Sinne als durch den Intellekt erkennbare Ideen verstand, sondern, als subliminale Impulse, also eher im Sinne der Surrealisten, die dieses Wissen wiederum von der psychoanalytischen Forschung ableiteten.⁸⁵⁵ Wenn Malraux richtig zitiert, so ist es eindeutig, dass Picasso sich dieses Prozesses, der den kreativen Menschen dazu anleitet, stets Äquivalenzformen für die unbewusst gespeicherten Urformen zu finden, bewusst ist. Das Bestreben des Menschen sich mittels Äquivalenzformen auszudrücken, wird durch den archäologischen Befund und durch die Mythenforschung belegt.⁸⁵⁶ Daher lässt Picasso, einmal abgesehen von starken emotional-affektiven Motivationen, dieses Wissen auch bewusst in den künstlerischen Schaffensprozess einfließen. Er bestätigt, ebenfalls im Gespräch mit Malraux, seine Kenntnis einer großen Zahl von

⁸⁵² Gasman 1990, S. 1220-1221.

⁸⁵³ „[...] quelque chose de profond en nous, très profond?“, Pablo Picasso zitiert von Malraux 1974, S. 121, übersetzt vom Verfasser.

⁸⁵⁴ Malraux 1974, S. 121.

⁸⁵⁵ Die in der vorangehenden Anmerkung zitierte Stelle beweist, dass Picasso, mit den wesentlichen Auffassungen Carl Gustav Jungs - den Malraux im Gespräch mit Picasso namentlich erwähnt -, vom Archetypus und dem kollektiven Unbewussten vertraut war, wahrscheinlich durch die Vermittlung André Bretons oder durch Freunde, die wie Breton zu den führenden Surrealisten gehörten, wie zum Beispiel der Dichter Paul Eluard. Zu den sich hieraus ergebenden philosophischen Fragen nach einem metaphysischen Konzept Picassos, vgl. Mèredieu 2000, S. 118-121, das von der Autorin verneint wird. Zum Surrealismus und besonders zu André Bretons Auffassungen in diesem Zusammenhang, vgl. Yvonne Duplessis, *Le Surréalisme*, Paris 1978, (1. Aufl. 1950), (Duplessis 1978), S. 84-87.

⁸⁵⁶ Zur Kritik der Jungschen Mythenpsychologie, seitens der Kunstgeschichtsforschung vgl. Edgar Wind, *Kunst und Anarchie*, Frankfurt am Main 1979 (Wind 1979), S. 97, Anm. 167.

Darstellungen „Großer Muttergöttinnen“ und deren großer affektiven Bedeutung für ihn.⁸⁵⁷

Picasso war nicht allein vom positiven Aspekt der „Großen Mutter“ angezogen, auch der negative Aspekt hatte in großem Maße Gültigkeit für sein Leben und Werk. André Malraux und Geneviève Laporte zufolge, die beide Picasso sehr nahe standen und die sich auf persönliche Gespräche mit dem Künstler berufen, die in den dreißiger bzw. den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts geführt wurden, glaubte Picasso, an das Wirken numinoser Mächte, die auf geheimnisvolle Weise die Welt regieren.⁸⁵⁸ Dass es sich dabei in den dreißiger Jahren um ein aus dem Unbewussten aufsteigendes Phänomen handelt, sagte Picasso selbst im Gespräch mit Malraux, da er diese numinosen Kräfte mit den „Geistern, dem Unbewussten und dem Gefühl“⁸⁵⁹ gleichsetzt. Anschließend erklärt Picasso, warum ihn diese Auffassung des Numinosen mit Georges Braque auseinander brachte: „Weil er nicht spürte, was ich ‚Alles‘ genannt habe, oder das Leben, [...] die Erde? Was uns umgibt, was nicht wir selber ist, für ihn war das nichts Feindliches. [...]. Er versteht von so etwas überhaupt nichts: er ist nicht abergläubisch.“⁸⁶⁰

In den fünfziger Jahren enthüllte Picasso dann allerdings, seiner Geliebten Geneviève Laporte zufolge, seinen „Glauben an geheimnisvolle Mächte, die die Welt regieren“.⁸⁶¹

⁸⁵⁷ „Des Grandes-Déeses de la vie, des Fécondités, j’en connais de toutes les sortes [...] je suis bien obligé de les aimer.“ Pablo Picasso zitiert nach Malraux 1974, S. 126. Picasso besaß zwei Kopien der prähistorischen Venus von Lespugue, deren Einfluß, wie bereits gezeigt worden ist, in seinen früheren Skulpturen, die in Boisgeloup entstanden, deutlich wird, Spies 1983, S. 136.

⁸⁵⁸ Ullmann 1993, S. 219 – 220 ; „Les Nègres, ils étaient des intercesseurs [...]. Contre tout; contre des esprits inconnus, menaçants. Je regardais toujours les fétiches. J’ai compris: moi aussi, je suis contre tout, c’est inconnu, c’est ennemi! Tout! Pas les détails! Les femmes, les enfants, les bêtes, le tabac, jouer.. Mais le tout!“. Pablo Picasso zitiert nach Malraux 1974, S. 18. Ullmanns Kommentar: „Nimmt man Picasso beim Wort, waren für ihn die Kunstäußerungen der Naturvölker etwas, das auch ihn betraf, dann verstand er sie als unmittelbare Zeugnisse einer Kommunikation mit überpersonalen, als feindlich erlebten Mächten, mit denen auch er sich auseinanderzusetzen hatte.“, Ullmann 1993, S. 220.

⁸⁵⁹ „Les esprits, l’inconscient [...], l’émotion, c’est la même chose“, Pablo Picasso zitiert nach Malraux 1974, S. 18, Übersetzung vom Autor.

⁸⁶⁰ „Parce-qu’il ressentait pas ce que j’ai appelé Tout, ou la vie ou [...] la Terre? Ce qui nous entoure, ce qui n’est pas nous, il ne le trouvait pas hostile [...] Il ne comprend pas du tout ces choses-là: il n’est pas superstitieux!“ Pablo Picasso zitiert nach Malraux 1974, S. 19, Übersetzung nach Ullmann 1993, S. 220.

⁸⁶¹ Ullmann 1993, S. 220.

Nach Ludwig Ullmann, der Picassos Kunst in Bezug auf den Krieg eingehend untersucht hat, stellte dieser sich die numinosen, zumeist destruktiven und Unheil stiftenden Mächte, aufgrund seiner eigenen persönlichen Erfahrungen aber auch der mediterranen Tradition entsprechend und archaischen Mythen folgend, weiblich vor.⁸⁶² So dient die Frauengestalt Picasso, seit Mitte der 30er Jahre, bedingt durch Kriegs- und politische Krisenzeiten als bildliche Metapher für den Zustand der Welt.⁸⁶³ In Picassos Zeichnung, „Frau, eine Ziege schlachtend“, die am 20. Juni 1938, während des Spanischen Bürgerkriegs entstand (Z. IX, 116), ist, wie schon in seinem Bild „Frau mit Hahn“, vom 15. Februar 1938 (Z. IX, 109) „die monströse, zum Töten entschlossene Frau“, nach Picassos eigener Aussage „eine Verkörperung der Mächte des Bösen“.⁸⁶⁴ Ähnliche Inhalte drückt Picasso stilistisch aus, indem er den weiblichen Akt polyperspektivisch verzerrt und „verunstaltenden kubistischen Fragmentierungen“ unterzieht.⁸⁶⁵ Picasso gestaltete in zahlreichen Ölgemälden, die in Paris während des 2. Weltkriegs entstanden, sitzende Frauenbildnisse als unheilvolle Idole, in denen die „zerstörerische alles verschlingende Kraft ebenso dargestellt“ wird wie „die

⁸⁶² „Inkarnationen des Schreckens und der Sehnsucht sind bei Picasso durchgängig feminin. Dabei verbinden sich [...] mehrere Erlebniskomponenten zu einer komplexen Aussage. Aktuelle Umgangsformen mit Frauen, die ihn erotisch erregt oder seinen Hass provoziert hatten, werden dabei überlagert von einem kinderzeitlichen Erinnerungsreservoir an eine ‚böse Mutter‘, das ihn vor allem den materalen Aspekt des Weiblichen negativ erleben ließ, sowie seinem Glauben an Unheil stiftende, numinose Mächte, die er sich, mediterranen Traditionen folgend, ebenfalls weiblich vorstellte. Seine Art zu erleben sah Picasso bestätigt durch archaische Mythen, in denen durchgängig weibliche Unheilsgestalten auftreten, sowie durch Verbildlichungen weiblicher Allmacht in der Gestalt der Großen Mutter, vor allem in ihren negativen Inkarnationen in Form destruktiver Verkörperungen übermächtiger Weiblichkeit, das heißt durch Gestalten wie die griechische Gorgo, sirenen- und sphinxhafte Wesen des alten Orients, wie die indische Durga oder Kali und damit verwandten Darstellungen in der außereuropäischen Stammeskunst.“ Ullmann 1993, S. 220. Zur biographischen Erklärung der Angst Picassos vor Frauen, ebd., S. 509, Anm. 58. Zu Picassos Glauben an numinose Mächte, Geneviève Laporte, *Si tard le soir brille le soleil*, Paris 1973 (Laporte 1973), S. 26.

⁸⁶³ Ullmann 1993, S. 322; Ulrich Weisner spricht bei den surrealistischen Frauendarstellungen Picassos von „obsessiven Darstellungen der Frau“, die „weiblichen Idolen“ entsprechen und charakterisiert werden „als fremdartige und bedrohliche, erschreckend monströse Wesen, die ihn nicht loslassen, als herausfordernde und besitzergreifende Frauen, [...] als riesige Göttinnenstandbilder, als magisch bannende Masken, als aggressive Furien, als faszinierende Sphingen, als geheimnisvolle Konstruktionen [...], als Inkarnationen der Verlockung und Anmut oder als Inbegriffsbilder des Schmerzes und des Leides“, Weisner 1991, S. 34.

⁸⁶⁴ Ebd., S. 186. Vgl. auch die Zeichnung „Frau mit Schafschädel“, die im Oktober 1939 entstand Z. X, 54, Abb. 205 bei Ullmann 1993, wie auch Z. IX, 352, Abb. 206 bei Ullmann 1993, S. 224-225.

⁸⁶⁵ Ullmann 1993, S. 322, z. B. Z. XI, 92, vom 25. Januar 1941.

beherrschende Kraft des Urbildes der Frau, die als Ursprung und erster Garant von Ordnung, besonders in den Gesellschaften des Mittelmeerraumes verstanden wird“.⁸⁶⁶

Die weibliche Gestalt diente demnach Picasso bereits wiederholte Male vor seiner intensiven Beschäftigung mit Keramik in Vallauris als Bildformel, um Personifikationen numinoser Mächte darzustellen.⁸⁶⁷ Seit 1946 benutzt er keramische Gefäße, um etwa mit den Vasenfrauen Darstellungen archetypisch bestimmter, positiver wie negativer Grunderfahrungen, die mit dem Weiblichen verbunden sind und die mit seiner aus Anziehung und Bedrohung bestehenden Auffassung vom Weiblichen sich in Einklang befinden, zu verbildlichen. Picasso recurriert dabei auf die Polarität und den kulturgeschichtlich bedingten ambivalenten Gebrauch der Gefäßsymbolik, wie auch die Vasen in seinen Stilleben bereits für die Symbolisierung negativer oder positiver Lebenserfahrungen standen.⁸⁶⁸ Somit werden in der Gestalt der Vasenfrauen die Polaritäten der auf Fruchtbarkeit oder Todweisenden Gefäßsymbolik einerseits und die damit homologen positiven wie negativen archetypischen Konnotationen des Weiblichen andererseits, die Picasso bereits in verschiedenen ikonographischen Zusammenhängen in seiner Malerei wie auch in seinem plastischen Werk seit der Mitte der dreißiger Jahre thematisiert hatte, synthetisch zusammengeführt.⁸⁶⁹

Im Vergleich mit der „Frau mit Vase“ (Abb. 219), einer früheren Formulierung der „Großen Mutter“ im Werk Picassos, die er 1933 schuf und die heute als Bronzeguss auf Picassos Grab in Vauvenargues steht, oder verglichen mit der Magna-Mater Thematik der Ölbilder der Kriegsjahre⁸⁷⁰, geht der Künstler, was die Deutung anbetrifft, mit dieser Formfindung einen Schritt weiter. Denn in dem Bild der Vasenfrau stellt Picasso, unter Einbezug der archäologisch fundierten ikonographischen Tradition und - wie die

⁸⁶⁶ Siegfried Gohr, zitiert nach Ullmann 1993, S. 317, vgl. Z. XI, 193 und Z. XII, 114.

⁸⁶⁷ Zum Archetyp der Großen Mutter schreibt Neumann: „Während anfangs das Bild des Großen Weiblichen als Göttin [...] den Menschheitshorizont erfüllte tritt mit fortschreitender Entwicklung die irdisch-menschliche Verwalterin des Numinosen und ihrer Trägerin der Frau als Manafigur [...], in den Vordergrund und dann in den Mittelpunkt des menschlichen Bewusstseins“, Neumann 1994, S. 272.

⁸⁶⁸ „Picasso knew that the vessel was a symbol of the Virgin Maria, but for him the Virgin was usually a dark voracious Great Mother“, Gasman 1990, S. 1223. Zu den Stilleben, siehe oben, Kap. III.1.3.

⁸⁶⁹ Z. B. die ikonographisch mit den Vasenfrauen verwandte, 1933 datierte „Frau mit Vase“ (Sp. 135), bei der sich Picasso durch die archaischen Mutter- und Fruchtbarkeitsidole, die sich in seinem Besitz befanden, inspirierte, vgl. oben Kap. III.6.4.

⁸⁷⁰ Ullmann 1993, S. 338.

Anspielungen auf Tyche, Demeter und Pandora belegen - der mythologischen Überlieferung, die „symbolische Universalformel der menschlichen Frühzeit, die lautet: Weib = Körper = Gefäß = Welt“⁸⁷¹, künstlerisch dar. Dies ist belegbar durch Picassos Aussage gegenüber André Malraux, in der er drei „Formen“ des ihn umgebenden Feindlichen nennt: das „Alles“, die „Erde“ und das „Leben“.⁸⁷² Das „Alles“ und die „Erde“ werden von Erich Neumann dem Archetyp der „Großen Mutter“, in der Form des „Großen Weiblichen“ als Schicksalsgöttin, der auch das Männliche ausgeliefert ist, zugeordnet.⁸⁷³ Wie Lydia Gasman gezeigt hat, entsprach diese Auffassung weitgehend jener Picassos⁸⁷⁴, und in seinem Werk finden sich bereits früher verschlüsselte Darstellungen des Schicksals, so dass die Gleichsetzung der numinosen Mächte mit Tyche plausibel erscheint.

Picassos Glaube an die Macht des Schicksals, das jedoch durch rituelle Akte wie auch durch Kunst beeinflussbar ist, belegen mehrere Stellen seiner um 1935-1937 und im Jahr 1942 sowie 1947 verfasste Schriften.⁸⁷⁵

Picasso ist es gelungen, vorgeschichtliche, archetypische Auffassungen vom Weiblichen⁸⁷⁶ mit antiken Personifikationen des Schicksals und seiner eigenen Auffassung vom Weiblichen als etwas Bedrohendes und Anziehendes, im Bild der Vasenfrau (Abb. 178-192) zu verbinden und in den hoffnungserfüllten Jahren nach dem Ausgang des 2. Weltkriegs, die jedoch vom beginnenden Kalten Krieg bereits überschattet wurden, diesen eine aktuelle und gültige Form zu geben.⁸⁷⁷

⁸⁷¹ Neumann 1994, S. 55; Einmal mehr verknüpft Picasso hiermit, nun auch inhaltlich seine Kunst mit den Äußerungen vorgeschichtlicher oder außereuropäischer Stammeskulturen.

⁸⁷² „[Braque] ne ressentait pas ce que j’ai appelé Tout, ou la vie, [...] la Terre? Ce que nous entoure, ce qui n’est pas nous, il ne le trouvait pas hostile.“ Pablo Picasso zitiert nach Malraux 1974, S. 19.

⁸⁷³ Neumann 1994, S. 215 und S. 285-286.

⁸⁷⁴ Gasman 1990, S. 583.

⁸⁷⁵ Marie-Laure Bernadac/Christine Piot, Picasso. Die poetischen Schriften 1935-1959, München 1989 (Bernadac/Piot 1989), S. XVIII, S. 292, Gasman 1990, S. 552-553.

⁸⁷⁶ Neumann 1994, S. 52-55.

⁸⁷⁷ Das Thema war periodisch im Werk Picassos von Bedeutung, wie es frühere Schicksalsdarstellungen in seinem Werk, seit 1905, belegen, Jean Clair, Picasso Trismegistus. Notes on the Iconography of Harlequin, in Ausstellungskatalog: „Picasso: The Italian Journey 1917-1924“, London (Venedig) 1998, (Clair 1998), S. 15-18. Zum politischen Hintergrund: Gertje Utley, Picasso, The Communist Years, New Haven - London 2000 (Utley 2000), S. 90 und S. 101-102.

So kann mit der Serie der Vasenfrauen, also einer Bildformel, die jeweils nur leichten Variationen unterzogen wird, Gegensätzliches ausgedrückt werden. Da Picasso sich für die Darstellung der Polarität von Leben und Tod in einer einzigen Bildformel, besser: in einem einzigen „Bildkörper“, entschlossen hat, die eine gezielte Verwendung der Gefäßsymbolik und bewusste Anspielungen der Magna-Mater Archetypik impliziert, ist die keramische Vasenfrau Picassos ein bildnerischer Archetyp, durch den Fruchtbarkeit, Mutterschaft, und bedingt durch leichte formale Variationen Pandora wie auch das antike Klageweib „verkörpert“ werden. So symbolisieren die Vasenfrauen, in ihrer Gesamtheit betrachtet, das für Picasso wichtige, alte Thema des Aufgehobenseins des Todes im Leben. Wie Johannes Langner gezeigt hat, ist es für Picasso ein zentrales Anliegen gewesen, seit 1901 und noch 1958 beim Pariser Unesco-Wandbild „Sturz des Ikarus“, diesem Thema Ausdruck zu verleihen.⁸⁷⁸ Statt in einer narrativ gemalten Komposition oder einer mit herkömmlichen Mitteln gestalteten Skulptur wird dieses Thema hier, in einem zum Bild der Frau umgewandelten keramischen Gefäß, archetypisch kohärent dargestellt. So ist die variantenreich gestaltete Serie der keramischen gefäßförmigen Frauen als ein zusammengehöriges Werk zu betrachten, das in Anspielung des Archetyps der „Großen Mutter“, das Thema des Aufgehobenseins des Todes im Leben, als Personifikationen der Magna-Mater / Tyche darstellt.

Daraus folgt, dass durch die Gestaltung der Vasenfrauen, für deren Form wie inhaltliche Bedeutung das Gefäß konstituierend ist, Picasso die Kongruenz des Mythos, der archäologisch gesicherten Ikonographie und der archetypischen Inhalte in ihrer Bezogenheit auf sein individuelles Erleben für den Betrachter nachvollziehbar veranschaulicht. Somit erhebt Picasso privat Erlebtes zu einem universalen, archetypisch konnotierten Thema und drückt dies durch bildnerische Archetypen, also mit allgemein verständlichen Formen aus.

⁸⁷⁸ Langner 1984, S. 131-136. Eine kurze zusammenfassende Darstellung dieses „alten Themas“ aus religionsgeschichtlicher Perspektive, die von frühzeitlichen, indonesischen Mythen bis zur Philosophie Heideggers verfolgt wird, bei Mircea Eliade, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Paris 1978 (Eliade 1978), S. 49-64.

Es ist dies wohl einer der Hauptgründe für die nachhaltige Wirkung der Kunst Picassos.⁸⁷⁹

⁸⁷⁹ „Die Kunst Picassos besteht darin, dass sie in einem gigantischen Hin und Her zwischen profanem Spiel und Heiligem, familiärer Intimität und der Darstellung universeller Werte über die offensichtlichen Erscheinungen hinausgeht. Er entwaffnet und erschüttert uns einmal mehr, er erregt unseren Anstoß, indem er sich als Zeugen auf uns beruft und uns in seine Sache verwickelt“ Dupuis-Labbé 2002, S. 55. Der Gebrauch „universal verständlicher“ geometrischer Formen wie etwa der Eiform und die Verwendung solcher geometrischer Formen als Elemente einer Zeichensprache, die „wie die Verse Mallarmés“ durch den Künstler zum Einsatz gebracht werden können, legt der Begründer des Purismus, Amedée Ozenfant (1886-1966), im Beitrag „Art et Nature. D’un galet sumérien aux Tanagras“, in: Encyclopédie 1936, Bd. II (Ozenfant 1936), S. 312, dem modernen bildenden Künstler nahe. Auch wenn Picasso sich vom Purismus Ozenfants stets distanzierte, war ihm mit großer Wahrscheinlichkeit der oben erwähnte Beitrag Ozenfants bekannt, da ihm dieses Buch als Inspirationsquelle für zahlreiche Gefäßkeramiken diente. Picasso kannte Ozenfant, seit Ende 1915, Daix 1995, S. 658.

3. Zur Deutung der zoomorphen und hybriden Gefäßkeramiken Picassos

In den Vorzeichnungen für figurative Gefäßkeramiken werden von Picasso nicht allein Frauenvasen vorbereitet, sondern auch zahlreiche Entwürfe für zoomorphe Gefäßkeramiken, besonders Vögel, und für hybride Keramiken in der Form von Mischwesen, wie Kentaure, Faune und Sirenen.

Tiere waren für Picasso in allen Lebensperioden von großer Bedeutung. Seine außergewöhnliche Tierliebe, - er besaß zahlreiche Hunde, Katzen, Vögel, sogar einmal einen Affen und zwei Ziegen - wie auch seine besondere Fähigkeit mit Tieren zu kommunizieren, sind stets hervorgehoben worden.⁸⁸⁰ Als Grund hierfür wurde vor allem Picassos seit seiner Kindheit in Málaga existierender Hang zum Aberglauben gesehen: Tiere waren in dieser Sichtweise Glücksbringer und konnten Unheil abwehren.⁸⁸¹ Diese intensive Beziehung und der tägliche Umgang mit Tieren bedingten, dass Picasso sich während seiner künstlerischen Laufbahn häufig mit dem Thema des Tieres auseinandersetzte. Die im Mythos, in den Religionen, in der Weltliteratur und in der Kunstgeschichte begründete symbolische, wie auch die in prähistorischer Zeit gründende magische und rituelle Bedeutung der Tiere waren ihm dabei bekannt.⁸⁸²

Ortrud Westheider stellt fest, dass „Picassos künstlerisches Bestiarium immer mit den Themen Kampf, Opfer, Tod, Krieg und Frieden in Verbindung steht. Für Picasso war das Tier ein Orakel des menschlichen Schicksals. Die Vorbilder reichen in die Antike zurück“.⁸⁸³

Es wurde bereits ausführlich gezeigt, wie Picasso zahlreiche in den Skizzenblättern vorbereitete Tierdarstellungen in Keramik umgesetzt hat, wobei der ikonographische Bezug der Vorzeichnungen zu den bereits im Sommer 1907 entstandenen Tierskizzen für die Illustrationen des Gedichtbandes Guillaume Apollinaires „Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“ (Abb. 169, Abb. 278) herausgearbeitet worden ist. Hier sind Tiere,

⁸⁸⁰ Gilot 1980, S. 124-125, S. 191; Read 1995, S. 66; Golding 1994, S. 32.

⁸⁸¹ Staller 2001, S. 14. Zu Picassos Aberglauben siehe ausführlicher unten Kap. IV.3.

⁸⁸² McCully 1999 I, S. 464; Neil Cox/Deborah Povey, A Picasso Bestiary, Croydon 1995 (Cox 1995), S. 11-14.

⁸⁸³ Ortrud Westheider, Picassos Bestiarium. Zwischen Krieg und Frieden, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002 (Westheider 2002), S. 175.

wie die Eule (Abb. 77-78, Abb. 91), der Falke (Abb. 87), der Kondor (Abb. 89) und der Widder (Abb. 97-99) von Picasso vorformuliert.⁸⁸⁴

Die Vorbilder für weitere zoomorphe keramische Formen, etwa dem Stier (Abb. 141) stammen aus verschiedenen Kulturkreisen (Abb. 139, Abb. 142 a, b, c -143). Dieser formale Synkretismus Picassos hat manchmal seine Entsprechung in einem Synkretismus der Symbolik. Picasso war in dieser Beziehung von seinen Dichterfreunden Guillaume Apollinaire und Max Jacob wie auch vom Komponisten Erik Satie (1866-1925) beeinflusst, bei denen, wie Lydia Gasman an der Deutung des Widders in Picassos Bild „Stilleben mit Kopf eines Widders“ (1925) gezeigt hat, Tiersymbolik einen wichtigen Rang einnahm, wobei alt-ägyptische, antike griechische, aber auch keltische, hermetische, christliche und esoterische Quellen zusammenflossen und verarbeitet wurden.⁸⁸⁵

Ein weiteres Beispiel für den Einfluss durch seine Dichterfreunde im Zusammenhang der Tierdarstellungen Picassos wäre die vom Künstler angenommene Rolle des Orpheus. Bei dem Gedichtband „Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“ Apollinaires für den Picasso 1907 die ersten Tierentwürfe für zukünftige Illustrationen gemacht hatte, handelt es sich insgesamt um eine poetische Allegorie der künstlerischen Schöpferkraft. Hiernach beherrschen Schriftsteller und Künstler in ihrem jeweiligen Werk wie Orpheus die Natur, insofern sie diese ihrem Sinn gemäß neu entstehen lassen und nicht sklavisch nachahmen.⁸⁸⁶

Seit Apollinaire Picasso christlich-orphische Züge zuwies, identifizierte sich dieser nicht nur mit einzelnen Tieren⁸⁸⁷, er spielte auch gern die Rolle des schamanistischen Beherrschers der Tiere oder des „guten Hirten“, wobei er unter „Tieren“, im Anschluss an Apollinaire zumeist eine metaphorische Umschreibung der Kunstwerke verstand. In dem Prosaband Apollinaires „Le poète assassiné“ beherrscht der Künstler, der Picassos Züge trägt, im Atelier seine Werke als Hirte.⁸⁸⁸ Hierdurch wird, laut Peter Read, die zutiefst menschliche wie auch göttliche Dimension der mit den Naturdaten

⁸⁸⁴ Siehe oben Kap III. 2.5.1, 3.1 und 3.3.3.

⁸⁸⁵ Gasman 1990, S. 785-789.

⁸⁸⁶ „[...] une allégorie poétique du pouvoir créateur de l’artiste qui dans son oeuvre qu’elle soit littéraire ou plastique, maîtrise la nature pour la créer à sa guise, plutôt que de la copier de façon servile et naturaliste.“ Read 1995, S. 63.

⁸⁸⁷ Cox 1995, S. 20-26.

freiwilligen Kunst Picassos herausgestellt.⁸⁸⁹ Apollinaire vergleicht Picasso mit dem „guten Hirten“, einer ikonographischen Bildformel, die bereits in der antiken Kunstgeschichte erscheint, dann auch auf frühchristliche Christusfiguren übertragen wurde⁸⁹⁰ und durch Picasso selbst, in seinem Werk „Mann mit Lamm“ (Abb. 132a-d), neuinterpretiert wurde.

Die hauptsächlich von Guillaume Apollinaire initiierte Beschäftigung mit dem Tiermotiv und der Bezug zum Mythos des Orpheus erscheinen im Hinblick auf die Deutung der keramischen Tierdarstellungen in der Form figurativer Gefäßkeramiken wichtig. Denn beides scheint für Picasso selbst von Bedeutung gewesen sein, beginnt er doch 1935 seine erste poetische Schrift mit einer das Motiv des Orpheus umkreisenden Selbstidentifikation: „Wenn ich hinausgehen würde, kämen die wilden Tiere um aus meinen Händen zu fressen...“.⁸⁹¹

3.1 Der Stier

Der Stier, mit dem Picasso seine Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken beginnt, und die Vögel, die in dieser Serie einen wichtigen Platz einnehmen, sind die am häufigsten vertretenen Tiere in seinem Werk.⁸⁹²

Das Stiermotiv ist bereits in den frühesten Werkphasen Picassos dominant, so in den zahlreichen zwischen 1890-1892 entstandenen Stier- und Corridadarstellungen des neun- bis elfjährigen, dann in jenen der zwanziger Jahre, später als Minotaurus in der „Suite Vollard“ aus den dreißiger Jahren, im großen Guernica-Gemälde von 1937, als

⁸⁸⁸ Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*, Paris 1979 (Apollinaire 1979), S. 63.

⁸⁸⁹ „Par la vérité profonde de sa figuration intemporelle, la peinture de Picasso s’élève loin au-dessus de toute oeuvre d’art d’ambition purement réaliste. L’atelier est aussi comparé à une étable et l’oiseau du Bénin au bon pâtre, entouré des créatures vivantes que sont ses oeuvres. L’auteur donne à l’artiste les attributs du Christ, pour souligner qu’à ses yeux l’humain et le divin s’unissent parfaitement dans les oeuvres du peintre orphique auquel la nature est soumise“, Read 1995, S. 78.

⁸⁹⁰ Alexandra Parigoris, *Picasso und die Antike*, in *Ausstellungskatalog: „Picassos Klassizismus“* (Bielefeld), Stuttgart 1988 (Parigoris 1988), S. 30-31, Spies 2000, S. 236.

⁸⁹¹ „Si yo fuera afuera las fieras vendrían a comer en mis manos...“, Picasso in seinem ersten am 18. April 1935, in Boisgeloup verfaßten poetischen Text, Bernadac/Piot 1989, S. 1, Übersetzung durch den Autor.

⁸⁹² Cox 1995, S. 29.

Skelettkopf in den zahlreichen Stillleben des 2. Weltkriegs⁸⁹³ und dann wieder in der Lithographienserie von 1945/46 (Abb. 137a-f).

Im keramischen Werk Picassos ist die starke Präsenz des Stiermotivs auffallend: so soll sich bereits unter den ersten von Picasso 1946 bei Madoura modellierten Keramiken ein Stier befunden haben.⁸⁹⁴ In Picassos ab 1947 intensiv betriebenen keramischen Werk taucht der Stier in zahlreichen Darstellungen des Stierkampfes, aber auch als Einzelmotiv auf (Abb. 10).⁸⁹⁵ Françoise Gilot zufolge hat der Stier diesbezüglich die Rolle eines Totems, wobei die chthonische Komponente des Stiersymbols durch seine Ausführung als Keramik, zusätzlich unterstrichen wird. Die chthonische Stiersymbolik Picassos und seine Beschäftigung mit Keramik, also mit einer durch Einwirkung des Feuers verwandelten Erde, der „terra-cotta“, bedingen einander, da sie beide, wie auch das Thema des Stierkampfes, für den spanischen Künstler die starke Beziehung zu seinem Heimatland und zum Mittelmeer ausdrücken, sozusagen als die symbolische Rückkehr aus dem Exil zur „terra-mater“.⁸⁹⁶ Der keramische Stier (Abb. 141) verweist demnach auf Picassos Heimatland Spanien, die autobiographischen Züge des Motivs sind jedoch weit reichender.

Die Deutung des Stieres in Picassos Hauptwerk, dem 1937 entstandenen großen „Guernica“-Gemälde, ist umstritten, da im Bildkontext das Tier, unterschiedlich entweder als Verkörperung des Bösen, womit der Faschismus Francos gemeint wäre, oder als dessen triumphierendem Widersacher, das spanische Volk gedeutet worden ist.⁸⁹⁷ Die positive und autobiographische Sicht des Stieres wird eindeutiger, wenn man Picassos Schriften des Jahres 1936 heranzieht: „[...] der schöne Stier der mich zeugte, dessen Stirn mit Jasmin umrankt war.“⁸⁹⁸ Dieses Zitat bezieht sich auf den Ursprung des

⁸⁹³ Zahlreiche Beispiele befinden sich im Ausstellungskatalog: „Picasso. Sous le soleil de Mithra“, Martigny-Paris 2001 (Mithra 2001), S. 36-43, S. 46-56, S. 65-66, S. 82-84, S. 138-139, S. 141, S. 144-147.

⁸⁹⁴ Siehe oben Kap. II.3.1.

⁸⁹⁵ Weitere Beispiele: G.R. 119-129, G.R. 176-203, G.R. 220-225, G.R. 528-529.

⁸⁹⁶ Françoise Gilot, *Dans l'arène avec Picasso*, Montpellier 2004 (Gilot 2004), S. 49-50; Cox 1995, S. 39.

⁸⁹⁷ Werner Spies, *Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937-1973*, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937-1973“, (Berlin) Stuttgart 1993 (Spies 1993), S. 16.

⁸⁹⁸ „le beau toro (sic) qui m'engendra le front couronné de jasmins.“ Schrift vom 4. Mai 1936, in: Bernadac-Piot 1989, S. 128, Übersetzung vom Autor.

Minotaurus, der Picasso als Selbstbild diente.⁸⁹⁹ In seinem Werk der dreißiger Jahre hat der Stier, wie auch der ursprünglich kretische Minotaurus, häufig autobiographische Züge.⁹⁰⁰ Auch nach dem 2. Weltkrieg, um 1945-1946, der Elaborationsperiode einer neuen Formensprache, diente der Stier in Picassos Werk allgemein als Selbstbild und als Symbol des Animalischen⁹⁰¹ (Abb. 136-137a-f, Abb. 54-57).

Der Stier imponierte Picasso auch deshalb, weil er als mythisch-ritueller Träger der Lebenskraft und als gefürchtetes Kampftier hauptsächlich ein Fruchtbarkeits- und Machtsymbol ist.⁹⁰² In zahlreichen alten Religionen, wie etwa den Mysterien des Mithras, ist der Stier ein rituelles Opfertier und steht daher, als Symbol, auch mit den Themenbereichen des Todes und der Wiedergeburt in Verbindung.⁹⁰³

Die komplexe Stiersymbolik der Mythen verband Picasso mit jener des spanischen Stierkampfes. Dieser geht mit großer Wahrscheinlichkeit auf den althispanischen Stierkult zurück und weist Gemeinsamkeiten auf mit den antiken, als „taurokathapsai“ bezeichneten, in Kleinasien praktizierten Stierkämpfen und ferner mit altkretischen, ebenfalls kultischen Stierspielen.⁹⁰⁴ Picasso übertrug die Symbolik der kultischen Stierspiele wie auch die darin implizierte rituelle Dimension auf den spanischen Stierkampf und aufgrund seiner Identifikation mit dem Stier der „corrida de toros“ auch auf sich selbst.⁹⁰⁵

Bei der Corrida handelt es sich um ein Ereignis, das bereits den achtjährigen Picasso fesselte, als er mit seinem Vater zum ersten Mal einen Stierkampf in seiner Geburtsstadt Málaga besuchte, was drei Jahre später, 1892, von ihm auch zeichnerisch dokumentiert

⁸⁹⁹ Bernadac-Piot 1989, S. XXII; Cox 1995, S. 24; Mèredieu 2000, S. 212.

⁹⁰⁰ Spies 1993, S. 16; Cox 1995, S. 24 und S. 35.

⁹⁰¹ Lavin 1995, S. 50.

⁹⁰² Lurker 1991, S. 710-711.

⁹⁰³ Zu den Mithrasmysterien vgl. Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Bd. II, Paris, 1984 (Eliade 1984 II) S. 308-313 und Reinhold Merkelbach, *Die römischen Mithrasmysterien*, in *Ausstellungskatalog: „Spätantike und frühes Christentum“*, Frankfurt am Main 1983 (Merkelbach 1983), S. 124-137.

⁹⁰⁴ Lurker 199, S. 711; Alain Pasquier, *Mythes antiques et art figuré: du taureau crétois au taureau grec*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso. Sous le soleil de Mithra“*, Martigny-Paris 2001 (Pasquier 2001), S. 179-180; Cox 1995, S. 33-35.

⁹⁰⁵ Gilot 2004, S. 50; Cox 1995, S. 24.

wurde.⁹⁰⁶ Der Stierkampf, bei dem der Stier allgemein mit dem Mann und das Pferd des Lanzen führenden Picadors mit der Frau gleichgesetzt wird, spielte eine herausragende Rolle für Picassos Kunst und Leben, denn er ist auch die symbolische Darstellung der Konfrontation von Licht und Schatten, von Gut und Böse, von menschlichem Geist und Naturkraft, von Eros und Thanatos oder des Geschlechtsakts, wobei der Stier mit dem männlichen und die „Muleta“ - das rote Tuch des Toreros - mit dem weiblichen Geschlechtsorgan konnotiert wird.⁹⁰⁷ Die große Bedeutung, die er dem Stierkampf beimaß, belegen die zahlreichen Werke Picassos zu diesem Thema wie auch die Tatsache, dass er bis ins hohe Alter mit der großen Begeisterung eines „aficionado“ Stierkämpfe in Südfrankreich besuchte.⁹⁰⁸

In seinen poetischen Schriften der dreißiger Jahre betonte Picasso die rituell-orgiastischen Komponenten des Stierkampfes und maß diesem, indem er ihn als eine „Messe“ bezeichnete, durchaus auch eine religiöse Dimension bei.⁹⁰⁹ So ist für Picasso der Stierkampf eindeutig ein Opferritual und steht als solches für ihn auf einer Stufe mit dem Mithraskult und der Kreuzigung Christi (Abb. 283).⁹¹⁰ Geneviève Laporte zufolge, sagte ihr Picasso zu Beginn der fünfziger Jahre, dass er im spanischen Stierkampf ein Fortleben des Mithraskultes begriff.⁹¹¹

Tatsächlich hat der spanische Stierkampf ursprünglich vielschichtige rituell-symbolische Komponenten, wonach der Stier zur Sicherung des Fortbestandes des Lebens geopfert

⁹⁰⁶ Inglada 2003, S. 260 und Abb. 122, S. 174.

⁹⁰⁷ Cox 1995, S. 40; Méredieu 2000, S. 214.

⁹⁰⁸ Dominique Dupuis-Labbé, L'arène, lieu de l'amour et du sang, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Sous le soleil de Mithra“, Martigny-Paris 2001 (Dupuis-Labbé 2001), S. 29.

⁹⁰⁹ „[...] l'horreur des tripes crevées parmi les mains de sang assassines déborde du ventre du cheval et commence la messe de la course [des taureaux] [...] tenu par les desirs d'amour de la communauté de tout un peuple qui fouille dans les entrailles et cherche de ses mains le coeur qui s'échappée avec la vie du toro“, Schrift vom 7. November 1935, in: Bernadac-Piot 1989, S. 38. „Greuel der krepiereten Eingeweide zwischen den Mörderhänden aus Blut quillt aus dem Bauch des Pferdes, und es beginnt die Messe des Stierkampfes [...] gehalten von dem Liebesbegehren einer großen Volksmenge, die in den Eingeweiden wühlt und mit den Händen nach dem Herzen sucht, das mit dem Leben des Stieres entweicht.“ Übersetzung vom Autor.

⁹¹⁰ Bernadac-Piot 1989, S. XVII.

⁹¹¹ Laporte 1973, S. 26.

wird, was auch der Rolle des Stieres im altgriechischen Dionysoskult und in den römischen Mithrasmysterien entspricht.⁹¹²

Bei den Mysterien des Mithras handelte es sich um eine ausschließlich von Männern praktizierte, ursprünglich aus Persien stammende und über die Parther ins römische Imperium gelangte Sternenreligion, die, von der platonischen Seelenlehre beeinflusst, wie die christliche Religion mit der Auferstehung und Unsterblichkeit der Seele rechnete.⁹¹³ Das Stieropfer des Mithras ist im Kontext der Mysterien, die Wiederholung der mythischen Tötung des Urstieres aus dem die Welt entsteht, dessen Opferreste von ihm und „Sol“, der personifizierten Sonne, bei einem Festmahl verspeist werden.⁹¹⁴

Der surrealistische Schriftsteller Georges Bataille (1897-1962), mit dem Picasso seit Anfang der dreißiger Jahre bekannt war, hat eindrucksvoll in seiner Schrift „Soleil pourri“, in der er einen Zusammenhang zwischen der Sonne, dem Mithrasopfer und der Malerei Picassos herstellt, geschildert, wie der Stier bei den Mithrasmysterien in einem äußerst blutigen Opferritual getötet wurde.⁹¹⁵ Hiernach wurden Teile des Stieres, nachdem die Initianten mit seinem frischen Blut rituell übergossen worden waren, in symbolischer Wiederholung des göttlichen Festmahls verspeist, was durchaus als heidnisch-rohe Präfiguration der christlichen Kultpraxis der Eucharistie aufgefasst werden kann.⁹¹⁶ In den bildlichen Darstellungen des Mithras wird sowohl das Blut als auch die Samenflüssigkeit des geopferten Urstieres in einem unter dem Tier befindlichen Mischkrug gesammelt, und in einem identischen zweihenkligen Gefäß befand sich die Lebens- und Seelensubstanz.⁹¹⁷

Der in den Vorzeichnungen vom 13. September 1946 erscheinende Stier Picassos ist, wenn entsprechend der für diesen Künstler typischen assoziativ-synkretistischen Vorgehensweise interpretiert werden darf, nicht nur aufgrund seiner äußeren Form ein

⁹¹² Der geopfert Stier und die als Opfertod verstandene Kreuzigung und Auferstehung Christi, wurde auch von Sigmund Freud in einen Zusammenhang gebracht, Mèredieu 2000, S. 217-18.

⁹¹³ „Die Mithrasmysterien rechneten mit der Unsterblichkeit der Seele, die vom Fixsternfirmament durch die sieben Kreise der Planeten zur Erde herabgestürzt und in einen Körper eingegangen war. Nach dem Tod hatte die Seele die Aufgabe sich vom Körper zu lösen und durch die Sphären der Planeten wieder zum Fixsternhimmel emporzusteigen“. Merkelbach 1983, S. 124.

⁹¹⁴ „Der Schwanz des Stieres verwandelt sich in Ähren; aus Blut und Samen des Stieres entstehen die Lebenssamen und der Lebenssaft aller Kreaturen.“, ebd., S. 125.

⁹¹⁵ George Bataille, Soleil pourri, in: *Documents* 3, 1930 (Bataille 1930), S. 174.

⁹¹⁶ Mèredieu 2000, S. 218.

Fruchtbarkeitssymbol, sondern in symbolischem Sinn auch das Gefäß dieser lebenswichtigen Substanzen. Sein Opfer bedeutet in Analogie zu der „Blutdusche“ der sich unterhalb des auf einem Holzrost liegenden, geopfertem Stiers befindlichen Initianten⁹¹⁸ die Öffnung des Gefäßes und das Ausgießen der lebenswichtigen Substanzen. Im Stadium der Vorzeichnungen, als Picasso, wie bereits gezeigt wurde, sich an Trankopfergefäßen der Keramiktradition orientierte, die in rituellen Opferkontexten verwendet wurden⁹¹⁹, plante er offensichtlich ein Stiergefäß auszuführen. Es war wohl als polarer Gegensatz der keramischen Vasenfrauen gedacht, die bereits als mögliche Darstellung der Unheil verbreitenden Pandora interpretiert wurden (Abb. 189 a-b).⁹²⁰ Dies ist insofern plausibel, als der symbolische Inhalt des Stieres, wenn er in die Welt entlassen wird, nicht den Zweck hat Unheil zu verbreiten, sondern, der Sonne gleich, den Mithrasmysterien zufolge, der Welt einen neuen Lebenszyklus beschert.⁹²¹ Diese, allein für die Vorzeichnungen des keramischen Stieres gültige Interpretation wird untermauert durch den Zeitpunkt der Entstehung der Zeichnungen - September 1946 -, denn am Ende desselben Jahres schuf Picasso ein Ölbild mit dem Titel „Monument aux Espagnols morts pour la France“, in dem er bereits mithraische Motive mit christlichen Allegorien im Zusammenhang einer Beschwörung der Erneuerung des Lebens, anlässlich des zu Ende gegangenen 2. Weltkrieges zusammenwirken ließ.⁹²²

Picasso hat den keramischen Stier zwar aus konstruktiv zusammengesetzten Gefäßen ausgeführt, jedoch alle sichtbaren Gefäßhinweise unterbunden. Er versah das dargestellte Tier jedoch mit einem akzentuiert erhöhtem Schulterbereich - analog zu den Bison- und Wisentdarstellungen der paläolithischen Höhlenmalereien (Abb. 142 a)⁹²³ - ,

⁹¹⁷ Merkelbach 1983, S. 125-128, Abb. 52-53.

⁹¹⁸ Bataille 1930, S. 174.

⁹¹⁹ Rituelle Verwendungen wurden beispielsweise für Picassos Inspirationsquellen, wie dem Stier aus Amlasch angenommen (Abb. 142c), Mithra 2001, S. 224, sie galten auch für die zyprischen Gießgefäße (Abb. 138-139).

⁹²⁰ Siehe oben Kap. IV.2.2.

⁹²¹ Merkelbach 1983, S. 125.

⁹²² Jean Clair, *Motifs mithriaques et allégories chrétiennes dans l'oeuvre de Picasso*, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Sous le soleil de Mithra“, Martigny-Paris 2001 (Clair 2001), S. 15-21.

⁹²³ Bataille 1986, Abbildungen S. 98, S. 104-105, S. 111.

einem Detail, dass auch für altiranische Libationsgefäße in der Form eines Stieres im Louvre kennzeichnend ist, die aus dem Ursprungsland des Mithraskultes stammen (Abb. 142 c). Zusammengenommen zeigen diese Analogien, wie subtil Picasso mit seinem keramischen Stier auf das mithraische Urtier hinweist. So führt Picasso den totemischen Stier Spaniens mit dem Opfertier des Mithras zusammen und aktualisiert somit die Verwandtschaft zwischen den beiden solaren Opferritualen unter dem Eindruck der Hekatombe des 2. Weltkriegs, zu einem Zeitpunkt, um 1946-1947, als sich in Spanien die Diktatur Francos konsolidiert hatte.

Die Unterbindung der äußeren Gefäßmerkmale beim keramischen Stier Picassos hat indes noch einen anderen sehr wahrscheinlichen Grund: Der Stier ist auch das symbolische Tier des Dionysos. Dieser aus Kleinasien stammende altgriechische Gott des Weins und der Vegetation wie auch der animalischen Fruchtbarkeit, der Raserei und der Gefährlichkeit, steht für Eigenschaften, die den Stier zu einer Erscheinungsform des Gottes und auch zu dessen Opfertier bestimmten.⁹²⁴ Abgesehen von der Stiergestalt selbst, deutet insbesondere der als Maske gestaltete Kopf des keramischen Stieres Picassos auf Dionysos (Abb. 141). Mit den dem Gott geweihten, „von frohem Maskentreiben“ erfüllten Anthesterienfesten, wurde die alljährliche Wiederkehr des Dionysos aus der Unterwelt gefeiert.⁹²⁵ Der Stier stimmt in diesem Kontext mit der Ikonographie des dionysischen Thiasos, die Picassos Phantasie und Formenwelt seit August 1944 beherrschte, überein (Abb. 296). Hierdurch wurde vom Künstler zugleich die Wiederkehr der dionysischen Kräfte des Lebens nach dem Ende des 2. Weltkrieges beschworen und die Schwangerschaft seiner Lebensgefährtin Françoise Gilot gefeiert.

Der Stier ist demnach sowohl der mithraischen wie der dionysischen kultischen Tradition zufolge als Träger der Lebenskraft ein Fruchtbarkeits- und ein Auferstehungssymbol. In seiner Rolle als Totem Spaniens, durch das Picasso die Rückkehr zu seiner „terra-mater“ beschwört, wie auch gedeutet als Verbildlichung des kultischen Opfertiers, befindet sich der keramische Stier Picassos somit in einer thematischen Übereinstimmung mit den Vasenfrauen. Wie bereits gezeigt wurde, sind

⁹²⁴ Lurker 1991, S. 145-146 und Gasman 1990, S. 470, Anm. 5. Zu den Spuren eines primitiven Kultes der sich möglicherweise in der Bezeichnung des antiken „Dionysos Taureios“ erhalten hat, vgl. Pasquier 2001, S. 183.

⁹²⁵ Lurker 1991, S. 146.

sie Symbole der Erneuerung des Lebens, aber auch archetypische Anspielungen der „Großen Mutter“ und somit auch der „terra-mater“ (Abb. 178-191).⁹²⁶

Beim Stier wird allerdings, im Zusammenhang mit dem spanischen Stierkampf, den Dionysos- und den Mithrasmysterien, der Opfertiergedanke betont. Dieser Zusammenhang mit dem Todesbereich, wie auch die chthonische Komponente des Stieres, weisen auf das mythische Reich der Unterwelt und befinden sich daher mit der negativen Symbolik der Vasenfrauen ebenfalls im Einklang. Folglich lässt sich der keramische Stier Picassos, analog zu den Vasenfrauen, in das für Picasso wichtige Symbolfeld einordnen, das die Aufhebung des Todes im Leben zum Thema hat.

3.2 Die Eule

Die Eule, die Picasso in mehreren Versionen als Gefäßkeramik schuf (Abb. 152, Abb. 156) und die auch in zahlreichen keramischen Editionen erscheint (Abb. 153) ist im antiken Griechenland, da die Eule im Dunkeln sieht, ein Symbol der Weisheit. Sie war der Pallas Athene, der Göttin aller wissenschaftlichen Betätigungen gewidmet, die der Überlieferung zufolge 490 v. Chr. bei der Schlacht von Marathon, dem griechischen Heer, das gegen die Perser kämpfte, in der Form einer Eule zu Hilfe gekommen war.⁹²⁷

In der zweiten Hälfte des Jahres 1946 hielt Picasso eine Eule, die er in seinem Atelier, im Grimaldi-Schloss in Antibes verletzt aufgefunden hatte, als Haustier.⁹²⁸ Er identifizierte sich mit der Eule wegen der großen, durchdringenden Augen und wegen der Bedeutung, die der Sehsinn für den Maler hatte, wie eine Fotografie Edward Quinns belegt. Sie zeigt, dass Picasso eine fotografische Reproduktion seiner Augen auf die Zeichnung einer Eule geklebt hatte.⁹²⁹ Lydia Gasman zufolge wurde die Eule nach 1946 eines der Hauptidentifikationstiere Picassos und diente ihm als Symbol sowohl für Lebenskraft, wie für die Macht des Todes, was durch zahlreiche Keramiken, aber auch mindestens fünf Gemälde und fünf weitere Lithographien belegt wird.⁹³⁰

⁹²⁶ Siehe hierzu ausführlich oben Kap. IV.2.3.

⁹²⁷ Lurker 1990, S. 185; McCully 1999 I, S. 465.

⁹²⁸ Brassai 1985, S. 167, McCully 1999 I, S. 464-465.

⁹²⁹ Gasman 1990, S. 602.

⁹³⁰ Ebd., S. 607 und (Abb. 154). Als weiteres Beispiel siehe „Stilleben mit Eule und Seeigeln“, vom 6. November 1946, heute im Picasso-Museum Antibes, (Z. XI, 255).

Die Eule wird als Symbol auch mit dem Tod assoziiert, da sie daran erinnert, dass der Gedanke an den Tod die höchste Weisheit darstellt, während in Goyas von Picasso sehr geschätzten Stichen der „Caprichos“ die Eule als dämonischer Vogel dargestellt ist, eine Rolle, die ihr bereits im Mittelalter zugewiesen wurde.⁹³¹ Der in der Darstellung dieses Vogels thematische Dualismus, da hier - wie beim Stier - symbolische Bezüge sowohl zum Tod wie zur Lebenskraft existieren, wird durch Picassos ambivalenten Gebrauch von Bild und Gefäß noch zusätzlich verstärkt: wie bereits oben ausführlich gezeigt wurde, umkreist die Gefäßsymbolik ebenfalls genau diese Themen.

3.3 Der Kondor

Der Kondor war von großer Bedeutung für Picasso, weil für ihn der Adler, der Geier wie auch Stier und Eule jeweils Selbstidentifikationen darstellten.⁹³² Vögel sind in Picassos Werk hauptsächlich Symbole für Freiheit, Frieden und das Leben. Picasso, dem der Adler aufgrund seiner guten scharfen Augen besonders imponierte, ist als König der Vögel in seinen 1936 und 1939 verfassten Schriften ein mythischer mit der Sonne assoziierter Vogel.⁹³³ Geneviève Laporte zufolge gestand Picasso ihr, dass er bereits in seinen Jugendjahren träumte, ein Adler im Flug zu sein.⁹³⁴

Der erste Kondorentwurf Picassos stammt, wie bereits gezeigt wurde, aus dem Jahr 1907. Hier erscheint er auf einem Blatt mit Federzeichnungen, die Entwürfe für das Buch „Bestiaire“ Apollinaires darstellen (Abb. 169). Der Dichter hatte bereits einen dem Kondor gewidmeten Vierzeiler verfasst, der aufgrund seines derb-ironischen Inhalts in die endgültige Ausgabe nicht aufgenommen wurde.⁹³⁵

Es existiert jedoch nicht eine allein formale, ikonographische Beziehung zwischen Guillaume Apollinaire und Picasso in Bezug auf die Vögel, sondern auch eine inhaltliche. Zur Identifikation Picassos mit Vögeln hat Apollinaire entscheidend

⁹³¹ Cox 1995, S. 76-77; Lurker 1990, S. 185.

⁹³² Zu Picassos Selbstidentifikation mit Vögeln seit 1932: Gasman 1990, S. 543, S. 600; Janie Cohen in Ausstellungskatalog: „Picasso: Inside the Image, Prints from the Ludwig Museum Cologne“, (Burlington), London 1995 (Cohen 1995), S. 97; Bernadac/Piot 1989, S. XXII, und speziell mit dem Adler: Gasman 1990, S. 585.

⁹³³ Bernadac/Piot 1989, S. XXIII.

⁹³⁴ Laporte 1973, S. 143, vgl. auch Gasman 1990, S. 543.

⁹³⁵ Read 1995, S. 65.

beigetragen. Apollinaire bezeichnet in seiner 1916 erschienenen, aus verschiedenen Textcollagen bestehenden Novelle „Le poète assassiné“ Picasso als „L’oiseau de Benin“, den Vogel aus Benin⁹³⁶, und in seinem posthum 1920 erschienenen Roman „La femme assise“ als Pablo Canouris, was an „canaris“ also an einen Kanarienvogel denken lässt.⁹³⁷ Tatsächlich existiert eine Metallskulptur in Form eines Vogels, die Picasso kannte, da sie sich im Besitz Apollinaires befand, die als „L’oiseau de Benin“ bezeichnet wurde und die tatsächlich aus dem afrikanischen Benin stammt.⁹³⁸ Sie diente wohl als Anregung für den Kondor Picassos, in dem er sich selbst, als „Oiseau de Benin“ verkörpert sah. Auffallende Gemeinsamkeiten sind der ovoide Körper, der sich über zwei dünnen Beinen erhebt, der lange, dünne, weit vom Körper abstehende Hals und der kleine Kopf, der in einem leicht hakenförmig gebogenen Schnabel endet (Abb. 279). Somit nimmt Picasso tatsächlich den „Oiseau de Benin“ aus Metall zum Vorbild, und übernimmt sozusagen im wörtlichen Sinn die ihm von Guillaume Apollinaire zugedachte Rolle.

Diese Lesart ist im Jahr 1947, der Entstehungszeit der Entwürfe für den keramischen Kondor noch gültig. Dies wird belegt durch Picassos Theaterstück „Vier kleine Mädchen“. Etwa zur gleichen Zeit, als Picasso, im September 1947, zahlreiche Vögel in den Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken, darunter den Kondor entwirft, verfasst er das Theaterstück „Vier kleine Mädchen“, in welchem er sich mit dem aufopfernden Vogel-Künstler identifiziert, der sich selbst sein schlagendes Herz freilegt und sich die Augen aussticht.⁹³⁹

Wie die Vasenfrauen und der Stier lässt sich der Kondor ebenfalls in das für die bisher behandelten Gefäßkeramiken als gültig erwiesene dualistische Interpretationsmuster, das sich entweder zwischen den Polen Leben und Tod hin und her bewegt oder sie integrierend zusammenfasst, einordnen: Der Kondor ist als Geiervogel ein Aasfresser, in der Mythologie der bereits im alten Ägypten, der Muttergöttin Nekbet zugeordnet war,

⁹³⁶ Apollinaire 1979, S. 64, ebd., Anm. 33, S. 282 von Michel Décaudin. Vgl. Laude 1968, S. 98 und Read 1995, S. 76.

⁹³⁷ Read 1995, S. 79.

⁹³⁸ Apollinaire 1979, S. 282 und Read 1995, S. 77.

⁹³⁹ Gasman 1990, S. 600-605. „regardez, regardez en haut d’echelle un oiseau il se déchire on voit son coeur crier et de ses griffes il s’arrache les yeux“, Pablo Picasso „Quatre petites filles“ (Vier kleine Mädchen), in Bernadac/Piot 1989, S. 304.

jedoch die ursprüngliche Bedeutung eines Totenvogels hatte.⁹⁴⁰ So ist er in dieser Lesart sowohl mit der Mutterschaft als auch mit dem Todesbereich verbunden. Picasso hat ihn in einer der Gefäßkeramik sehr ähnlichen, noch naturalistischeren Form bereits 1943 auf einem gefalteten und eingerissenen Blatt dargestellt (Abb. 170). Diese gezeichnete Kondordarstellung ist wie auch zahlreiche Stilleben dieser Periode im Zusammenhang der europäischen Kriegseignisse und deren Hekatomben zu deuten. Die Keltiberer, wie die Inkas Perus, praktizierten einen Bestattungsritus, bei dem die toten Krieger unter freiem Himmel den Geiern ausgesetzt wurden.⁹⁴¹ So könnte das Kondorgefäß Picassos, im Zusammenhang der althispanischen Ritualtraditionen, indirekt wiederum auf sein vom Diktator Franco geknechtetes Heimatland verweisen. Diese Interpretation wird durch die Tatsache belegt, dass Picasso den Kondor in einer Lithographie vom 6. April 1949 darstellt, die Picassos automatische Texte illustriert, die am 11. Februar 1941 entstanden sind. Diese stark substantivierten Texte sind inhaltlich weit gefächert und schwer übersetzbar. Sie entstanden unter dem Eindruck der Besetzung Frankreichs durch die Wehrmacht, kurz nach Marschall Pétains Treffen mit General Franco in Montpellier, einem historischen Ereignis, das für Picasso der Beweis war, dass der beginnende 2. Weltkrieg die Fortsetzung des spanischen Bürgerkrieges darstellte. Die Texte handeln vom Leid und dem Leiden unter den Zeitverhältnissen und sind erst 1954 in der Zeitschrift *Cahiers d'art* unter dem Titel „Poèmes et lithographies“ erschienen.⁹⁴² Der Kondor ist auch der heilige Vogel der peruanischen Inkas. Picassos Ausführung dieses Vogels in Keramik verweist somit indirekt nicht nur auf seine Freundschaft und Verbundenheit mit Guillaume Apollinaire, sondern auch auf Gauguin, der peruanische Vorfahren besaß und dessen Keramiken von präkolumbianischen Figurengefäßen aus Peru beeinflusst waren und ihrerseits, wie bereits oben in Kapitel II gezeigt wurde, einen großen über Paco Durrio vermittelten Einfluss auf Picasso ausgeübt hatten. (Abb. 6, Abb. 172).⁹⁴³

⁹⁴⁰ Neumann 1994, S. 161; Lurker 1991, S. 234.

⁹⁴¹ Lurker 1991, S. 234.

⁹⁴² Magdalena M. Moeller, *Poèmes et Lithographies*, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Druckgraphik, illustrierte Bücher, Zeichnungen, Collagen und Gemälde aus dem Sprengel Museum Hannover“, (Ludwigshafen am Rhein), Hannover 1987 (Moeller 1987), S. 193-207; Gasman 1990, S. 540; Bernadac/Piot 1989, S. 278-279.

⁹⁴³ Siehe oben Kap. II.1.2 - 1.2.4.

3.4 Der Stelzvogel

Der Stelzvogel, der von Picasso zwischen dem 12. und dem 30. September 1947 in Vorzeichnungen vorbereitet wurde (Abb. 79-81, Abb. 88, Abb. 93-94) weist eine mit dem Kondor zum Teil gemeinsame Formgenese (Abb. 94), im ovoiden Gefäßkörper und der additiven Konstruktion formal-morphologische Gemeinsamkeiten, jedoch auch gemeinsame Interpretationsmuster auf.

Der Stelzvogel, der von Picasso in der Vorzeichnung wie in der dreidimensionalen Umsetzung durch die Addition zweier in einem spitzen Winkel übereinander montierten Hohlkörperelemente in einer betonten Aufwärtsbewegung dargestellt wurde, die dem keramischen Vogel nicht nur eine skulpturale Wirkung, sondern auch eine majestätisch-feierliche Ausstrahlungskraft verleiht, ist eine Form, die eindeutig von der Konstitution und stehenden Haltung eines Reiher inspiriert wurde. Dabei stellt die senkrechte Hohlkörperform die langen Beine des Vogels, die zweite ovoide Form den Körper und der Vasenhals den nach oben ausgerichteten Kopf in einer für den Reiher charakteristischen Haltung dar.

Der Reiher diente im alten Ägypten als Vorlage der Darstellungen des Phönixvogels, eines Fabelwesens orientalischer Herkunft. Bei den Ägyptern unter dem Namen Benu, dem Sonnengott Re zugehörig, galt er als Erscheinungsform des Gottes Osiris.⁹⁴⁴ Im Totenbuch der Ägypter erscheint in Spruch 83 der Phönix als Reiher Benu und in Spruch 84 als Reiher Shenti.⁹⁴⁵ Diese Sprüche wurden zur gleichen Zeit als Picassos Vorzeichnungen für den Stelzvogel entstanden, in der Zeitschrift *Cahiers d'art*, die er regelmäßig bezog⁹⁴⁶, in französischer Übersetzung veröffentlicht.⁹⁴⁷

Mit großer Wahrscheinlichkeit war Picasso auch der Text Nicolas Rubios „Le temple égyptien et la divinité animale“, der bereits im Vorjahr, 1946, in der vorangehenden Ausgabe der *Cahier d'arts* erschienen war, bekannt. Rubio beschreibt hier ausführlich

⁹⁴⁴ Lurker 1991, S. 574.

⁹⁴⁵ Erich Hornung, *Das Totenbuch der Ägypter*, Zürich-München 1979 (Hornung 1979), S. 170-172.

⁹⁴⁶ Der Herausgeber Christian Zervos war Picasso eng verbunden, er publizierte seit 1925 dessen Werke in dieser Zeitschrift, *Daix* 1995, S. 153-154.

den Bezug zwischen Animalität und Religion, die zoomorphen Erscheinungsweisen der alt-ägyptischen Götter, wie auch die mythischen Verwandlungen von Menschen in Tiere und bezeichnet hier das Totenbuch der Ägypter als ein „Buch der Wandlungen“.⁹⁴⁸

Das um 1550-1070 v. Chr. entstandene ägyptische Totenbuch ist als Anleitung für den Verstorbenen begriffen, wie er sich auf der Reise durch das Todesreich zu verhalten habe, um von hier aus eines Tages wieder „herauszugehen“. Es beschreibt, wie der Verstorbene in das geheimnisvolle Totenreich eingeführt wird, dort den Göttern gegenüberzustehen hat und dabei einer Reihe von Verwandlungen unterzogen wird. Rubio nennt als Beispiel die Metamorphose des Toten in eine Schwalbe und „in den Phoenix, der ein einfacher Stelzvogel ist, ein ‚lebendiger Reiher‘, der Vogel Shenti“.⁹⁴⁹ Der Bezug zwischen Stelzvogel, Reiher, Phönix und Shenti ist hier eindeutig festgelegt, was zu der begründeten Annahme führt, dass Picasso, durch diesen Text inspiriert, mit seinem Stelzvogel ein Bild des Phönix darzustellen beabsichtigte.

Dem ägyptischen Totenbuch zufolge wird der Verstorbene die Form jener Tiere annehmen, die den einzelnen Göttern zugeordnet sind, darunter die Reiher Benu und Shenti für den Sonnengott Re und für Osiris. So wird der Verstorbene stufenweise mit mehreren Göttern, darunter Horus, Toth, Re wie auch dem Gott Osiris, dem Herrscher über das Totenreich, identifiziert: „Dabei zeigt der so häufig belegte Spruchtitel [...] der vom ‚Herausgehen bei Tage‘ spricht, dass es darauf ankam jene Tiefenwelt richtig legitimiert und vorbereitet zu betreten, sich dort zu regenerieren, aber nicht auf Dauer zu verweilen, sondern aus der geöffneten Tiefe [...] wieder hervorzugehen“.⁹⁵⁰ Das Ziel

⁹⁴⁷ Christian Zervos (Hsg.), *Sculptures et textes poétiques de l’Égypte*, in: *Cahiers d’Art* XXII, 1947 (Zervos 1947), S. 37-102, darunter die Pyramidentexte S. 39-51 und die Auszüge aus dem Totenbuch der Ägypter, S. 52-58, vgl. besonders Kap. LXXXIV: „De faire la transformation en oiseau ‚Shenti‘“, wo ein direkter Bezug zwischen „échassier“ - dies ist die Bezeichnung, die Picasso der Keramik „Stelzvogel“ gab - und „Shenti“ besteht: „Le échassier appelé ‚shenti‘.“

⁹⁴⁸ Nicolas Rubio, „Le temple égyptien et la divinité animale“, in: *Cahiers d’art* XX-XXI, 1945-46 (Rubio 1946), S. 223-240.

⁹⁴⁹ „Les Égyptiens, dans leur ‚Livre de transformations‘ [...] se considèrent tenus de se transformer en hirondelles, pendant les changements d’espèce qui les font avancer vers les commodités de l’autre vie, aussi bien, ils devraient se transformer en Phoenix qui est un simple échassier, en ‚grue vivante‘, en oiseau schenti (sic)“, ebd., S. 232-233.

⁹⁵⁰ Hornung 1979, S. 25.

war, einzugehen in den ewig gleich bleibenden Kreis der Gestirne, eine Reise, die von den Ägyptern als eine Wiedergeburt begriffen wurde.⁹⁵¹

Der bei den alten Ägyptern als solares Symbol der Langlebigkeit stehende Phönix wurde im römischen Reich zum Symbol der Ewigkeit und ein Attribut des Kaisers, im Christentum dann zu einem Auferstehungssymbol, als Sinnbild des sich durch den Tod erneuernden Lebens. Der sich aus den Flammen heraus erneuernde Vogel wurde schließlich in Beziehung zu Christi Opfertod und Auferstehung gesetzt.⁹⁵²

In dem zwei Jahre nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs geschaffenen Werk Picassos fand der neu geborene mythische Phönixvogel in dem durch den Brennvorgang sozusagen „für die Ewigkeit“ gefestigten keramischen Stelzvogel eine überzeugende Darstellungsform, die wiederum das Leitmotiv dieses Werkkomplexes Picassos zum Ausdruck hat: die gegenseitige Bedingung und Durchdringung von Leben und Tod unter dem Zeichen von Metamorphose und Transformation.

Die hierbei implizierten alchemistischen Bezüge des Transformationsprozesses, der durch den keramischen Brennvorgang ausgelöst wird, waren Picasso dabei nicht fremd.⁹⁵³ So wird mit dem aus Gefäßteilen gebildeten und potentiell nutzbaren keramischen Phönix ein mindestens dreifacher Bezug zur Verwandlung hergestellt: einmal über den für den keramischen Herstellungsprozess konstitutiven Brennvorgang, zweitens über die Gefäßsymbolik, drittens weil der Phönix selbst ein Symbol der Wandlung darstellt. Ein vierter Aspekt der Verwandlung kommt hinzu, wenn man die oben erläuterte ursprüngliche Bedeutung des ägyptischen Totenbuches als im Mythos begründete Anleitung zur Läuterung und Wiedergeburt des Verstorbenen mit einbezieht.

⁹⁵¹ „Jeder Verstorbene wird zu einem ‚Osiris NN‘, tritt in die Rolle des Gottes ein und geht damit den gleichen Weg, den jener ging, durch alle Schrecken des Todes bis zur triumphalen Bestätigung im Gericht [...]. Darauf, dass es wieder so ablaufen muss wie einst und immer im Mythos, gründet eine der tiefsten Jenseitshoffnungen des Ägypters“, Hornung 1979, S. 31. Siehe hierzu auch ebd., S. 14 und allgemein S. 25-33.

⁹⁵² Lurker 1991, S. 574.

⁹⁵³ Ruiz-Picasso 1994, S. 224-225.

3.5 Widder und Ziege

Der Widder und der Ziegenbock sind als gehörnte Tiere beide solare Symbole der Zeugungskraft und der physischen Stärke und galten, wie der Stier, in der Antike als sakrale Tiere.⁹⁵⁴ In dem bereits im Zusammenhang mit der Deutung des Stelzvogelgefäßes Picassos behandelten Artikel Rubios „Le temple égyptien et la divinité animale“, der 1946 in der Zeitschrift *Cahiers d'arts* erschienen war, wird der Bock von Mendes erwähnt, der als Schöpfergott Chnum in der Gestalt eines lebenden Widders von den alten Ägyptern besonders in Elephantine verehrt wurde.⁹⁵⁵ Er ist jedoch auch mit dem Töpferhandwerk direkt verbunden: Aus dem Neuen Reich (1550-1150 v. Chr.) sind Darstellungen des Schöpfergottes Chnum bekannt, der auf der Töpferscheibe zugleich den König und dessen Lebenskraft „Ka“ formt.⁹⁵⁶

Der Ziegenbock war bei den alten Griechen als Symbol der Fruchtbarkeit wie der Stier dem Gott Dionysos zugeordnet.⁹⁵⁷ Er gehört zum dionysischen Thiasos und ist auch mit dem „bocksbeinigen und bockshörnigen“ Gott Pan assoziiert.⁹⁵⁸ So erscheint ein Ziegenbock an markanter Stelle - wie in der Vorlage - in Picassos „Bacchanal“ (Abb. 296), der Paraphrase nach Poussins „Triumph des Pan“. In der Beiordnung zu Dionysos ist der Ziegenbock ein Symbol für die dionysische Raserei. Er ist später, in christlicher Zeit, aufgrund seiner großen Zeugungskraft, zu einem Symbol des Teufels und der Lasterhaftigkeit geworden. Gerade dieser letztere Bezug hatte Picasso besonders angezogen, wie unter anderen das Gemälde „Junges Mädchen, Kinderakt mit Ziege“, das Picasso bereits 1906 in seiner so genannten Rosa Periode malte, belegt.⁹⁵⁹

Während der Ziegenbock das männliche zeugende Prinzip symbolisiert, vertritt die Ziege den Bereich des Weiblich-Ernährenden und ist das Symboltier der fruchtbaren, schwangeren und stillenden Mutter.⁹⁶⁰ Als solches hat Picasso die Ziege im Jahr 1950

⁹⁵⁴ Lurker 1991, S. 831, S. 855.

⁹⁵⁵ Rubio 1946, S. 224. Später wurde Chnum im Alten Ägypten zumeist anthropomorph mit einem Widderkopf dargestellt, Lurker 1991, S. 831.

⁹⁵⁶ Sigrid Hodel-Hoenes, *Leben und Tod im Alten Ägypten*, Darmstadt 1991 (Hodel-Hoenes 1991), S. 11.

⁹⁵⁷ Gasman 1990, S. 599.

⁹⁵⁸ Cox 1995, S. 123.

⁹⁵⁹ Z. I, 249, Cox 1995, S. 119, S. 123, S. 127.

⁹⁶⁰ Lurker 1991, S. 855.

nach seiner intensivsten Beschäftigung mit Keramik in einer Skulpturassemblage auch dargestellt (Abb. 280).⁹⁶¹

Die Anbetung von Tieren als Götter, die als Symbole der Zeugungskraft überliefert sind, die jedoch auch als Opfertiere in zahlreichen antiken Religionen dienten⁹⁶², interessierte Picasso besonders, weil hierdurch, wie im Zusammenhang des Dionysos- und des Mithraskultes bereits gezeigt worden ist, Parallelen zu seinem emblematischen Tier, dem Stier, mit dem er sich selbst identifizierte, bestehen.

Die Darstellung der Ziege als keramisches Gefäß verstärkt die symbolische Verbindung mit dem Themenkreis des Opfers, weil Gefäße in der Form von Ziegen und Widdern häufig als Trankopfergefäße dienten, die wiederum Picassos Vorbilder für sein Ziegengefäß waren (Abb. 138, Abb. 222-226).⁹⁶³ Im Jahr 1938 stellte er in einer Bleistiftzeichnung bereits eine Frau mit grotesk verzerrten Zügen dar, die eine auf einem Tisch liegende Ziege mit einem großen Messer opfert, während das Blut in einem unter dem Tisch sich befindenden Gefäß aufgenommen wird.⁹⁶⁴

Mehrere Opferszenen werden noch bedeutend roher, symbolträchtig und geheimnisvoll in Picassos dem Surrealismus nahe stehenden Schriften geschildert: In seinem 1947 in Golfe Juan verfassten Theaterstück „Vier kleine Mädchen“ wird zu Beginn des zweiten Aktes eine Ziege, nachdem sie eines der Mädchen gesäugt hat, in einem blutigen Ritual von einem der vier Mädchen vor einer überlebensgroßen mit Blumen- und Blättergirlanden geschmückten und an dem Mast eines Bootes befestigten Puppe geopfert. Zuerst schlachtet das Mädchen sie mit einem Messer, dann tanzt es mit ihr in den Armen.⁹⁶⁵ Schließlich greift ein anderes Mädchen tief in die Wunde der geopfert Ziege, um das Herz zu entnehmen, das ihr von einem dritten Mädchen entrissen und in ein Stück seines Kleidstoffs gehüllt wird. Anschließend steckt sie es „wie ein Stück heiße Kohle“ der Puppe in den Mund, wonach das Herz - Picassos Text zufolge - ein Ei

⁹⁶¹ Spies 1983, S. 250-251.

⁹⁶² Rubio 1946, S. 120, S. 127-128.

⁹⁶³ Cox 1995, S. 127.

⁹⁶⁴ Z. IX, 116 / M.P.P. II cat. 1205v.

⁹⁶⁵ „elle (sic) arrange la poupée enchaînée par les guirlandes de fleurs dans la barque et l'attache au mât se couche par terre sur le dos et tête la chèvre en la caressant“ [...] „elle se relève détache la chèvre et l'égorge la prend dans ses bras et danse“, Bernadac/Piot 1989, S. 308.

legen soll.⁹⁶⁶ Auffallende Parallelitäten bestehen hier zum hellenistischen Mysterienkult des Dionysos Zagreus, besonders was das Entreißen des Herzens und das Legen des Eis anbetrifft. „Nach Vorstellungen der Orphik wurde der alte Dionysos in Stiergestalt unter dem Namen Zagreus [...] von den Titanen zerrissen (wie das Opfertier im Dionysoskult), sein Herz von Athene gerettet, von Zeus verschluckt und von dessen Geliebter Semele als junger Dionysos wiedergeboren“.⁹⁶⁷ Picasso vertauscht lediglich die Protagonisten und die Wiedergeburt des Dionysos mit dem hermetischen Ei, indem er die Ziege mit dem Dionysosstier, Athene und Zeus mit den Mädchen ersetzt. Er folgt dabei gewissermaßen jenem Austausch und Synkretismus, der in der Überlieferung des Mythos stattfand: denn nach anderen Überlieferungen, die außer denen von Apuleius und Plutarch hauptsächlich von frühchristlichen Autoren stammen, ist es der Dionysosknabe der von den Titanen zerrissen, gekocht und verspeist wird, während die Göttin Rhea, nach der einen Version, sein Herz rettet und in einer Kiste verwahrt, um Dionysos schließlich „wiederherzustellen“, während er nach einer anderen Version in Zeus' Schenkel heranreift und wiedergeboren wird, weil Semeles Schwangerschaft durch einen tödlichen Blitzschlag unterbrochen wurde.⁹⁶⁸ Auch die Befestigung der Opferziege an einem Schiffsmast ist mit dem Dionysosmythos direkt in Verbindung zu setzen: Am zweiten Tag der antiken dionysischen Anthesterienfeste in Athen wurde der Gott in einer Prozession des Thiasos symbolisch in einem Boot mit Flöte spielenden Satyren auf einem vierrädrigen Wagen in die Stadt gefahren.⁹⁶⁹

3.6 Weiblicher Faun und Sirene

Picasso integriert in sein Formenrepertoire, besonders nach 1946, neben den männlichen auch weibliche Kentauren und Faune, die häufig Selbstidentifikationen oder Darstellungen seiner Lebensgefährtin Françoise Gilot sind.

⁹⁶⁶ „elle (sic) rentre son petit bras entièrement dans la plaie de la chèvre égorgée et retire le coeur qu'elle montre aux autres petites filles [...] arrache le coeur les mains enveloppées d'un bout de sa robe et comme si elle tenait un charbon brûlant l'introduit dans la bouche de la poupée - le coeur ira pondre son oeuf [...]“, ebd.

⁹⁶⁷ Lurker 1991, S. 146.

⁹⁶⁸ Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Bd. II, Paris 1984 (Eliade 1984 I), S. 383-385 und Eliade 1984 II, S. 272.

⁹⁶⁹ Eliade 1984 I, S. 376.

In Kapitel III.4.1.2 wurde als Deutung der skulpturalen Gefäßkeramik, die Picasso nach Vorzeichnungen vom 29. Juli 1947 in Antibes gefertigt hat (Abb. 71, Abb. 228), aufgrund des ikonographischen Befunds hypothetisch als weiblicher Kentaur oder weiblicher Faun vorgeschlagen, der die schwangere Françoise Gilot darstellt. Die Identifikation mit Françoise Gilot ließe sich durch eine Serie von Zeichnungen, die im August 1946 entstanden sind, begründen. In diesen Zeichnungen wird ein Kampf zwischen einem Faun und einem Kentauren dargestellt. Der weibliche Kentaur steht stellvertretend für Françoise Gilot, deren Sternzeichen, der Schütze, häufig als Bogen schießender Kentaur symbolisiert wurde.⁹⁷⁰ Der Faun als „das musische, das künstlerische Wesen schlechthin“ stellt danach Picasso selbst dar.⁹⁷¹

Diesen Zeichnungen ist eine auf den 26. Januar 1947 datierte Lithographie beizuordnen: „Les faunes et la centauresse“ (Abb. 233). Hier sind eine gehörnte, vollbusige Kentaurenin und zwei Faune zu sehen. Die Kentaurenin legt sich eine Halskette an, während ihr ein Faun den Spiegel hält und ein anderer auf der Flöte dazu aufspielt. Hörner, Halskette und Brüste der Keramik-„Faunesse“ (Abb. 228) stimmen durchaus mit der Kentaurenin der ein Jahr früher entstandenen Lithographie überein (Abb. 233). Diese angeführten Argumente sprechen für eine Deutung der „Faunesse“ als Kentaurenin.

Der zylindrische oder kegelförmige Sockel, der jeder der drei Keramiken, die nach den Vorzeichnungen vom 29. Juli 1947 (Abb. 71) ausgeführt worden sind, als Stütze dient (Abb. 228-230), deutet innerhalb der Gefäßkeramiken Picassos stets auf die Zusammenfassung zweier Beine, wie beim Stelzvogel (Abb. 149), der Eule (Abb. 165), dem Kondor (Abb. 157-162), also auf Vögel. Der einzelne Sockel und besonders die Hörner der Keramik, die nach den Vorzeichnungen vom 29. Juli 1947 ausgeführt wurde (Abb. 71, Abb. 228), erlauben demnach ihre Deutung als Faunin. Für die Überprüfung dieser Deutung ist es notwendig, die anderen weiblichen Faunsdarstellungen Picassos zu berücksichtigen.

Am 4. Juni 1936 taucht der weibliche Faun in einer Randzeichnung zum handgeschriebenen Gedicht Paul Eluards „Grand Air“ erstmals im Werk Picassos auf.⁹⁷²

Die Faunin mit den Gesichtszügen Dora Maars, damals Picassos neuer Lebensgefährtin,

⁹⁷⁰ Fitzgerald 1996, S. 424ff.

⁹⁷¹ Thimme 1974, S. 58, S. 61. Weitere Faunsdarstellungen dieser Periode bei Picasso z. B. in der Zeichnung „Faune musicien et danseuse“ vom 24. September 1945, M.P.1338; im Oktober 1946 das Triptychon in Antibes, Giraudy 1981, Nr. 3, S. 29 (Z. XIV. 243); vgl. Gilot 1980, S. 19.

bildet innerhalb der eigenen Ikonographie des Künstlers das Pendant des männlichen Fauns der Radierung „Faune dévoilant une femme“ vom 12. Juni 1936, die zu der Graphikserie der „Suite Vollard“ gehört (Abb. 295).⁹⁷³

Ein Armreif aus Elfenbein diente Picasso um 1939 oder 1940 als Untergrund für eine darauf eingeritzte Darstellung Dora Maars als Faunin und des Minotauros.⁹⁷⁴ Die kauernde gehörnte weibliche Gestalt, die von Picasso 1946 auf einen Knochen graviert wurde (Sp. 319), ist eindeutig als Faunin zu deuten; sie wurde jedoch von Françoise Gilot als „Eva auf Adams Rippe“ bezeichnet. Der Titel ist vermutlich nur ein Wortspiel aufgrund des organischen Trägermaterials.⁹⁷⁵

Alle diese weiblichen Faunsdarstellungen im früheren Werk Picassos sind eindeutig anthropomorph definiert und lediglich durch Hinzufügung von Hörnern überhaupt als Faunin bezeichnet. Die große horizontale Form der in Keramik ausgeführten „Faunesse“ (Abb. 228), die im rechten Winkel zum Sockel ausgerichtet ist, kann nicht plausibel als Frauenakt gedeutet werden. Sie muss demnach hier als Vogelkörper interpretiert werden. Wenn die Vorzeichnungen bei der Deutung mitberücksichtigt werden, muss es sich wohl um eine Sirene handeln, weil auch die Dekorationsmotive, die am horizontal ausgerichteten Körperelement fächerförmig nach hinten verlaufen und im Zusammenhang mit den Vorzeichnungen auf Blatt V8 (Abb. 71) durchaus als zusammengelegte, gefiederte Flügel zu deuten sind.

Picasso hatte ebenfalls Dora Maar bereits als eine Sirene dargestellt⁹⁷⁶, die in den Einzelmotiven dem Faun der späteren Keramikvorzeichnungen ähnlich ist. Er hatte auch eine Sirene in einem anderen Zusammenhang, nämlich innerhalb der „Suite-Vollard“ dargestellt, die wiederum Goyas Caprichos ikonographisch verpflichtet ist.⁹⁷⁷ Die Gemeinsamkeiten mit den antiken Beispielen aus dem Louvre erhärten die Deutung dieser Figurationen (Abb. 231) als Sirenen. Auch die Sirene „gehört zum dionysischen Thiasos, deshalb wird sie auf unteritalischen Vasen sepulkralen Charakters auch mit

⁹⁷² Bloch 289.

⁹⁷³ Daix 1995, S. 535.

⁹⁷⁴ Finn II 2004, S. 80.

⁹⁷⁵ Gilot 1980, S. 96.

⁹⁷⁶ Piot 1981, S. 229.

⁹⁷⁷ Suite Vollard Nr. 24, vom 19. November 1934, und Goyas Capricho Nr. 19, veröffentlicht 1799, vgl. Florman 2000, S. 88-89.

dionysischen Thyrsosstab, heiligen Binden, Tympanon und Schale ausgestattet“.⁹⁷⁸ Nach Weicker ist der „Typus des menschenköpfigen Vogels eine autochtone Schöpfung der ägyptischen Kunst. [...] sie dient zur bildlichen Darstellung der menschlichen Seele, dem Ba“, deshalb wird sie auch als „Seelenvogel“⁹⁷⁹ bezeichnet. Dieser Typus der Sirene ist als Entlehnung in der griechischen Kunst Kleinasiens heimisch geworden und steht bei den Griechen in Bezug zur Unterwelt und zu Dionysos.⁹⁸⁰

Sirenen sind in der griechischen Mythologie Seelenvögel. Sie transportieren die Seele des Verstorbenen in das Jenseits, sie sind aber auch Verführerinnen, die, wie jene in Homers Odyssee, als Scylla und Charybdis den Seemann in den Tod reißen können. Hornträger wie etwa Widder, Stier und andere Tiere haben Lurker zufolge stets eine solare Bedeutung.⁹⁸¹ In diesem Fall hat aber die Sirene, ein dem Todesbereich verbundenes mythologisches Wesen, die Züge eines weiblichen, dazu schwangeren weiblichen Fauns, so geht es hier Picasso offenbar wieder einmal um die Dialektik von Leben und Tod. Aber auch Picassos archetypisches Bild der Frau als etwas den Mann Anziehendes, das sich zugleich als Bedrohung manifestiert, ist in dieser Gestalt ebenfalls heraufbeschworen worden: die Schwangerschaft deutet auf Françoise Gilot, die Tatsache dass Picasso Dora Maar als Faunin und als Sirene einige Jahre früher dargestellt hatte, zeigt dass Picasso in der „Faunesse“ auch die Darstellung seiner beiden sukzessiven Lebensgefährtinnen verschmolzen hat.

Somit ist diese Interpretation mit jener der Vasenfrauen kohärent, denn wie bei den Vasenfrauen, in ihrer Erscheinungsform als Klageweiber oder Votivfiguren, besteht ein Bezug zur Unterwelt, also zum Todesbereich und andererseits ist bei den Vasenfrauen, wie bei der Ziege, dem Widder und dem Steinbock, eine Beziehung zum dionysischen Thiasos herstellbar.

Wie die Vorzeichnungen für zoomorphe und Mischwesen darstellende Gefäßkeramiken sowie deren Umsetzungen belegen, verarbeitet Picasso Vorlagen verschiedener Epochen

⁹⁷⁸ G. Weicker, *Der Seelenvogel in den alten Literaturen und der Kunst*, Leipzig 1902 (Weicker 1902), S. 13.

⁹⁷⁹ Ebd., S. 85.

⁹⁸⁰ „Die Sirenen weilen als Todesdämonen in der Unterwelt, ihre Herrin ist Persephone aber auch Dionysos“, ebd., S. 13. „Bei den Griechen sind die figürlichen Grabbeigaben ursprünglich nur die Fortexistenz der Seele verbürgende dauerhafte Behausungen für dieselbe“, ebd., S. 9.

⁹⁸¹ Lurker 1991, S. 831. Zu den Sirenen vgl ebd., S. 683.

und Kulturkreise. Dabei interessieren ihn besonders jene Tiere und Mischwesen, die, - seiner synkretistischen Verfahrensweise entsprechend -, mit einer polaren Symbolik besetzt sind, die, je nach Tradition und Kulturkreis, für die Darstellung der Polarität von Leben und Tod oder deren Aufhebung geeignet sind.

4. „Bild-Funktion“

Figurengefäße, die als Kultgerät dienten, waren, wie bereits gezeigt wurde, die hauptsächlichen Inspirationsquellen für Picassos Gefäßkeramiken.⁹⁸² Da der Großteil dieser Objekte aufgrund ihrer inneren Porosität zumindest für das Aufbewahren von Flüssigkeiten unbrauchbar sind, ist die Annahme berechtigt, dass Picasso bei seiner keramischen Arbeit mit Figurengefäßen weniger die tatsächliche Brauchbarkeit als Alltagsgefäß und nur in geringerem Maß die Verwandlung des Gefäßes zum Kunstwerk interessierte, sondern eher diese doppelte, aus der Tradition der Gefäßkeramik ableitbare kultisch-symbolische Funktionalität. Die Gefäßfunktion kann bei Picassos Gefäßkeramiken, so beim utilitären Alltagsgeschirr, das aus einfachem, billigem Material gefertigt wurde, eine tatsächlich gegebene Eigenschaft sein. Ihr Gebrauch als Kochgeschirr ist durch das Anbringen der friesartigen Dekoration, die auf griechische schwarzfigurige Vasenmalereien anspielt, jedoch weitgehend zurückgenommen (Abb. 61). Die Gefäßfunktion ist in zahlreichen Fällen lediglich eine konzeptuelle Komponente des keramischen Objekts, besonders bei jenen Stücken, deren Form von rituellen Geräten und von Kultobjekten abgeleitet ist⁹⁸³ (Abb. 65).

Georges Ramié beschreibt treffend Picassos künstlerischen Akt, bei dem Gefäße in zoomorphe und anthropomorphe Figurationen transformiert werden, deren Funktion als Gefäß augenscheinlich oder konzeptuell weiter existiert⁹⁸⁴, indem er behauptet, dass „in der Welt der Volumen, die noch nicht ganz die der Skulptur ist“ es „Bild-Volumen“ oder „Funktions-Volumen“ gäbe, während Picasso die „Bild-Funktion“ gewählt habe.⁹⁸⁵ Was die Polarität aus seriell hergestelltem Nutzgegenstand, dem „Funktions-Volumen“ und künstlerischer Figuration, dem „Bild-Volumen“ anbetrifft, war bei der keramischen Produktion des Madoura-Ateliers beides vertreten: die Herstellung utilitärer Gefäße

⁹⁸² Siehe oben Kap. III.2.3, 3.2.4, 3.3.3.

⁹⁸³ „Function in itself in ceramics can become either a dynamic conceptual concern for clay artists or a mechanical component of a utilitarian pot [...]. The history of pottery is known by its bipolar focus. From time immemorial [...] there has been at least two conceptually distinctive groups of pots. They are the domestic and the non-domestic, both of which can be seen as utilitarian. As we know, some pots were made to be used on a daily basis, and others were made for special functions, be they either ritualistic or secular.“ Foulem 1991-1992, S. 33-34.

⁹⁸⁴ Z. B. Kondor, Stelzvogel, Kentaur. Boeck erkannte bereits, dass da, wo es „nicht von vornherein Picassos Absicht war Tonstatuetten zu schaffen, hat er bei seinen Arbeiten immer den Gefäß- und Nutzcharakter gewahrt, mag er auch gelegentlich stark zurücktreten“. Boeck 1955, S. 284.

(Abb. 48-49) und die hauptsächlich aus gedrehten Hohlformen gebildete künstlerische Keramik Suzanne Ramiés (Abb. 52). Picasso machte schließlich daraus figurative Volumen-Objekte (Abb. 50-51, Abb. 165-166, Abb. 151, Abb. 191), wohlgemerkt nicht allein *mit* Bildfunktion, denn das wäre nur die Beschreibung der halben Leistung Picassos, sondern, um bei Georges Ramiés Terminologie zu bleiben, *als* „Bildfunktion“.

Susan Mayer hat bereits 1980 nachhaltig und richtig auf die Tatsache hingewiesen, dass Picassos Kunst allgemein nicht allein vom ästhetischen Standpunkt aus verstanden werden kann, sondern dass er durch den Rekurs auf funktionale Objekte zumeist auch die kulturell bedingte kultisch-religiöse Dimension seiner Vorbilder einbezogen hat und daher diese Dimension bei der Deutung seiner eigenen Kunstwerke nicht zu vernachlässigen ist.⁹⁸⁶

Für Picasso ist, wie er selbst gegenüber André Malraux erklärte, die Transformation einer symbolischen Darstellung in ein universal gültiges, da über große historische Zeiträume hinweg allgemein lesbares Zeichen, der Schritt von der symbolischen Darstellung zum magischen Zeichen.⁹⁸⁷ Mit den Gefäßkeramiken schuf Picasso Bildkörper, die solche über große historische Zeiträume hinweg allgemein lesbare Zeichen aktualisieren und zur Annahme berechtigen, dass diese keramischen Bildkörper, für Picasso nicht nur darstellenden Charakter hatten, sondern dass er ihnen eine das Ästhetische überschreitende, apotropäische Funktion oder die Funktion von

⁹⁸⁵ Ramié 1980, S. 174.

⁹⁸⁶ „The modern artist has a tendency to look at the object from an aesthetic point only, without considering its functional nature or the context in which it was created. [...] Picasso's approach was a little bit different. Although, he too, had the greatest appreciation for the esthetic, he also gave consideration to the religious. He took into account the situation and the cultural ‚milieu‘ in which the artifacts were created. [...] The living quality of ancient art to Picasso was its aesthetic character and its fundamental approach to subject matter. The power of their images and the purity of their expression are what excited him. He realized that these qualities were undoubtedly inspired by the religious when the work was first created. It is these aesthetic elements that Picasso abstracted and tried to immortalize in his own works of art. It made him somewhat unusual among his artist peers, for he transplanted these qualities in a world that was free of the supernatural, where artistic form, rather than content is sacred“, Mayer 1980, S. 6-7.

⁹⁸⁷ „In n'y a que les sculpteurs des îles [Cyclades] qui aient trouvé le moyen de les [Grandes Déesses] transformer en signes. D'habitude, elles sont plutôt fantastiques. Ou symboliques. Un peu comme la Vénus de Lespugue: des ventres. [...] Mais dans d'autres îles, [...] plus de ventre. C'est la déesse si vous voulez, enfin, l'objet magique, ce n'est plus la Fécondité. Il reste les petit seins sans volume, les lignes gravés pour le bras...Plus fort que Brancusi. On n'a jamais rien fait d'aussi dépouillé“, Malraux 1974, S. 126.

Beschwörungsbildern zuwies. Diese Annahme soll im Folgenden als gültige Interpretation belegt werden.

4.1 Apotropaia und Beschwörungsbilder

In Gesprächen mit André Malraux und mit Françoise Gilot erläuterte Picasso seine Auffassung vom apotropäischen Charakter des Kunstwerks. Diesen Aussagen zufolge entdeckte er dies bei der Betrachtung der afrikanischen Masken und Skulpturen, während seines ersten, im Juni 1907 gemachten Besuchs des ethnographischen Museums am Trocadéro in Paris⁹⁸⁸, der im Folgenden als Picassos „Trocadéro-Erlebnis“ bezeichnet wird: „Die Masken waren keine herkömmlichen Skulpturen. [...]. Sie waren magische Dinge. [...]. Denn alle Fetische hatten den gleichen Zweck. Es waren Waffen. Um den Menschen zu helfen nicht länger den Geistern unterworfen zu sein, um unabhängig zu werden. [...]. Wenn wir den Geistern eine Form verleihen, dann werden wir unabhängig. [...]. Ich begriff, warum ich Maler war. [...]. Die „Demoiselles d’Avignon“ müssen an jenem Tage angekommen sein, aber nicht das Formale betreffend, sondern weil es sich um mein erstes exorzistisches Bild handelte, ja!“⁹⁸⁹

⁹⁸⁸ Rubin 1984, S. 262; Spies relativiert das Datum des Trocadéro-Museumsbesuchs Picassos, da er Sommer 1907 angibt. Ihm zufolge handelte es sich dabei, hinsichtlich des entscheidenden Einflusses dieses Museumsbesuches auf Picassos Gemälde „Les Demoiselles d’Avignon“ das Ende Juli 1907 abgeschlossen war, hauptsächlich um Objekte von den Neuen Hebriden, also aus dem Kulturbereich Ozeaniens, Spies 2000, S. 46. Picasso hatte die ersten Plastiken afrikanischer Stammeskunst bereits im Herbst 1906 in den Ateliers seiner Malerfreunde Henri Matisse, Maurice de Vlaminck und André Derain gesehen, sie hinterließen jedoch zu jenem Zeitpunkt und in jenem Kontext vorerst keinen nachhaltigen, in seiner Kunstproduktion spürbaren Eindruck. Erst 1907, als er erkannte, dass sie für seine Absichten, die er in dem Gemälde „Les Demoiselles d’Avignon“ verfolgt, von Bedeutung sind, wurden für Picasso die Objekte der Stammeskunst im Trocadéro-Museum eine „Offenbarung“, vgl. Rubin 1984, S. 263-264.

⁹⁸⁹ „Les masques, ils n’étaient pas des sculptures comme les autres. [...] Ils étaient des choses magiques. [...] Mais tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants. [...] J’ai compris pourquoi j’étais peintre. [...]. *Les Demoiselles d’Avignon* ont du arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes: parce que c’était ma première toile d’exorcisme, oui!“, Pablo Picasso, zitiert nach Malraux 1974, S. 18-19. Übersetzung vom Autor. Rubin bestätigte diese 1937 gegenüber Malraux gemachte Äußerung Picassos als authentisch, da mit seinen eigenen Aufzeichnungen der Gespräche mit Picasso „im allgemeinen“ übereinstimmend, auch wenn „bestimmte Passagen von ‚La tête d’obsidienne‘ ganz oder teilweise Malraux’ Erfindung sind“, Rubin 1984, S. 346, Anm. 45.

Picassos um 1945 zu Françoise Gilot gemachte Aussagen bezüglich seines Trocadéro-Erlebnisses bestätigen die von Malraux überlieferte Schilderung Picassos.: „Als ich mich vor vierzig Jahren für Negerkunst interessierte und die Bilder meiner *période nègre* malte, tat ich das, weil ich mich damals gegen das auflehnte, was man in den Museen als Schönheit bezeichnete. Damals war für die meisten Leute eine Negermaske nichts weiter als ein ethnographisches Objekt. [...]. Die Menschen schufen diese Masken und die anderen Gegenstände zu geheiligten Zwecken, zu magischen Zwecken, als eine Art Vermittler zwischen ihnen selbst und den unbekanntem bösen Mächten, die sie umgaben, um ihre Furcht und ihre Schrecken zu überwinden, indem sie ihnen Form und Gestalt verliehen. In diesem Augenblick erkannte ich, dass dies und nichts anderes der Sinn der Malerei ist. Malerei ist kein ästhetisches Unterfangen, sie ist eine Form der Magie, dazu bestimmt, Mittler zwischen jener fremden feindlichen Welt und uns zu sein. 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 habe.“⁹⁹⁰

Picasso geht von Objekten aus, die in einem kultischen Kontext, im animistischen Ritual verwendet wurden, und überträgt diese Funktion auf seine Malerei. Beschwörerische, magisch-apatropäische Funktionen der Kunst Picassos sind jedoch nicht auf die ersten Jahre unmittelbar nach der Entdeckung der Stammeskunst beschränkt. Sie sind besonders relevant für Picassos Gemälde der ersten Hälfte der vierziger Jahre, die also während des 2. Weltkriegs vor seinen Keramikarbeiten in Vallauris entstanden,⁹⁹¹ wie auch für die Assemblagen und Objekte der fünfziger Jahre, (Abb. 280-282).⁹⁹² Die animistische Komponente der Kunst Picassos ist aus seinem Verhältnis zu einem großen Teil seiner Skulpturen ableitbar.⁹⁹³

⁹⁹⁰ Pablo Picasso zitiert nach Gilot 1980, S. 221.

⁹⁹¹ Zu den Ölbildern mit Frauendarstellungen der ersten Hälfte der vierziger Jahre schreibt Siegfried Gohr: „Die Bilder haben für Picasso wirklich Idol-Charakter, da sie für ihn eine Gefahr bannen helfen. Er wehrt sich indem er das Motiv zerstört“, zitiert nach Ullmann 1993, S. 317.

⁹⁹² Dupuis-Labbé 2002, S. 52-54. Weitere Beispiele „Seilhüpfendes Mädchen“ 1950, Sp. 408 und „Die Frau mit dem Schlüssel“ 1954, Sp. 237.

⁹⁹³ Picasso hatte eine animistische Beziehung zu zahlreichen seiner eigenen Skulpturen, weshalb er sie ungern veräußerte, vgl. Spies 2000, S. 14; „Picasso regrette l’impuissance de l’artiste à animer ses oeuvres, à les faire participer réellement au rythme de la vie. Et je crois que c’est là une des principales raisons qui l’obligent en quelques sorte à s’occuper de sculpture“, Christian Zervos, Picasso, in: *Cahiers d’Art*, Sondernummer, Juni 1932 (Zervos 1932), S. 2.

Zu den Assemblagen der fünfziger Jahre schreibt Dominique Dupuis-Labbé, nachdem sie Picassos „Interesse für die magischen Riten primitiver Völker“ abgehandelt hat, dass diese „einen Einfluss auf ihn und auf sein Alltagsleben“ hatten: „Folglich kann man davon ausgehen, dass diese Werke neben ihrer spielerischen und einweihenden auch eine Unheil abwehrende Funktion besitzen. Picassos Objekte sind Talismane, die Liebe und Tod heraufbeschwören oder aufheben können, die dazu dienen, alle möglichen Verwünschungen auszustoßen oder auch abzuwenden, und die sämtliche Ressourcen okkultur Kräfte symbolisieren, fassen und mobilisieren.“⁹⁹⁴ Es handelt sich demnach hauptsächlich um das Benennen und Bannen einer numinosen Bedrohung im Bild.⁹⁹⁵

Die einer Offenbarung gleichende Erkenntnis seines Trocadéro-Erlebnisses wird durch einen weiteren Ausspruch Picassos untermauert, wonach Malerei nicht zum Zwecke der Wohnungsdekoration geschaffen wurde, sondern als offensive und defensive Waffe zu verstehen ist.⁹⁹⁶ Hiermit ist eindeutig, dass Picasso die defensiv-apotropäische Dimension und auch die offensive Funktion einer Beschwörungsformel, die für die Plastiken afrikanischer und ozeanischer Stammeskunst kennzeichnend ist, auf seine Malerei übertragen hatte.

Diese Ende März 1945 formulierten Worte Picassos, stammen aus der Endphase des 2. Weltkriegs. Zu jenem Zeitpunkt war die Stadt Paris, die Picasso während der vierjährigen deutschen Besatzungszeit nicht verlassen hatte, bereits seit sechs Monaten befreit, sein Herkunftsland Spanien jedoch immer noch vom Diktator Franco regiert. Es war auch der Zeitpunkt, an welchem die katastrophalen Ausmaße und die Folgen der kriegerischen Ereignisse in Europa ins Bewusstsein eines jeden Einzelnen gedrungen waren. Daher müssen Picassos Äußerungen, in diesem kriegerischen Kontext gesehen und interpretiert werden.⁹⁹⁷ Die Äußerungen sind dennoch mehr als nur eine im Zorn ausgesprochene und anmaßende Metapher über die Bestimmung der Malerei und der

⁹⁹⁴ Dupuis-Labbé 2002, S. 53-54. „Die afrikanische Kunst läßt Picasso nicht nur aus formalen Gründen, sondern auch ihrer magischen Aspekte wegen nicht mehr los. Er begreift, dass das künstlerische Objekt Verwirrung, Angst, Begierde und die Hoffnung in sich trägt, dass es Unglück abwenden kann“, ebd., S. 54.

⁹⁹⁵ Ullmann 1993, S. 220.

⁹⁹⁶ „[...] painting is not made to decorate apartments. It's an offensive and defensive weapon against the enemy“, Pablo Picasso zitiert nach Dore Ashton, *Picasso on art*, London 1972 (Ashton 1972), S. 149, ursprünglich in französischer Sprache erschienen: Simone Téry, *Picasso n'est pas officier dans l'armée française*, in: *Les lettres françaises* vom 24. März 1945 (Téry 1945), o.S.

⁹⁹⁷ Vgl. Ruiz-Picasso 1994, S. 225.

politischen Rolle des Künstlers. Sie sind nicht ausschließlich im politischen Kontext und im Vorfeld seines im Oktober 1944 vollzogenen Beitritts zur Kommunistischen Partei Frankreichs zu interpretieren, wie dies häufig getan wurde⁹⁹⁸, sondern als eine für Picassos Gesamtwerk nach 1907 gültige Dimension seiner Kunst.⁹⁹⁹ Picasso qualifiziert hiermit treffend eine wichtige, nicht ohne Weiteres verworfene apotropäische, und in gewisser Hinsicht seit 1907 gegebene magische Dimension seiner Kunst¹⁰⁰⁰, die einer näheren Betrachtung, auch in Bezug auf die Deutung seiner ein bis zwei Jahre nach dem 2. Weltkrieg konzipierten und bald danach ausgeführten Gefäßkeramiken bedarf.

4.1.1 Kongruenz von Form und Inhalt bei Picassos Rezeption der Stammeskunst

Die für die weitere Entwicklung der modernen Kunst maßgebende Entdeckung der afrikanischen Stammeskunst fand 1906 durch die Maler Matisse, Vlaminck und Derain in Paris statt. Die Details und sämtliche existierenden Versionen dieser Entdeckung wurden in der Forschung bereits eingehend dargelegt.¹⁰⁰¹ Wie aus dem oben angeführten Zitat Picassos ersichtlich ist, befindet auch er sich seit spätestens Juni 1907 im Bann der Stammeskunst.¹⁰⁰² Die herausragende Bedeutung dieser Entdeckung für Picassos Gemälde „Les Femmes d'Alger“, wie auch für seine protokubistische Phase und seine Kunst im Allgemeinen ist in der Forschungsgeschichte ebenfalls längst zureichend herausgearbeitet worden.¹⁰⁰³

Die Werke der Stammeskunst haben nicht den autonomen Charakter eines Kunstwerks. Sie sind vielmehr als Masken und totemische Skulpturen utilitäre Gegenstände, die im

⁹⁹⁸ Zuletzt Utley 2000, S. 1.

⁹⁹⁹ Vgl. Cowling 2002, S. 632-633.

¹⁰⁰⁰ „[...] Picasso's idea that art is a form of magic, an idea that he had conceived back in 1907 after the example of magic embodied in African sculpture.“, Gasman 1990, S. 2.

¹⁰⁰¹ Laude 1968, S. 100-319 und alle Beiträge im Ausstellungskatalog: „Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, (New York), München 1984, vgl. Rubin 1984.

¹⁰⁰² Rubin 1984, S. 262, zuletzt Cowling 2002, S. 175-194; Picasso war afrikanische Stammeskunst bereits um 1904-1905 bekannt, wie es einige seiner Skizzenblätter beweisen, abgebildet bei Spies, 2000, S. 48. Afrikanische Masken und Fetisch-Plastiken wurden seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich selbst in populären Zeitungen abgebildet., ebd.

animistischen Ritual als Objekte der Beschwörung oder als Apotropaia, mit dem Zweck der Abwehr von Unheil wie auch im Kontext des Totenkultes Verwendung fanden.¹⁰⁰⁴ Die afrikanischen Plastiken und Objekte die Picasso bei seinem Trocadéro-Erlebnis so nachhaltig beeindruckten, hatten innerhalb einer Stammesgemeinschaft multiple Funktionen ritueller, repräsentativer, kultureller und erzieherischer Art zu erfüllen.¹⁰⁰⁵ Dabei handelt es sich um Objekte mit einem konkreten Funktionszweck innerhalb eines Initiationsritus oder eines Göttern gewidmeten Kultes, wie bei den Yoruba in Nigeria, oder um Werke, die im Kontext eines animistischen Beschwörungsrituals verwendet wurden.¹⁰⁰⁶ Folglich ging es den zumeist anonymen Schöpfern dieser Plastiken bei ihrer Anfertigung nicht um ästhetische Wirksamkeit und Originalität, sondern vielmehr um funktionale Effizienz.¹⁰⁰⁷ Um die religiöse Wirksamkeit des Objektes oder der Plastik zu sichern, war nicht die naturalistische, dem Schönheitskanon der westlichen Kunst entsprechende Ausführung, sondern die getreue Wiedergabe gemäß des innerhalb des Stammes traditionsbedingt gültigen Codes erfordert. Da das Universum für den Afrikaner von einer Fülle qualitativ und quantitativ unterschiedlicher übernatürlicher Wesen bevölkert ist, die das Leben auf der Erde und das Schicksal beeinflussen, ist das Überleben, in dieser Weltsicht, keine Frage der optimalen Ausnutzung der Natur, sondern eine Frage des Arrangements mit den übernatürlichen Kräften. So ist in den afrikanischen Kulturen die mystische Beziehung der Lebenden mit den vergötterten Ahnen und mit den in der Form von Göttern und Geistern personifizierten Naturgewalten konstant und aktiv. Die Stammesgemeinschaft befindet sich in einem steten und direkten kommunikativen Austausch mit ihnen: sie werden als Orakel befragt und durch Opferhandlungen wird ihr Schutz für den Einzelnen oder die Gemeinschaft

¹⁰⁰³ Rubin 1984, S. 250, S. 261-353; Patricia Leighton, *Colonialism, l'art nègre, and Les Demoiselles d'Avignon*, in: Christopher Green (Hsg.), *Picasso's „Les Demoiselles d'Avignon“*, Cambridge UK, 2001 (Leighton 2001), S. 77-103; Christopher Green, „Naked Problems“? „Sub-African Caricatures“? *Les Demoiselles d'Avignon*, Africa, and Cubism, in: ebd., (Green 2001), S. 128-149.

¹⁰⁰⁴ Michel Leiris, *Afrique noire: La création plastique*, in ders.: *Miroir de l'Afrique*, Paris 1996 (Leiris 1996), S. 1161.

¹⁰⁰⁵ Erich Herold, *Rites et coutumes dans l'art africain*, Paris 1989 (Herold 1989), S. 15-16.

¹⁰⁰⁶ Werner Schmalenbach, *Kraft und Maß. Zur Ästhetik der schwarzafrikanischen Kunst*, in: *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier Müller Genf*, München 1988 (Schmalenbach 1988), S. 14.

¹⁰⁰⁷ Schmalenbach 1988, S. 11. Vgl. hierzu auch Leiris 1996, S. 1163-1164.

heraufbeschworen.¹⁰⁰⁸ Werner Schmalenbach präzisiert: „Die Kunst in Schwarzafrika hat ihren wichtigen Platz im großen sozio-religiösen Sekuritätssystem, durch das sich die Menschen gegen Bedrohungen, denen ihr Leben ausgesetzt ist, abschirmen. Sie dient der Lebenssicherung. Da alle Bedrohungen, auch Krankheiten und Tod, dem Einfluss spiritueller Mächte zugeschrieben werden, hat in Afrika die Kunst mit der Beschwörung solcher Mächte - oder mit der Beschwörung von Gegenmächten - zu tun“.¹⁰⁰⁹

Bei den Objekten der Stammeskunst handelt es sich also um Gegenstände mit einer Mittlerfunktion, die einen Glaubensinhalt vergegenwärtigen oder die Präsenz des Ahnengeistes oder einer Gottheit heraufbeschwören und der Stammesgemeinschaft vorführen. Es sind auratische Objekte, die eher der Präsentation als der Repräsentation dienen und nur innerhalb einer eng mit dem Ahnen- und Totenkult sowie der Invokation von Naturgewalten verbundenen Praxis ihren Zweck und Sinn erfüllen. Ihre Funktion ist hauptsächlich das Heraufbeschwören der Präsenz des Dargestellten und die innerhalb des ebenfalls kodifizierten Rituals magische Wirkung des Objekts. Aus dieser Funktion heraus erklären sich die beiden wichtigsten Gestaltungsprinzipien der schwarzafrikanischen Freiplastik: die Frontalität und die hieratische Unbewegtheit. „Die Figur ist ihrem Gegenüber zugeordnet, auf es hin konzentriert, da sie von ihm angesprochen wird. Sie wendet sich ihm zu und spricht seinerseits zu ihm“.¹⁰¹⁰ Im gleichen Maße, in welchem die Masken bestimmte Wesen nicht nur darstellen, sondern diese Wesen „sind“ und sie beim Tanze verkörpern, beruht Werner Schmalenbach zufolge die reale Wirksamkeit der hauptsächlich holzgeschnitzten Plastiken und der zumeist aus heterogenen Materialien bestehenden Objekte „wesentlich auf der mehr oder minder real gedachten Präsenz von Kräften, die man den Figuren zutraut. [...]. Immer steht diese Kunst in der Spanne zwischen Darstellung und Verkörperung. [...]. Die [...] künstlerische Wirkung bewahrt etwas von dieser spezifischen numinosen Wirksamkeit, um deretwillen der Schwarze die Kultobjekte schnitzt. Die ihnen innewohnende Potenz erhält sich als ein Bestandteil unserer ästhetischen Rezeption“.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁸ Pierre Verger, *Dieux d’Afrique*, Paris 1995 (Verger 1995), S. 13-14.

¹⁰⁰⁹ Schmalenbach 1988, S. 14. „Die höheren Mächte, von denen sich die Menschen sei es bedroht, sei es beschützt, immer aber umgeben und beunruhigt fühlen, sind alles andere als entrückt. Sie leben in nächster Nähe der Menschen (im Baum, Fels, Gewässer, in den Seelen der Toten) und vielfach auch in den Holzfigurinen, die man ihnen schnitzt“, ebd., S. 15.

¹⁰¹⁰ Annemarie Schweeger-Hefel, *Plastik aus Afrika*, Wien 1969 (Schweeger-Hefel 1969), S. 6.

¹⁰¹¹ Schmalenbach 1988, S. 15.

Die Dimension der numinosen Wirksamkeit der schwarzafrikanischen Kunst hat Picasso, seinen Äußerungen zufolge, bei seinem Trocadéro-Erlebnis folgenreich beeindruckt.¹⁰¹² Auch wenn die Kenntnisse um 1907 beschränkt waren und es sich eher um vage Vermutungen handelte¹⁰¹³, so waren Picasso die rituelle und apotropäische Bedeutung der Plastiken im Trocadéro-Museum bekannt.¹⁰¹⁴ Bei seiner künstlerischen Arbeit nach 1906 hat Picasso häufig Objekten die Funktion eines Stammesidols zugewiesen oder diese zumindest mit einer apotropäisch-animistischen Aura versehen.¹⁰¹⁵ Er versuchte diese Dimension bereits 1907 nicht nur im berühmten „Demoiselles d'Avignon“-Gemälde, das er, André Malraux zufolge, als sein erstes „exorzistisches“ Werk bezeichnete¹⁰¹⁶, sondern auch in dem Ölbild „Frauenakt mit erhobenen Armen“, mit einem, aufgrund der Darstellung der Augen, hypnotischen, medusenhaften Blick auszudrücken (Abb. 255). Picasso geht es dabei zunächst um die Schaffung eines neuen Bezuges zum Menschen und der damit einhergehenden Schaffung eines neuen Menschenbildnisses.¹⁰¹⁷ Hier wird jedoch nicht nur formal und stilistisch etwas Neues geschaffen, etwas, das die akademische Aktdarstellung und somit den westlichen Schönheitsbegriff radikal unterläuft und kritisiert¹⁰¹⁸, die Darstellung des Frauenaktes hat für den Betrachter aufgrund der Frontalität, der übergroßen, hypnotischen Augen und der heftigen Deformationen ihres Körpers, der

¹⁰¹² Malraux 1974, S. 18-19.

¹⁰¹³ Rubin 1984, S. 267.

¹⁰¹⁴ Cowling 2002, S. 181.

¹⁰¹⁵ Elizabeth Cowling, Picassos Still-Lives, in: *Burlington Magazine* CXXXIV/1077, Dezember 1992 (Cowling 1992), S. 832. Die poetischen Schriften Picassos der dreißiger und vierziger Jahre belegen, dass jedes Objekt einen animistischen Charakter hat, so z. B. die Texte vom 7.11.1935, 3.10.1936 und 19.12.1935, oder die Theaterstücke „Le desir ratrapé par la queue“ und „Quatre petites filles“, Bernadac-Piot 1989, S. XII, Stichwort „ménage“ und S. 258-277, S. 297-326. Vgl. Ullmann 1993, S. 379 und Gasman 1990, S. 584.

¹⁰¹⁶ Malraux 1974, S. 19. Christopher Green kritisiert dies indem er behauptet, Picasso habe die psychoanalytische Bedeutung der schwarzafrikanischen Plastik, als eines Mittels der Abwehr unbewußter Ängste um 1907 nicht kennen können. Green räumt jedoch ein, dass Picasso diese Bedeutung aufgrund seines Hanges zum Aberglauben „geföhlt“ haben könne, und dass sie ihm zum Zeitpunkt der Aussage gegenüber Malraux, um 1937 bekannt war, Green 2001, S. 138. Letzteres erscheint im Zusammenhang der Interpretation der nach 1946 entstehenden Gefäßkeramiken wichtig.

¹⁰¹⁷ Laude 1968, S. 432; Heinz Spielmann 2002, Mythos und Moderne, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002 (Spielmann 2002), S. 14.

¹⁰¹⁸ Cowling 2002, S. 187.

sich jedoch in der klassischen Postur einer Aktdarstellung präsentiert, (Abb. 221) eine heftige appellative Stringenz, die den Betrachter wortwörtlich „in ihren Bann“ zieht. Dies ist vor allem darin begründet, dass - um es noch einmal mit Werner Schmalenbachs Worten zu sagen - die „künstlerische Wirkung [...] etwas von dieser spezifischen numinosen Wirksamkeit“¹⁰¹⁹ der Stammeskunst bewahrt.

Die Zusammenführung einer im 19. Jahrhundert uminterpretierten klassischen Aktdarstellung, wie Ingres' „La Source“ (Abb. 221), mit der Formensprache, den Gestaltungsprinzipien und der apotropäischen Funktion der Stammeskunst in dem 1907 entstandenen Ölbild „Frauenakt mit erhobenen Armen“ (Abb. 255) ist eine künstlerische Praxis Picassos, die an die später bei den Vasenfrauen (Abb. 191-192) geleistete Synthese desselben Modells (Abb. 221) und dessen symbolischer Bedeutung mit der Formensprache, der ursprünglichen Funktion und der symbolischen Bedeutung der als Inspirationsquelle dienenden, archaisch-griechischen Keramiken (Abb. 202, Abb. 205) erinnert. Während es sich bei dem Ölbild „Frauenakt mit erhobenen Armen“ (Abb. 255) um die Übertragung der Prinzipien der zumeist plastischen Stammeskunst auf die Leinwand handelt, ist im Falle der Gefäßkeramik das Heraufbeschwören der Präsenz des oder der Dargestellten aufgrund der bei Gefäßen auftretenden Kinästhesie und der affektiven Valenzen noch erhöht.

Bei Picassos Strategie der Vergegenwärtigung des oder der Dargestellten zwecks operativer Effizienz durch Anspielung auf Bilder und Objekte, die ursprünglich nicht dem Kunstkontext zugehörig waren, sondern nur in einem kultisch-rituell kodifizierten Kontext verwendet wurden, besteht auch eine Analogie zu der byzantinischen Ikone. Der orthodoxen Theologie der Ostkirche zufolge, ist der Unterschied zwischen dem Bild und dem Dargestellten aufgehoben, insofern, dass hier zumindest die aktive, wunderwirkende Präsenz des Dargestellten im Bild als gegeben postuliert wird.¹⁰²⁰

Die Gleichsetzung christlicher und so genannter „primitiver“ Kunst hinsichtlich des rituell-liturgischen Apekts ist hier nicht willkürlich unternommen: Tatsächlich besteht

¹⁰¹⁹ Schmalenbach 1988, S. 15.

¹⁰²⁰ „Rather than *depicting* an idol - ‚Nude with raised arms‘ is perhaps supposed to *be* an idol – the savage equivalent to the Christian icon.“, Cowling 2002, S. 183. Zu der Präsenz des im Bild Dargestellten, in der Ikone, vgl. Hans Belting, Bild und Kult, München 1990 (Belting 1990), S. 60, zum theologischen Hintergrund hierfür und der liturgischen Funktion der nicht als Kunstwerk sondern als Theophanie begriffenen Ikone, vgl. Paul Evdokimov, L'art de l'icône. Théologie de la beauté, Paris 1972 (Evdokimov 1972), S. 153-156.

da für Picasso ein Zusammenhang,¹⁰²¹ besonders wenn man Aufzeichnungen von Guillaume Apollinaire und sein Gedicht „Zone“ berücksichtigt. Peter Read zufolge tauchten in Apollinaires Nachlass zwei mit der Schreibmaschine geschriebene Blätter auf, die als „Propos de Pablo Picasso“, als Äußerungen Picassos bezeichnet sind, darunter ein Kommentar über die Bedeutung afrikanischer Plastik. Demnach - und er wiederholt dies auch an anderer Stelle¹⁰²² - bezeichnet Picasso die afrikanische Plastik als „religiöse Kunst“, die „leidenschaftlich“ und „logisch“ und das unübertroffen „Schönste“ und „Mächtigste“ sei, was menschliche Einbildungskraft je geschaffen habe. Diese Auffassung der Gegenstände so genannter „primitiver“ Kunst als Kultobjekte einer Glaubensgemeinschaft entspricht jener Apollinaires und wurde wahrscheinlich von ihm selbst an Picasso weitervermittelt.¹⁰²³ Das Ende des Gedichtes „Zone“ lautet: „Unter deinen Fetischen Ozeaniens und Guineas schlafen/ Es sind Christusbilder anderer Form und eines anderen Glaubens/ Es sind die minderen Christusbilder düsterer Erwartungen“.¹⁰²⁴

Bei seiner Rezeption afrikanischer und ozeanischer Stammeskunst handelt es sich, insofern Picasso ihre „gefühlsorientierte ‚magische‘ Kraft, wie auch ihr plastisches Potential“¹⁰²⁵ berücksichtigt hat, durchaus um eine Kongruenz von Form und Inhalt.

¹⁰²¹ Cowling 2002, S. 176-177.

¹⁰²² „Mes plus grandes émotions [...]. Ces ouvrages d’un art religieux, passionné et rigoureusement logique sont ce que l’imagination humaine a produit de plus puissant et de plus beau“, Pablo Picasso zitiert nach Read, 1995, S. 58. Gegenüber Sabartés äußerte Picasso sich diesbezüglich in ähnlicher Weise, vgl. Gasman 1990, S. 492.

¹⁰²³ Read 1995, S. 58-59. Im Jahr 1917 schreibt Apollinaire in einem kunstkritischen „Melanophilie oder Melanomanie“ betitelten Artikel: „Schon seit einigen Jahren glauben Künstler wie Kunstliebhaber, sich allein für den formalen Aspekt der afrikanischen und ozeanischen Idole interessieren zu können. Sie übersehen dabei den übernatürlichen Charakter, der diesen Idolen von den Künstlern zugewiesen wurde, die sie geschaffen haben und die glaubten, sie verehren zu müssen“, Guillaume Apollinaire zitiert nach Hajo Düchting (Hsg.), Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918, Köln 1989 (Düchting 1989), S. 275.

¹⁰²⁴ „Dormir parmi tes fétiches d’Océanie et de Guinée/ Ils sont des Christ d’une autre forme et d’une autre croyance/ Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances“, zitiert nach Read 1995, S. 59, übersetzt vom Autor.

¹⁰²⁵ Rubin 1984, S. 250.

Picasso funktionalisiert also gewissermaßen seine Werke, wobei es sich hauptsächlich um das Benennen und Bannen einer numinosen Bedrohung im Bild handelt.¹⁰²⁶

4.1.2 Glaube und Aberglaube: Die Prozessionen der „Imagenes“ in Málaga

Ein Grund für die Rezeption der Stammeskunst in ihrer Kongruenz aus Form und Inhalt durch Picasso ist in seiner Prädisposition zum Aberglauben zu sehen. Der Aberglaube Picassos wurde im Zusammenhang mit den Tierdarstellungen und seiner häufigen Identifikation mit Tieren bereits angedeutet. Picasso hat selbst, implizit, am Ende der gegenüber Malraux gemachten Schilderung seines Trocadéro-Erlebnisses darauf hingewiesen: „Das ist es auch, was mich von Braque trennte. Er mochte die Negerkunst [...] weil es gute Skulpturen waren. Er fürchtete sich niemals davor. Die Exorzismen interessierten ihn nicht. [...] Er ist nicht abergläubisch“.¹⁰²⁷

Picassos Aberglaube wurde auch von Françoise Gilot und anderen Personen, die Picasso gut kannten, mehrfach hervorgehoben.¹⁰²⁸ Zweifellos ist der Grund für diesen Hang zum Aberglauben in Picassos Kindheit in Málaga zu finden: seine Großmutter war äußerst abergläubisch, und im ausgehenden 19. Jahrhundert waren in seiner Geburtsstadt zahlreiche Formen des Aberglaubens noch sehr ausgeprägt, besonders jene, die apotropäische Verhaltensweisen generierten. Ein Beispiel wären die zahlreichen Praktiken, die der Abwehr des „mal de ojo“, des „bösen Blicks“ dienen.¹⁰²⁹

Im andalusischen Volksglauben wurde allgemein angenommen, dass die Umwelt von numinosen Kräften durchsetzt ist, die prinzipiell dem Menschen feindlich gesinnt sind und daher kontrolliert und manipuliert werden müssen.¹⁰³⁰ Banale Alltagsobjekte galten

¹⁰²⁶ „Seines Aberglaubens - seiner Weltangst, d.h. des Gefühls, Objekt von geheimen Mächten zu sein, versuchte er Herr zu werden, indem er sie in seinen Bildern ‚benannte‘ und damit ‚bannte‘. Er selbst sprach von Geisterbeschwörungen“. Ullmann, 1993, S. 220.

¹⁰²⁷ „C’est aussi ça qui m’a séparé de Braque. Il aimait les Nègres, mais je vous ai dit: Parce qu’ils étaient des bonnes sculptures. Il n’en a jamais eu un peu peur. Les exorcismes ne l’intéressaient pas. Il ne comprend pas du tout ces choses-là: il n’est pas superstitieux!“ Pablo Picasso zitiert nach Malraux 1974, S. 19, Übersetzung vom Autor.

¹⁰²⁸ Rubin 1984, S. 249. Beispiele für Picassos Aberglaube, bei: Gilot 1980, S. 192-194, Gasman 1990, S. 504-509, S. 533-534.

¹⁰²⁹ Aufgezählt und beschrieben bei Staller 2001, S. 14. Zum Aberglauben in Picassos spanischer Familie, vgl. Gasman 1990, S. 533.

¹⁰³⁰ Ebd., S. 13.

als Instrumente des Unheils, der Zerstörung, sie konnten Armut, Elend, Krankheiten und sogar den Tod hervorrufen. Alltagshandlungen wurden häufig als gutes oder schlechtes Omen interpretiert und somit wurden allgemein Handlungen und Objekte zu „Zeichen“ innerhalb eines spezifischen abergläubischen Zusammenhangs.¹⁰³¹

Für die Deutung der Werke Picassos erscheint es sehr wichtig, dass es sich bei den Inhalten des Aberglaubens häufig um eine Verflechtung von Liebe und Tod handelte.¹⁰³² Des weiteren von prägender Bedeutung in Hinsicht auf Picassos Mentalität und der daraus folgenden Einstellung zur Kunst ist die starke Kontamination des andalusischen Aberglaubens mit christlichen Glaubensinhalten.¹⁰³³ Picasso, der eigentlich nicht gläubig war, ist jedoch in einem vom Katholizismus geprägten Elternhaus aufgewachsen und behandelte religiöse Themen in seinen Jugendwerken, die während der ersten in Barcelona verbrachten Jahren (1895-1897) entstanden waren.¹⁰³⁴ Er behandelte diese Thematik jedoch phasenweise, so die 1930 entstandene „Kreuzigung“ (Abb. 283), auch später noch bis ins Jahr 1959, und selbst Bilder, wie die in den dreißiger Jahren entstandenen weinenden Frauen (Abb. 284), sind Reflexe der in Málaga gesehenen „mater dolorosa“-Bildnisse (Abb. 285), die, insofern auch sein Vater, der Künstler war, und mindestens ein solches Marienbildnis schuf, auf ihn einen starken, zwischen Faszination und Ablehnung oszillierenden, ambivalenten Eindruck machten.¹⁰³⁵

Tatsächlich hatte Picasso ein eher abergläubisches Verhältnis zur Kirche, das der Volksmentalität der Bewohner Málagas in gewissem Maße entspricht. So sagte er zu Françoise Gilot, nachdem sie es ablehnte, in einer Kirche einen Schwur in seinem Beisein abzulegen, mit dem Hinweis, dass es doch gleich sei, ob dies in einer Kirche oder anderswo getan wird: „Na schön, es ist natürlich gleich, aber das ist schließlich so eine Sache. Man kann nie wissen. Es kann ja etwas dran sein an all dem Unsinn mit den Kirchen. Dadurch wird die Sache vielleicht etwas sicherer. Wer weiß? [...]. Es könnte helfen“.¹⁰³⁶

¹⁰³¹ Ebd.

¹⁰³² Ebd., S.14.

¹⁰³³ Ebd., S. 14, S. 16 mit der Anführung mehrerer Beispiele.

¹⁰³⁴ Z. B. das 1897 gemalte Ölbild „Wissenschaft und Nächstenliebe“, Inglada 2003, S. 263-264.

¹⁰³⁵ Ebd., S. 264-265.

¹⁰³⁶ Gilot 1980, S. 114.

Zu den lebhaftesten Erinnerungen, die Picasso an seine ersten zehn Lebensjahre in Málaga besaß, waren neben den Stierkämpfen und dem lebhaften Witz der Bewohner Málagas, die Prozessionen der Karwoche, die Penrose als Biograph Picassos, zu jenem Einfluss der Tradition zählt „der geheimnisvoll tief und stark in Picasso ruht“.¹⁰³⁷ So habe er [Picasso] die Prozessionen der Karwoche in Málaga „niemals vergessen können“.¹⁰³⁸

Natasha Staller zufolge war in Andalusien das in den Prozessionen herumgetragene Heiligenbild die beste Waffe gegen sämtliche Formen des in einer feindlich aufgefassten Umwelt drohenden Unheils.¹⁰³⁹ Die in Málaga als „Imagenes“ bezeichneten Heiligenbilder, hauptsächlich polychrome Holzskulpturen, die heute noch wie zu Picassos Kindheit während der Karwochenprozessionen auf je einem Silberthron auf den Schultern der Gläubigen oder der „penitentes“, der Büsser, getragen werden, gelten als Fürsprecher mit großer Macht: ihnen wird die Kraft zugeschrieben, Dürren zu beenden, Krankheits-Epidemien zu besiegen und sogar Erdbeben zu verhüten.¹⁰⁴⁰ Dabei wurde den Marienbildern mehr Kraft zugetraut als den Christusbildern.¹⁰⁴¹

Die Funktion des Heiligenbildes entspricht in Málaga somit jener apotropäischen Funktion, die Picasso den Objekten und Plastiken der Stammeskulturen zuschrieb, die er im Trocadéro-Museum 1907 gesehen hatte. Abgesehen von den eindeutig apotropäischen Funktionen, die in Málaga dem körperhaften Bild zugeschrieben werden und die auch an die Funktionen der zu Reichspalladia erklärten Bilder der Ostkirche erinnern¹⁰⁴², zeigen der Silberthron, als das Hoheitszeichen der Souveräne, und die, wie bei realen Personen übliche Bekleidung der Heiligenbilder, dass hier die Grenzen zwischen Bild und Person fließend sind. Diese aus dem Mittelalter unverändert in die Moderne gekommene Bildpraxis der bei Prozessionen mitgeführten Heiligenbilder wird von Belting erläutert: „Die Reliquie ist, als Pars pro toto, der Körper des Heiligen, der noch im Tod anwesend ist und in Wundern einen Beweis seines Lebens liefert. Die Statue stellt diesen Körper in der dreidimensionalen Erscheinung dar, die selbst einen

¹⁰³⁷ Penrose 1985, S. 28.

¹⁰³⁸ Ebd.

¹⁰³⁹ Staller 2001, S. 16-18.

¹⁰⁴⁰ Ebd., S.18.

¹⁰⁴¹ Ebd.

¹⁰⁴² Belting 1990, S. 60-64.

Körper hat. Ihre Wirkung wurde noch suggestiver, wenn sie sich bei Prozessionen in Bewegung setzte. Im vollrunden Bildwerk ist der Heilige körperlich präsent. [...] Die Analogie von Reliquie und Bild bot sich allerdings nicht für Christus und Maria an, die gar keine Körperreliquien hinterlassen hatten. Hier füllte das Bildwerk eine Lücke und glich eine Defizienz gegenüber dem Heiligenkult aus.“¹⁰⁴³

Diese gewissermaßen ähnlich wie bei den afrikanischen Plastiken gültige „Personalisierung“ des Bildes wird in Málaga bestätigt durch die hohe Erwartungshaltung gegenüber den Heiligenbildern, die ihre Effizienz unter Beweis zu stellen hatten, wobei sie in deren Ermangelung sogar bestraft werden konnten, z. B. durch die Hängung der St. Antoniusstatue in einen Brunnenschacht.¹⁰⁴⁴

Die Prozessionen der „Imágenes“ seiner Kindheit haben Picasso nachhaltig beeindruckt, wie überhaupt mit der Religion und ihren Bildern in Málaga gemachte Erfahrungen Picasso bis ins hohe Alter noch frisch in seiner Erinnerung lebendig geblieben waren.¹⁰⁴⁵ Diese durch Aberglauben und religiöse Inbrunst gesteigerten Formen der bildlichen Verehrung in Andalusien bereiteten den Boden für Picassos Rezeption der Stammeskunst vor und zwar weniger im formalen Bereich, als vielmehr für die Rezeption des Bedeutungsinhaltes. Aus dieser Sicht wird Picassos Gleichsetzung von Stammeskunst und christlichen Bilderpraktiken¹⁰⁴⁶, besonders in Bezug auf ihre apotropäische Funktion innerhalb eines Bildverständnisses, das in der Heraufbeschwörung der Präsenz des Dargestellten und dessen operativer Kraft begründet ist, verständlicher. Dies entkräftet auch die Kritik, wie etwa die Christopher Greens, die in Bezug auf Picassos Trocadéro-Erlebnis vorgetragen wurde, nämlich dass der Glaube an die apotropäische Kraft einer Plastik oder eines Artefakts nur innerhalb

¹⁰⁴³ Ebd., S. 333.

¹⁰⁴⁴ Staller, 2001, S. 18.

¹⁰⁴⁵ Roland Penrose berichtet: „Für Dinge [...], die sich in seine Vorstellungskraft besonders einprägten, blieb Picasso visuelles Gedächtnis ganz außergewöhnlich. Er hat mir in allen Einzelheiten das wundervolle barocke Innere der Kirche von La Victoria [in Málaga] beschrieben [...]“, Penrose 1985, S. 28.

¹⁰⁴⁶ Vgl. hierzu Elizabeth Cowling : „[...] for Picasso, the superstitious ex-Catholic, the religious fervour of El Greco (or ‚the divine‘ Morales, or the Catalan artists of the ‚Dark Ages‘) was not so different from the cult of spirits which had given rise to all the magic working masks and carvings unceremoniously packed together and left to rot in the [Trocadéro-] museum. A fusion of the Christian Apocalypse and ‚Negro exorcism‘ would have seemed appropriate to him“, Cowling 2002, S. 176-177.

einer spezifischen ethno-soziologisch definierten Glaubensgemeinschaft funktioniere und daher nicht auf das einzelne Individuum übertragbar sei.¹⁰⁴⁷

Wenn die Kongruenz von Form und Inhalt der afrikanischen und ozeanischen Stammeskunst sein ganzes Leben lang Gültigkeit hatte¹⁰⁴⁸, also sowohl vor und als auch nach der Periode, in der er in Vallauris Keramiken gestaltete, dann wohl deshalb, weil Picasso seit der Kindheit für eine solche „funktional-utilitaristische“ Auffassung der Kunstwerke sensibilisiert worden war. Es ergibt sich daher die Frage, inwiefern diese Kongruenz von Form und Inhalt auch im Falle der Gefäßkeramiken für Picasso gültig war.

4.1.3 Apotropäische Gefäße

Bereits Rawson hatte vor über dreißig Jahren erkannt, dass der Ausdruck einer numinosen Präsenz mittels der in der Struktur der Gefäßkeramiken angelegten expressiven Potentialitäten, sowie die Möglichkeit ihrer animistischen Aufladung für Picasso bedeutsam war, dass jedoch seine Keramiken nicht ernsthaft in diesem Sinne gebraucht wurden.¹⁰⁴⁹ Rawsons Feststellung ist richtig bis auf die letzte Behauptung, den tatsächlichen apotropäischen Gebrauch betreffend.

Bei der Anthropomorphisierung von keramischen Nutzgegenständen durch Picasso verweist der noch existente und durch die Gestaltung der Figuration betonte, tatsächliche oder bildhafte Bezug zur Funktion auf die apotropäischen Ursprünge des künstlerischen Ausdrucks. Gombrich zufolge ist die Anthropomorphisierung von Objekten eine apotropäische Handlung, die in der psychologischen Struktur des Menschen angelegt ist.¹⁰⁵⁰ Auf eine solche Art transformierte Objekte, besonders Gefäße, hatten in ihrem ursprünglichen Entstehungskontext auch stets eine apotropäische Funktion, die allmählich zu einer traditionell bedingten Bedeutungsfunktion wurde. So war etwa das Anbringen von Gliedmaßen, aber

¹⁰⁴⁷ „[...] in the sociological tradition of Durkheim, magic could only have function where it was collectively supported by belief“, Green 2001, S. 138.

¹⁰⁴⁸ Cowling 2002, S. 177.

¹⁰⁴⁹ „Picasso has painted many pots with transforming figures [...], attempting, no doubt, as he often was, to capture a numinous presence; but of course his pots never had the seriousness of reality and use about them“. Rawson 1971, S. 192-193.

¹⁰⁵⁰ Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order*, London 1979 (Gombrich 1979), S. 171.

besonders von Augen an der äußeren Gefäßwand, sei es durch Bemalung oder durch Modellieren, ein Picasso mit Sicherheit bekanntes universales Apotropaion¹⁰⁵¹ und gleichzeitig ein Mittel der animistischen Aufladung des Gefäßes, das sowohl bei altchinesischen Bronzegefäßen, bei peruanischen Goldgefäßen sowie bei etruskischen und altgriechischen Keramikgefäßen auftritt.¹⁰⁵² Als eines von zahlreichen möglichen Beispielen seien die archaischen ostgriechischen mit Augen bemalten Gefäße genannt, die von Exekias um 540 v. Chr. mit der Schaffung der Augenschalen wieder belebt und dann häufig in Griechenland und Etrurien nachgeahmt wurden (Abb. 286). Die Augen hatten die Funktion, die im Inneren des Gefäßes ablaufenden Wandlungsprozesse vor dem als „böser Blick“ aufgefassten Unheil zu schützen, eine bei plastisch umgestalteten figurativen oder durch die Dekoration biomorphisierter keramischen Gefäßen, die zu verschiedenen Zeitpunkten in fast allen Kulturen unabhängig voneinander aufgetreten sind, zusätzlich verstärkte apotropäische Funktion (Abb. 167).¹⁰⁵³ Dies ist eine Funktion, die durchaus mit jener der Masken der Stammeskunst vergleichbar ist, die aber auch an den andalusischen „mal de ojo“-Aberglauben erinnert, und nähert so diese Keramikgefäße Picassos den auratischen Objekten an, denen eine „real gedachte Präsenz von Kräften“ zugeschrieben wurde, wie es Werner Schmalenbach in Bezug auf die Stammeskunst formulierte.¹⁰⁵⁴ Diese Parallele ist Picasso nicht entgangen, da eine Vielzahl solcher, von seiner Hand gezeichneter, apotropäischer Augenstudien auf mehreren Anfang November 1946 entstandenen Zeichnungen, die auch Entwürfe für eine stehende Frauengestalt und eine Eule zeigen, fast gleichzeitig mit den ersten

¹⁰⁵¹ “The bulging form of a vessel shaped to hold liquid has often been endowed with eyes and other facial features to resemble a head, a bird or the resemblance of a whole [...] figure. [...] these and similar habits of animation are frequently reinforced by the belief in the efficacy of eyes, limbs, or claws as protecting against evil“, ebd., S. 171. Vgl. auch ebd., S. 257-261 und den Picasso wahrscheinlich bekannten Artikel Hans Mühlesteins, *Des origines de l’art et de la culture*, in: *Cahiers d’art* V/2, 1930 (Mühlestein 1930), S. 57-68.

¹⁰⁵² Pachnicke 2004, S. 11; „Painted decoration, which gives to a pot a face and maybe rudimentary limbs, attributes to it an attitude of addressing the spectator. It ‚looks‘ at him in the posture of another man. But although it occupies the same space as the spectator does, the ‚potter’s space‘ which it contains and which defines it can demonstrate that it is not of this world, but rooted in another order of existence“. Rawson 1971, S. 193.

¹⁰⁵³ Pachnicke 2004, S. 11 und Gombrich 1979, S. 171.

¹⁰⁵⁴ Siehe oben Anm. 1009.

Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken, wie auch auf diesen selbst, auftauchen (Abb. 287)¹⁰⁵⁵, (Abb. 55, Abb. 68).

Suzanne Ramié hatte bei der Schaffung ihrer Keramiken auf formaler Ebene bereits die Tradition der Keramik mitberücksichtigt (Abb. 46, Abb. 52). Picasso geht einen bedeutenden Schritt weiter, da er die apotropäische rituelle Funktion biomorphisierter Keramiken, die durch die Tradition dieses Mediums bedingt ist, mit seinem Glauben an numinose, bedrohende Mächte verbindet. Analog ging er schon bei der Entdeckung und Rezeption der Plastik der Stammeskulturen, um 1907 vor. Wenn man Picassos Aussage zur plastischen Metapher hier mit einbezieht, ist eindeutig, dass es Picasso auch bei den Gefäßkeramiken wie bei der Rezeption der Objekte der Stammeskunst um die Möglichkeit zur Darstellung durch Verkörperung geht.¹⁰⁵⁶ Bei der Gefäßkeramik werden also offenbar in seine Kindheit in Málaga zurückreichende Erinnerungen aktiviert, nämlich wie man sich durch bestimmte Bildpraktiken, etwa durch die Prozessionen der „Imágenes“, vor den diesen Mächten zugeschriebenen, zerstörerischen Wirkungen schützen konnte. Die Gefäßkeramiken werden von Picasso als Apotropaia, im Zusammenhang der zahlreichen Fruchtbarkeits- und Auferstehungssymbole, jedoch auch als Bilder der Fürsprache und der Beschwörung verwendet und daher, im Gegensatz zu Rawsons vor über dreißig Jahren gemachten Behauptung, doch gewissermaßen animistisch aufgeladen, da sie mit einer tatsächlichen, apotropäischen oder beschwörerischen Funktion behaftet sein können.¹⁰⁵⁷ Dies ist im Folgenden näher zu erläutern.

4.1.4 Picassos Kunst als Form der Fürsprache und als Beschwörungsformel

Picasso bezeichnete André Malraux gegenüber sein Gemälde „Les Demoiselles d'Avignon“ als sein erstes „exorzistisches“ Bild¹⁰⁵⁸ und nutzte fortan seine Kunst in diesem Sinne, indem er Werke als gewissermaßen magische Bilder der Fürbitte, der Fürsprache oder als Beschwörungsformeln schuf.¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁵ MPA 46.2-44, siehe auch MPA 46.2-42 und MPA 46.2-31.

¹⁰⁵⁶ Vgl. oben Kap. III.6.2.

¹⁰⁵⁷ Vgl. oben Anm. 1049.

¹⁰⁵⁸ Malraux 1974, S. 19.

¹⁰⁵⁹ Cohen 1995, S. 91-92; Gasman 1990, S. 473.

Picassos bereits beschriebene Tendenz zum Aberglauben, seine während der ersten zehn Jahre in Málaga für seine spätere Einstellung zur Kunst wahrscheinlich prägenden Erfahrungen der Praktiken des andalusischen Volksglaubens¹⁰⁶⁰ und die daraus resultierende, von ihm der Kunst zugeschriebene magische Komponente¹⁰⁶¹, die sich auch durch seine während dem 2. Weltkrieg, im Jahr 1941, und 1947 zu Beginn des Kalten Krieges verfassten Schriften belegen lässt, in denen Gefäße eine nicht unbedeutende Rolle spielen¹⁰⁶², wurde bereits von zahlreichen Autoren ausführlich untersucht.¹⁰⁶³

Die Beurteilung dieser Einstellung Picassos gegenüber der Stammeskunst als einer magischen Praxis und ihrer Übertragung auf seine Kunstpraxis, ist jedoch nicht einheitlich. Es existieren zwei Auslegungen, die sich nicht immer klar ausschließen und manchmal koexistieren: eine eher formalistisch-intellektuelle¹⁰⁶⁴, die beispielsweise Picassos „Exorzismus“ des Trocadéro-Erlebnisses, als „Exorzismus des angehäuften

¹⁰⁶⁰ Staller 2001, S. 32.

¹⁰⁶¹ „Picasso, der Kunst als Beschwörung und Dämonenbannung verstand“, Hofmann 1987, S. 518; Robert Rosenblum spricht im Zusammenhang der Skulpturen und Keramiken Picassos sogar von: „Picasso’s voodoo world [...] resurrection of the magic conveyed by the widest possible range of hexed and hexing artifacts that he seems to have known from every culture“, Rosenblum 1982, S. 2.

¹⁰⁶² „But the most uninhibited expression of Picasso’s magic is contained in his carefully encoded writings. There, Picasso, employing a specialized magic vocabulary and symbolism, confessed, without restriction, to his adherence to the strict primitivistic sense of his conception of art as a form of magic and admitted that he relied on its operational power. Once deciphered, his extensive texts, written during World War II and his play *The Four Little Girls* written during the Cold War reveal an explicit conception of art as a form of magic.“, Gasman 1990, S. 458-459; Picassos Schriften zur Magie, zusammengestellt bei: Bernadac/Piot 1989, S. XX-XXI, und Picassos „Poèmes et Lithographies“, die zwischen dem 11. Februar und dem 16. September 1941 entstanden sind, (mit häufigem Bezug auf Gefäße), ebd., S. 278-81 und Moeller 1987, S. 193-207; Vgl. hierzu Gasman 1990, S. 543: „The basic theme of the [...] texts emerging from the flux of images alluding to Picasso’s mistresses, children, to food, weather and money - is the deadly conflict between Picasso and the forces of war and death“, ebd., S. 543. Weitere Analysen und Kommentare Lydia Gasmans hierzu: ebd., S. 544-555 und zu den im Text beschriebenen Gefäßen: ebd., S. 564-570.

¹⁰⁶³ Gasman 1990, S. 449-621, S. 1536-1540; Rubin 1984, S. 249, S. 262-270, S. 280-281, S. 290, S. 347; Anm. 53; Belting 1998, S. 21, S. 293-297; Cowling 1994, S. 239; Dupuis-Labbé 2002, S. 53-54 und zuletzt John Finlay, „De la magie blanche à la magie noire“: „Primitivism“, magic, mysticism and the occult in Picasso, in: *Apollo*, Oktober 2003 (Finlay 2003), S. 19-22.

¹⁰⁶⁴ Robert Goldwater, bezeichnete in seinem 1938 erschienen Artikel „Primitivism in Modern Art“, Picassos Rezeption der Stammeskunst als „intellectual primitivism“, Spies, 2000, S. 48.

Erbes der abendländischen Tradition versteht“¹⁰⁶⁵, und eine andere, eher inhaltlich-psychologische, die dieses Wort entweder auf Picassos Bestimmung der Wiederherstellung der ursprünglichen Aufgabe der Kunst als Vermittler zwischen den Kräften der Finsternis und des Lichts versteht, oder in seiner mystisch-okkulten Bedeutung auf Picassos Psychologie bezieht.¹⁰⁶⁶

Bereits 1912 versuchte der um 1907 eng mit Picasso befreundete Schriftsteller André Salmon (1881-1969) einer okkulten, mystischen Interpretation dieser magischen Komponente der Kunst Picassos vorzubeugen, indem er hervorhob, dass dieser die Objekte im Trocadéro-Museum zwar als „magisch“ aber auch als „vernünftig“ bezeichnete.¹⁰⁶⁷ Dies wiederum stellt Rubin zufolge keinen Widerspruch dar, wie er auch bei Picassos magischer Kunstauffassung keine Dichotomie sieht, da Picassos Einstellung zur Stammeskunst eindeutig war, insofern er mit „magisch“ „ihre Aufgabe und Kraft“ und mit „vernünftig“, „die Logik ihrer verschiedenen reduktiven und ideographischen (im Gegensatz zur deskriptiven) Darstellungsweise“ beschrieben habe.¹⁰⁶⁸

Lydia Gasman zufolge handelte es sich durchaus um eine individualpsychologische Form der Magie, die Picasso half, Ängste zu bannen, nicht jedoch, um einen direkten Einfluss auf die Außenwelt zu nehmen.¹⁰⁶⁹ Diese private Lesart der Bedeutung der Magie, die von einer gewissen ironischen Distanz Picassos zeugt¹⁰⁷⁰, wird durch seine

¹⁰⁶⁵ Lavin 1995, S. 66; Vgl. hierzu auch Belting 1998, S. 296.

¹⁰⁶⁶ Ersteres vertritt Jean Clair in Anlehnung an die Dichter Rilke und Apollinaire, wobei er zunächst die Einheit der Kunst Picassos hervorhebt und der Überzeugung ist, dass es die Absicht Picassos gewesen sei: „to re-confer upon art not just some gnostic erudition, making it an instrument of insight into sacred mysteries, but to restore its original powers – that of being an intercessor between the forces of obscurity and the clarity of day“, Clair 1998, S. 17; die zweite, mystisch-okkulte Auslegung des Exorzismusbezugs in Picassos Trocadero-Erlebnis wurde zuletzt vertreten von Dupuis-Labbé 2002, S. 53-54 und Finlay 2003, S. 19-25.

¹⁰⁶⁷ André Salmon, *Histoire anecdotique du cubisme*, in: ders., *La Jeune Peinture française*, Paris 1912, zitiert nach Green 2001, S. 136.

¹⁰⁶⁸ Rubin 1984, S. 263 und Anm. 53, S. 347.

¹⁰⁶⁹ „He understood that it was nothing but a projection of his own mind, a conversion of his fantasies to realities. He realized then that his magical art gave shape to and exorcised his fears and embodied and fulfilled his wishes, but that it had no direct effect on external reality“, Gasman 1990, S. 452.

¹⁰⁷⁰ „Picasso’s primitivistic conception of art as magic can be seen as superstition - a kind of skeptical amalgam of magic and of common sense. His works of magic art could possibly, but not necessarily, control life.“ Gasman 1990, S. 452.

Schilderung des Trocadéro-Erlebnisses gegenüber Françoise Gilot bestätigt. Hier sagt Picasso explizit, dass er sich gegen die in den Museen aufbewahrte und als schön verehrte Kunst auflehnte und in der Malerei kein „ästhetisches Unterfangen“, sondern eine „Form der Magie“ versteht.¹⁰⁷¹ Diese bemerkenswerten Äußerungen Picassos zeigen zunächst den Kontext, in den er die „magische“ Komponente der Kunst stellt: er postuliert hierdurch vor allem seine eindeutig anti-akademische Einstellung¹⁰⁷², um eine Kunst zu schaffen, die er in seinem eigenen Werk fortan als funktionalisiert verstanden haben wollte. So war die Erkenntnis dieser funktionalen Dimension der schwarzafrikanischen Plastiken und Masken, die es erlaubt „die Macht an uns zu reißen“, für ihn erst die Bestätigung, als Maler „seinen Weg“ gefunden zu haben.¹⁰⁷³

Picasso verbindet sein eigenes Schaffen und die schwarzafrikanische Stammeskunst mit der vorgeschichtlichen Kunst aufgrund der ihnen gemeinsamen magischen Wirkungskontexte, wenn er erklärte: „Warum ich meine prähistorische Venus so liebe? Weil niemand nichts darüber weiß. Die Magie, das geht gut. Ich mache das auch. Ich liebe die Neger dafür.“¹⁰⁷⁴ Dies ist im Hinblick auf seine später in Vallauris geschaffenen Gefäßkeramiken wichtig. Die schwarzafrikanischen und ozeanischen Plastiken, Masken und Objekte, die Picasso im Trocadéro-Museum gesehen hatte, wurden zu jenem Zeitpunkt, um 1907, nicht als Werke der Kunst, sondern als ethnographisches Dokumentationsmaterial gesammelt. Sie galten und gelten zum Teil heute noch als „Utensilien des täglichen Bedarfs“¹⁰⁷⁵, sind jedoch als ein „hochrangiges ästhetisches Faktum“¹⁰⁷⁶ inzwischen in gleichem Maße wie die Werke des alt-ägyptischen, des antik-griechischen und des mittelalterlichen Kulturbereichs auch als Objekte der Kunst anerkannt. Ebenso waren die Objekte der Stammeskunst in ihrem Entstehungskontext durchaus Gebrauchsgegenstände, die nun Werner Schmalenbach

¹⁰⁷¹ Gilot 1980, S. 221.

¹⁰⁷² Vgl. Rubin 1984, S. 249-250.

¹⁰⁷³ Gilot 1980, S. 221.

¹⁰⁷⁴ Pourquoi est-ce que j'aime ma Vénus préhistorique? Parce que personne ne sait rien d'elle; la magie, ça va! J'en fais aussi! J'aime les Nègres pour ça, [...].“, Pablo Picasso zitiert nach Malraux 1974, S. 123, Übersetzung vom Autor.

¹⁰⁷⁵ Schmalenbach 1988, S. 9.

¹⁰⁷⁶ Ebd.

zufolge durch ihre Isolierung als Kunst „ihrem Daseinszweck entfremdet“ wurden.¹⁰⁷⁷ Dies sei jedoch keine Usurpation, da „wir damit den Gegenständen nichts hinzufügen, das nicht in ihnen enthalten wäre. Allenfalls nehmen wir ihnen von dem, was in ihnen enthalten ist, etwas weg: einen Glaubensinhalt etwa, zumindest ihren konkreten Funktionszweck“.¹⁰⁷⁸

Indem nun Picasso unter Kunst „kein ästhetisches Unterfangen“, sondern „eine Form der Magie verstand“, fügte er der akademischen Kunstauffassung eine Dimension hinzu, die zwar in der Kunst stets potentiell enthalten war¹⁰⁷⁹, die jedoch seit dem Manierismus wegen der Prädominanz des ästhetischen Blickpunktes, zumindest bis zu Aby Warburgs kunsthistorischen Studien, für die Kunstrezeption keine Aktualität mehr besaß.¹⁰⁸⁰ Picasso geht es allgemein um das Wiedergewinnen der seit dem 19. Jahrhundert im westlichen Kulturbereich verkümmerten magischen Dimension des Bildes, wobei als magisch die kathartische Veränderung aufgefasst wird, die im Menschen durch die Wirkung der Kunstrezeption oder durch das poetische Wort erreicht wird.¹⁰⁸¹ Es handelt sich hier um die in den Werken der Stammeskunst wie in den byzantinischen Ikonen

¹⁰⁷⁷ Ebd.

¹⁰⁷⁸ Ebd.

¹⁰⁷⁹ „[...] die Kunstäußerungen der Naturvölker waren etwas was auch ihn betraf [...]. Die zentrale Aufgabe der Kunst sah er deshalb darin, diesen Mächten und seinen Begegnungen mit ihnen - so wie es die Negerbildhauer und die Künstler der Romanik für ihre Epoche getan hatten - die unserer Zeit gemäße Form zu geben.“, Ullmann 1993, S. 220.

¹⁰⁸⁰ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1996 (Michaud 1998), S. 89-119; Werner Hofmann fasst zusammen: „[...] im Denken des Hamburger Kunsthistorikers Aby Warburg [bildete sich] ein disparates, in Gegensätze auseinander fallendes Bild der Renaissance, an dem zwei Kräfte gleichzeitig mitwirken: Logik, die einen Denkraum der Besonnenheit herstellt, und Magie, die diesen Distanzgewinn wieder zunichte macht. [...]. Die Bipolarität, die Warburg der Renaissance entnimmt, reicht von deren ästhetisch-olympischen Formulierungen bis zur Dämonenbeschwörung, die den eben erst gewonnenen Denkraum wieder verneint. Die Hoffnung auf magische Wirksamkeit des künstlerischen Gebildes taucht in der artistisch-skeptischen Epoche des ‚Manierismus‘ wieder auf [...]. Danach schien sie in den Jahrhunderten des interesselosen Wohlgefallens abzuklingen, heute hingegen muss der Denkraum der Besonnenheit sich wieder gegen Handlungsräume von Ritual, Happening und Performance behaupten.“, Hofmann 1987, S. 518- 519.

¹⁰⁸¹ „Picasso's ambition became nothing less than the recovery of the magical function that first led humankind to make images: the power to change life. Picasso understood instinctively that the Western tradition had been losing contact with that primordial, talismanic aim of image-making indeed, had lost it altogether in the nineteenth-century definition of art [...]“, William Rubin, *The Genesis of „Les Demoiselles d'Avignon“* in: „Studies in Modern Art 3“, New York, Museum of Modern Art, 1994 (Rubin 1994), S. 13.

oder den Heiligenbildern Andalusiens noch gültige und wahrnehmbare, dem Bild innewohnende Kraft, Einfluss auf den Menschen zu nehmen, ihn zu verwandeln, was stets als etwas Magisches, sozusagen als „Bildzauber“ empfunden wurde.

Picasso gab es schon nach weniger als einem Jahr auf, Werke der Stammeskunst nachzuahmen (Abb. 288).¹⁰⁸² Stattdessen ging er nach der analytisch-kubistischen Phase um 1912 mit den Collagen (Abb. 257) und um 1914 im Bereich der Plastik (Abb. 273 a-d), dazu über, Gegenstände und Materialien, die bereits mit einer utilitären Funktion versehen waren, zu benutzen, um auf diese Art und Weise die von ihm angestrebte inhaltlich-geistige Funktionalisierung der Kunst verständlicher und wirksamer zu machen. So hat er auf das Wiedererkennen der utilitären Objekte in seinen Werken gesetzt, um die ihnen innewohnende Kraft zu bewahren.¹⁰⁸³

Oben, in Kapitel III. 6, beim Vergleich der Gefäßkeramiken Picassos mit seinen Skulpturen wurde die große Bedeutung der Objekte für sein plastisches Werk gezeigt. Dies ist dadurch begründet, weil es hauptsächlich Objekte waren durch die Picasso, die magische Komponente primitiver Kunst in seinen Plastiken zu sichern wusste. Hierdurch konnte er unmittelbar die wesentlichen, ihn am tiefsten bewegenden Themen, wie etwa die Todesangst ausdrücken und bannen oder die Fruchtbarkeit und das Schöpferische als Voraussetzung des Lebens beschwören.¹⁰⁸⁴

Jean Laude zufolge, haben für Picasso Kunstwerke, Artefakte, funktionale Alltagsobjekte oder der Natur entnommen Formen denselben Status hinsichtlich seiner künstlerischen Verwendung durch den Künstler.¹⁰⁸⁵ Somit hält Picasso alle diese Dinge für kunstwürdig d.h. er sieht sie als Möglichkeiten Teilelemente seiner künstlerisch-schöpferischen Formensprache zu bilden, wie er selbst sagte „mit allem alles zu machen“.¹⁰⁸⁶ Dies ist für ihn jedoch nicht allein aufgrund formaler Eigenschaften bedeutsam, etwa um das Alphabet einer neuen Formensprache zu konstituieren, sondern

¹⁰⁸² Siehe auch Sp. 13-18 und Sp. 20-21, alle 1907 datiert.

¹⁰⁸³ Mèredieu 2000, S. 226.

¹⁰⁸⁴ Cowling 2002 S. 179-183, 623; „Objects provided the inspiration for many of his sculptures and, also literally their substance. More than this, objects became the instruments of extraordinary transformations, and thus the principal means by which Picasso was able to invest his sculpture with the magical potency of ‚primitive‘ art, and to engage directly with the themes that preoccupied him at the deepest level -the theme of mortality in particular.“, Cowling 1994, S. 229

¹⁰⁸⁵ Laude 1968, S. 257.

¹⁰⁸⁶ „Tout faire avec tout“, Pablo Picasso, zitiert nach Hofmann 1987, S. 522.

auch zur Sicherung der magisch-funktionalen Komponente seiner Kunst.¹⁰⁸⁷ Es sei nochmals daran erinnert, dass Picasso nicht nur das plastische Potential der Stammeskunst interessierte, das ihn mit Georges Braque zur Ausarbeitung der kubistischen Formensprache führte, sondern auch ihre „magische“ Kraft.¹⁰⁸⁸

Diese Kraft, die Picasso in sein gesamtes Kunstschaffen zu übertragen bestrebt war, findet sich offensichtlich auch bei den Gefäßkeramiken wieder, da, wie bereits gezeigt wurde, der Ausdruck einer numinosen Präsenz mittels der in der Struktur der Gefäßkeramiken angelegten expressiven Möglichkeiten sowie die Möglichkeit deren animistischen Aufladung für Picasso bedeutsam ist.¹⁰⁸⁹ Picassos Rekurs auf die Keramik, einem nicht narrativen Kunstmedium, bei dem er, als Ausdrucksmittel, nicht allein die ästhetische Wirkung der plastischen Form, sondern auch den durch die Tradition vorgegebenen kultischen oder rituellen Gebrauchskontext mit einbezieht, wird durch seine ebenfalls auf die Ursprünge menschlichen Ausdrucks zurückreichende Auffassung der Kunst als einer Form der Magie verständlicher.¹⁰⁹⁰ Hinsichtlich der Keramik wurde diese Einstellung Picassos begünstigt durch das um 1946-1947 vorherrschende künstlerische und intellektuelle Klima Frankreichs, wobei die Frage nach der Position des Menschen nach dem 2. Weltkrieg im Mittelpunkt stand. Die Antwort der Töpfer bestand darin, der utilitären Keramik eine verstärkte Verbindung mit dem, was Malraux als das Heilige verstand, zuzuweisen.¹⁰⁹¹ Dies wird durch die

¹⁰⁸⁷ Werner Hofmann sieht einen direkten Zusammenhang zwischen dem künstlerischen Ausdruck durch Multimaterialität und dem magischen Charakter des Kunstwerks, wobei ihm Picasso als Beispiel dient: „Wenn die Nachahmung ihre Leitfunktion verliert und Multimaterialität das künstlerische Möglichkeitsspektrum erweitert, schlägt das Abbilden in das Bilden um, tritt das Kunstwerk wieder in die Sphäre der Magie ein. Als Hegel zwischen Kunstwerk und Fetisch unterschied, entzog er die Kunst der religiös-magischen Andachtsbindung. An die Stelle des Kniefalls sollte die Kontemplation, das interesselose Wohlgefallen treten. Auch [Alois] Riegl dachte so. [Julius] Schlossers Blick war differenzierter: er sah zum Beispiel in der kubistischen Auflösung des Organischen in abstrakte, kristalline Form ein ‚magisches Mittel‘ – nicht anders als später Picasso, der Kunst als Beschwörung und Dämonenbannung verstand“, ebd.

¹⁰⁸⁸ Rubin 1984, S. 250.

¹⁰⁸⁹ Rawson 1971, S. 192-193.

¹⁰⁹⁰ Siehe oben Anm. 1074.

¹⁰⁹¹ Lajoix 1995 I, S. 158.

Tatsache verstärkt, dass für Picasso die Kunst und das Kunstschaffen selbst als etwas Heiliges begriffen wurde.¹⁰⁹²

Picasso mischt im Bereich der Keramik, wie oben gezeigt wurde, zwar nicht mehr verschiedene Materialien, wie er es im Bereich seiner Collagen, Reliefbilder und der Plastik vorher getan hatte (Abb. 151, Abb. 258-259, Abb. 273 a-d), so dass von Multimaterialität gesprochen werden könnte. Picasso behält allerdings durch die Praxis der Gefäßkeramik die Möglichkeit der Figuration durch ein Objekt bei und geht dabei einen Schritt weiter, indem er, statt Multimaterialität in der Formung des Kunstwerks einzusetzen, zur Synthese ikonographischer Formen, Traditionen, Konzepten und kultureller Praktiken verschiedener Epochen der Kunstgeschichte übergeht, wie es im dritten und im vierten Kapitel dieser Arbeit dargelegt wurde.

Nimmt man Picassos Aussagen zum Trocadéro-Erlebnis und dem Gemälde der „Demoiselles d’Avignon“, das er als sein erstes „exorzistisches Bild“ bezeichnete, ernst und betrachtet sie im Zusammenhang seiner Primitivismusrezeption, bei der ihn außer der Form auch der Inhalt interessierte¹⁰⁹³, richtet man dann seinen Blick weiter auf Picassos Gefäßkeramiken und berücksichtigt den Einfluss der kollektiven Praxis der Prozessionen der „Imágenes“ in Málaga auf Picassos Bildbezug, so muss den Gefäßkeramiken Picassos, die, wie oben gezeigt wurde, zahlreiche archetypische Anspielungen mitimplizieren, ebenfalls eine gewisse magische Bedeutung seitens Picasso zugemessen worden sein. Diese Annahme wird durch die ihm als Inspirationsquellen dienenden Keramiken, die auf die apotropäisch-magischen Ursprünge der Kunst weisen, und den sich daraus abgeleiteten, oben durchgeführten Interpretationen einzelner Gefäßkeramiken noch verstärkt, da hier das Thema der gegenseitigen Bedingung und Durchdringung von Leben und Tod, gemäß der Prinzipien permanenter Metamorphose und Transformation, dominant ist.

Picasso war auch in den fünfziger Jahren nach seiner Beschäftigung mit Gefäßkeramik, wie es die Skulpturassemblagen, „Schwangere Frau“ (Abb. 281), und „Frau mit dem Kinderwagen“, belegen, weiterhin vom „Mysterium der Frau verschmolzen mit dem

¹⁰⁹² Gasman 1990, S. 466; Bernadac schreibt diesbezüglich über Picasso: „Le caractère sacré qu’il confère à la création artistique se manifeste également dans son intérêt pour l’art nègre, dont il comprend d’emblée la fonction d’exorcisme; et pour l’art préhistorique et primitif, dont il ne cessera de vanter les mérites, cultivant parfois la nostalgie du retour aux origines.“ Bernadac 1998, S. 8, vgl. ebd., S. 153.

¹⁰⁹³ Vgl. oben 989.

Mysterium des Lebens“¹⁰⁹⁴ fasziniert. In diesen Werken, die wiederum ein Abbild sind „der Frau schlechthin, der Mutter-Göttin, die sich mit dem Bild der fülligen, triumphierenden Françoise [...] vermengt“¹⁰⁹⁵, wie auch bei den Skulpturassemblagen „Ziege“ (Abb. 280) und „Äffin und ihr Junges“ (Abb. 282), wird das Thema der Schwangerschaft, als Sinnbild der Fruchtbarkeit durch Picasso eindrucksvoll heraufbeschworen. Es ist auffallend, dass Picasso bei diesen Assemblagen zur Figuration Gefäßhohlräume und Gefäßattribute einsetzt. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Gefäße, die im Keramikkontext auch Symbole weiblicher und männlicher Geschlechtsorgane sind und in zahlreichen Kulturen als rituelle Nachahmung von Befruchtung und Schwangerschaft verwendet wurden, von Picasso seit 1947, als sein Sohn Claude geboren wurde, zu dem Zwecke der Figuration eingesetzt wurden.¹⁰⁹⁶ Es ist nahe liegend, dass der vielfache Gebrauch keramischer Gefäßformen als Chiffre für die Invokation von Fruchtbarkeit und Schwangerschaft zur Figuration dienen. Er tut dies sowohl beim Gestalten der figurativen Gefäßkeramiken (Abb. 189-191, Abb. 228), als auch bei der Kreation der Skulpturen aus heterogenen Materialien, wie etwa bei der Gestaltung des Bauchs und der Brüste der „Schwangeren Frau“ (Abb. 281), des Ziegeneuters der „Ziege“ (Abb. 280) oder des Paviankörpers (Abb. 282).¹⁰⁹⁷ Diese künstlerische Praxis zeigt, dass für Picasso die totemistische Wirksamkeit der Skulpturassemblagen erst durch die Verwendung eines keramischen Gefäßhohlraums garantiert ist. Ebenso wie bei der Rezeption der primitiven Kunst durch Picasso nach 1907, als er neben den Forminhalten auch die animistisch-magischen Bedeutungsinhalte weitgehend übernommen hatte, sind nicht nur die Forminhalte der universalen keramischen Tradition von Picasso nachempfunden worden, sondern auch Bedeutungsinhalte, die durch seine individuelle Erfahrung gefiltert und durch ihre Einführung in den Kontext der modernen Kunst aktualisiert wurden. Folglich sind auch die Vasenfrauen Picassos, die zu einem Zeitpunkt entworfen wurden als Françoise Gilot schwanger war, nicht nur als Darstellungen archetypischer weiblicher Symbolik aufzufassen, es handelt sich gleichfalls um dreidimensionale Beschwörungsbilder der

¹⁰⁹⁴ Dupuis-Labbé 2002, S. 52; „Frau mit dem Kinderwagen“, 1950: Sp. 407.

¹⁰⁹⁵ Dupuis-Labbé 2002, S. 52.

¹⁰⁹⁶ Trinidad Sanchez-Pacheco, Picasso ceramista, in Ausstellungskatalog: „Picasso ceramista“, Barcelona 1982 (Sanchez-Pacheco 1982), S. 19. Zum spanischen Porrón-Gefäß und dessen Symbolik, vgl. Boggs 1992, S. 48 und Rosenblum 1982, S. 10.

weiblichen Fruchtbarkeit und des Kreislaufs des Lebens. Ebenso sind die aus Gefäßen gebildeten Darstellungen des Stieres (Abb. 141) sowie der Ziegenböcke (Abb. 222-226) Beschwörungsbilder der Fruchtbarkeit, und der Phoenix-Stelzvogel (Abb. 149) ist ein Beschwörungsbild der Erneuerung des Lebens.

Folglich handelt es sich bei den keramischen Originalwerken, die von Picasso in Vorzeichnungen vorbereitet worden sind, weitgehend um Apotropaia und Beschwörungsbilder. Dies ist vielleicht auch eine mögliche Erklärung für die große Bedeutung, die Picasso seinen Keramiken beimaß, da er insgesamt 3222 Originalkeramiken seiner eigenen Produktion bis zu seinem Tode 1973 für sich behalten hatte.¹⁰⁹⁸

4.2 Picasso Trismegistos¹⁰⁹⁹

Die im vorangehenden Kapitel durchgeführte Interpretation der originalen Gefäßkeramiken Picassos als Apotropaia und als Beschwörungsbilder lässt sich durch Picassos eigene Aussagen bezüglich seiner Position als Künstler untermauern. Picasso sieht sich selbst, besonders in seinen Werken, deren Formen sich an primitiven oder neolithisch-archaischen Werken orientieren, als modernen Künstler-Magier¹¹⁰⁰ und diese Haltung bekommt im Zusammenhang der beschwörerischen Werke der Gefäßkeramik eine ganz besondere Signifikanz¹¹⁰¹, die im folgenden untersucht werden soll.

¹⁰⁹⁷ Richardson 1991, S. 453.

¹⁰⁹⁸ Bourassa 2004, S. 19.

¹⁰⁹⁹ Die Kapitelüberschrift ist Clair 1998, S. 15 entnommen.

¹¹⁰⁰ „Picasso’s involvement with ‚art nègre‘ was a key factor in defining both himself and his work within the context of being a modern ‚primitive‘ magician, and indeed the connection between Picasso’s art and magic is well documented.“ Finlay 2003, S. 19.

¹¹⁰¹ „Alors démiurge Picasso, pour qui ‚les noirs évoquait le drame de la matière primordiale, génitrice des mondes de création‘ fixait dans une gestuelle incantatoire et rituelle les pulsions et les tensions de tous ordres dans l’aspect de ses pièces [...]“, Lajoix 1995 II, S. 55.

Picasso verdeutlichte die Auffassung vom „Künstler-Magier“, als er 1937 behauptete, selbst Magie „zu machen“.¹¹⁰² Er stellt sich demnach selbst in der Postur des „Künstlers als Magier“ dar, einer Haltung, die Ernst Kris und Otto Kurz in ihrem erstmals 1934 in Wien erschienenen Buch „Die Legende vom Künstler“ untersucht haben.¹¹⁰³ Hieraus ist ersichtlich, dass in den stereotypen Anekdoten und Legenden von den Künstlern, die aus der Vergangenheit überliefert sind, häufig der Künstler dem Demiurgen, der reale Dinge erschafft, gleichgesetzt wird, und dass dies sich auf die Auffassung vom Künstler als Magier und Zauberer ausdehnen lässt.¹¹⁰⁴ Den beiden Autoren zufolge ist der Künstler im Mythos keine eng abgegrenzte Gestalt, „der homerische Handwerker, der Demiurg“ gehöre noch jener einheitlichen Welt an, „in der magische Übung auch die bildende Kunst mit einbegreift“.¹¹⁰⁵

Der Künstler wird mit den mythischen Heroen wie Prometheus, Hephaistos oder Dädalos gleichgesetzt, die sich aufgrund ihres Mutes und ihrer besonderen, hauptsächlich das Bauen und Bilden betreffenden Fähigkeiten von den gemeinen Menschen unterschieden und die durch ihr Tun den Neid der Götter hervorriefen, was schließlich zur Bestrafung der Heroen führte.¹¹⁰⁶ So wird Hephaistos, der Schöpfer beweglicher Menschengestalt lahm geworfen und Prometheus wird - in der von Fulgentius überlieferten Version dieses Mythos - von Zeus an den Kaukasus

¹¹⁰² Die „Magie“ oder „Animation“ Picassos besteht seinem Freund, dem surrealistischen Dichter Paul Eluard, zufolge in einem Erkenntnisgewinn, da vor allem durch dessen Kunst dem Betrachter das Dargestellte in seiner gesamten Wahrheit, für den Intellekt wie für die Sinne lebendig begreifbar erscheint: „Picasso a créé des fétiches, mais ces fétiches ont une vie propre. Ils sont non seulement des signes intercesseurs, mais des signes en mouvement. Ce mouvement les rend au concret. Entre tous les hommes, ces figures géométriques, ces signes cabalistiques: homme, femme, statue, table guitare, redeviennent des hommes, des femmes, des statues, des tables, des guitares, plus familiers qu’auparavant, parce que compréhensibles, sensibles à l’esprit comme au sens. Ce qu’on appellera magie du dessin, des couleurs, recommence à nourrir tout ce qui nous entoure et nous-mêmes“, Paul Eluard, Donner à voir, Paris 1996 (1. Aufl. 1939), (Eluard 1996), S. 89-90.

¹¹⁰³ Ernst Kris, Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, Frankfurt am Main 1995 (Kris/Kurz 1995), S. 89-120.

¹¹⁰⁴ Ebd., S. 119-120.

¹¹⁰⁵ Ebd., S. 118; Ernst Kris erläutert dies an anderer Stelle: „Das Künstlertum gilt auch als Teil der Macht des Demiurgen. Er gehört einer Welt an, in der magische Übung die Kunst mit umfasste – in der Zeit des sakralen Urgewerbes, das in ungeschiedener Einheit Mantik, Magie und verschiedene Einzelhandwerke einbegreift“, Ernst Kris, Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1977 (Kris 1977), S. 68-69.

¹¹⁰⁶ Kris/Kurz S. 115-119; „Der Glaube an die Zauberkraft des Künstlers und zugleich der Glaube an das Verbotene seines Tuns wurzeln tief im Denken der Menschheit“, Kris 1977, S. 67.

geschmiedet, wobei seine Leber einem Geier zu immerwährendem Fraße ausgesetzt ist. Prometheus wurde bestraft, weil er einen Menschen aus Ton geformt hatte, dem er Leben einhauchen wollte. Dies konnte ihm jedoch nur gelingen, nachdem er das göttliche Feuer vom Himmel geraubt hatte und dadurch dem Tonbild auch eine Seele einverleibte.¹¹⁰⁷

Während dieser Mythos die enge, für die Keramikunst konstitutive Verbindung aus Feuer, Ton und Formgebung mit einer stets als magische Beseelung des Bildes empfundenen Handlung herausstellt, betont das mythische Beispiel des Epimetheus die mimetischen Möglichkeiten, die aufgrund der spezifischen Qualitäten des Tones dem begabten Künstler zur Verfügung stehen und gerade deswegen den Neid der Götter auf sich richten: Epimetheus, der einen Menschen aus Ton gebildet hatte, wurde deswegen von Jupiter/Zeus in einen Affen verwandelt, was bereits in der Antike, aber besonders in der Renaissance zur Bezeichnung des die Natur nachahmenden Künstlers als „Affen Gottes“ führte.¹¹⁰⁸

Die Auffassung des „Künstlers als Magier“ wie auch des „bildenden“ Künstlers ist mit dem mythischen Tonbildner eng verknüpft, es ist ein weit verbreiteter „Brauch, der sich an die Gleichsetzung von Bild und Abgebildeten knüpft. Es handelt sich um jenen magischen Glauben, der als Bildzauber bekannt ist, um die Meinung, dass die Seele eines Menschen in seinem Bilde wohne, dass, wer das Bild eines Menschen besitzt, zugleich über den Menschen Gewalt hat, und dass alle Qualen, die man dem Bild antue, der Mensch selbst empfinden müsse“.¹¹⁰⁹ Die Identität von Bild und Abgebildeten führt zu der „Vorstellung [...] vom Künstler, der Leben spendet, der das Bildwerk durch seine Arbeit belebt“, analog „zu dem Glauben an die schöpferische Macht der Gottheit, die dem Lehmgebilde Atem und Leben einhaucht“.¹¹¹⁰ In einem sich folgerichtig ergebenden weiteren Schritt betonten die Künstler der Renaissance ihre souveräne schöpferische Freiheit, indem sie sich wie Leonardo da Vinci als „Gott und Schöpfer“ („dio e creatore“) bezeichneten, während die Formel des „divino artista“ allmählich zur gängigen Bezeichnung des Künstlers wurde, so dass sie „bald zur einer Redefigur

¹¹⁰⁷ Kris/Kurz 1995, S. 116.

¹¹⁰⁸ Ebd., vgl. Erwin Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924 (Panofsky 1924), S. 89.

¹¹⁰⁹ Kris/Kurz 1995, S. 101.

¹¹¹⁰ Ebd., S. 113.

erstarre“¹¹¹¹ und sozusagen den Gegenpol der Auffassung vom Künstler als Affen Gottes darstellt.

Dem Bild vom göttlichen Künstler entspricht auch ein Gegenbild, jenes des „deus artifex“, also des Bildnergottes, und ist daher stets als „Urgestalt des göttlichen Künstlers verstanden worden“.¹¹¹² Diese mythische Genealogie des Künstlers ist in ihrer Wertung ambivalent, da sie den Künstler als „bösen Zauberer oder als gewaltigen Schöpfer“¹¹¹³ herausstellt, was wiederum zusammenhängt mit der positiven oder negativen Interpretation der Eigenschaft und der Wirkungsweise des mythischen Demiurgen.¹¹¹⁴

Picasso knüpfte in seiner Selbstdarstellung an diese „Legende vom Künstler“ an, wenn er beispielsweise zu Malraux sagte: „Gott schuf das, was nicht existierte. Ich auch. Er malte sogar. Ich auch.“¹¹¹⁵ Dies ist jedoch nicht allein auf die Malerei zu beziehen, sondern auf alle kreativen Wirkungsbereiche Picassos, der den Formen und Objekten, „die noch nicht existierten“, in seinem Selbstverständnis als deren Erzeuger eine Existenzchance bietet, und dies als Lebensaufgabe in seinem Kampf gegen die zerstörerische Macht des Todes betrachtete.¹¹¹⁶ Dies erlaubt, die Bedeutung der

¹¹¹¹ Kris 1977, S. 68.

¹¹¹² Ebd.

¹¹¹³ Kris/Kurz 1995, S. 120.

¹¹¹⁴ Die Ambivalenz ergibt sich aus der in der Überlieferungstradition sowohl positiven wie negativen Rolle des Demiurgen. E. R. Curtius erläutert die positive Wertung: „In dem platonischen Timaios erscheint Gott als Demiurg, d.h. als Werkmeister, Baumeister und Fügler des Kosmos. [...] Durch die Gnosis wurde dann der Demiurg von dem obersten, allein vollkommenen Gott geschieden. Demgegenüber erneuert Origenes in christlichem Sinne den platonischen Gedanken vom göttlichen Demiurgen, dessen Schöpfung ein vollkommen schönes Kunstwerk ist“, Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern-München 1978 (9. Aufl.), (Curtius 1978), S. 527. Roob erläutert die negative Rolle des Demiurgen die sich aus der Gnosis herleitet: „[...] der gnostische Demiurg [richtet] ein furchtbares Chaos an, eine verdorbene und unfertige Schöpfung, die nach Überzeugung der Alchemisten mittels ‚ihrer Kunst‘ durch Neuordnung oder Umordnung verbessert und vollendet werden muss“, Alexander Roob, Das Hermetische Museum. Alchemie und Mystik, Köln 1996 (Roob 1996), S. 18.

¹¹¹⁵ „Dieu [...]. Il a fait ce qui n'existe pas. Moi aussi. Il a même fait de la peinture. Moi aussi“, Malraux 1974, S. 25, Übersetzung vom Autor. Weitere Beispiele für diese Überzeugung Picassos sind zusammengetragen bei Gasman, 1990, S. 521-522. Zur schamanistischen Rolle der Kunst im Spätwerk Picassos, vgl. Cohen 1995, S. 98-99.

¹¹¹⁶ „Picasso [...] donne naissance [...] à des êtres et des choses: il leur donne une chance de s'inscrire dans la réalité. Il est là pour donner corps: pour incarner. C'est sa manière à lui de lutter contre toutes les formes de la mort“, Piot 1981, S. 116.

zoomorphen und anthropomorphen Gefäßkeramiken Picassos zu erhellen, da er sich durch deren Schaffung eindeutig in die Rolle des Schöpfers, in Einklang mit dem Symbolkomplex des Schöpfergottes als Töpfergott stellt, wonach das Töpfern als eine Wiederholung der Erdschöpfung begriffen wurde.¹¹¹⁷

John Richardson wies auf den in diesem Zusammenhang wichtigen, über Paco Durrio vermittelten Einfluss Gauguins, der bereits zu Ende des 19. Jahrhunderts erkannt hatte, „dass die Keramikbildhauerei einem Künstler gewissermaßen göttliche Kräfte verleiht“.¹¹¹⁸ Es handelt sich um die bereits angesprochene, von Gauguin vertretene, durch Charles Morice theoretisierte und über Durrio an Picasso weitervermittelte „praktische Ästhetik“, wonach die Materie durch die geistige Kraft des Künstlers, die als Matrix für die Organisation der Materie dient, umgeformt wird.¹¹¹⁹ Gauguin war es auch, der den rituellen, primitiv-magischen Charakter der Keramikunst und ihrer Herstellungsschritte, besonders der modellierenden Formgebung und des Feuers, erkannte.¹¹²⁰ Er gab dieser Kunst einen anagogischen Sinn und begriff den Keramiker als göttlich-demiurgischen Schöpfer.¹¹²¹ Richardson sieht hier einen direkten Einfluss Gauguins auf Picasso: „Der in den mystischen Geheimlehren bewanderte Gauguin hatte den alten kabbalistischen Glauben vertreten, ein Klumpen Ton lasse sich durch genaue Befolgung bestimmter Riten in einen Golem verwandeln. Picasso, der durch Jacob und Apollinaire ebenfalls einiges über diese Dinge wusste, sah den Bildhauer in der gleichen gottähnlichen Rolle.“¹¹²²

John Richardson und Lydia Gasman zufolge bestand einer der Haupteinflüsse dieser beiden Dichterfreunde Picassos auf sein Denken in der Vermittlung der hermetischen Tradition, von der auch Gauguin durch die Theosophie und über ihn dann Paco Durrio

¹¹¹⁷ Davitt-Asmus, S. 9-10.

¹¹¹⁸ Richardson 1991, S. 469.

¹¹¹⁹ Siehe oben, Kap. II, 2.1.2.

¹¹²⁰ Siehe oben Kap. I.2.

¹¹²¹ „Le four du potier, pour Gauguin qui renoue avec le primitivisme, c’est comme un autel de feu. Il y redécouvrit le sens magique et démiurgique du feu créateur. Par l’infusion de la forme dans la matière molle et amorphe, le modelage de la terre s’élève au rite. [...]. Comme l’abbé Suger s’élevait des choses visibles aux invisibles par la contemplation des gemmes et des vitraux de Saint-Denis, Gauguin aboutit à une conception anagogique de l’art. L’art, c’est le seul moyen de monter vers Dieu, en faisant comme notre divin maître, créer“¹¹²². Verdier 1968, S. 53-54.

¹¹²² Richardson 1991, S. 469.

beeinflusst waren, der dieses Wissen dann an Picasso weitergeleitet hat.¹¹²³ Wenn auch die konkreten Belege für die Behauptung, die John Richardson im Falle Max Jacobs anführt, dürftig¹¹²⁴, und bei Durrio nur indirekt erschließbar, jedoch sehr wahrscheinlich sind¹¹²⁵, so sind sie, was Guillaume Apollinaire anbetrifft, eindeutig belegbar.¹¹²⁶

Apollinaire und Picasso kannten sich seit Anfang 1905 und hatten sich bald angefreundet, so dass Apollinaire 1905 ihn fast täglich in seinem Atelier, dem Bateau Lavoir, besuchte.¹¹²⁷ Apollinaire schickte Picasso am 1. November 1905 eine blaue Postkarte, die dieser bis an sein Lebensende als Kostbarkeit behalten hatte, mit frühen, in dieser Form unveröffentlichten Fassungen zweier Gedichte, „Spectacle“ und „Les saltimbanques“.¹¹²⁸ In beiden Gedichten, die von einer enigmatischen Atmosphäre gekennzeichnet und von geheimnisvollen Gauklern, Zauberern und Feen bevölkert sind, erscheint ein Harlekin als Hauptfigur. Den Hintergrund der beiden Gedichte bildet eine traditionelle auf den Stoizismus und Shakespeare zurückreichende, dann im 19. Jahrhundert etwa durch Flaubert und vor allem durch Baudelaire neu aktivierte, metaphorische Auffassung vom Künstler als Gaukler, die auf der Parallele der existenziellen Bedingungen dieser von der Gesellschaft zu einer Randexistenz

¹¹²³ Richardson 1991, S. 264-274 und S. 364; Gasman 1990, S. 568; Zur Symbolik Gauguins und deren Hintergrund siehe Gray 1963, S. 36-38 und S. 49-51; Zum Einfluss der Theosophie auf Gauguin, dessen Kenntnisse der Religionsgeschichte und der Ursprünge symbolischer Systeme siehe Varnedoe 1984, S. 199-204, siehe hierzu auch Wadley 1985, S. 70, Anm. 28 und Plessier 1982, S. 204-205; Zum Einfluss und der Bedeutung der Esoterik in der klassischen Moderne siehe Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi, Köln 1987 (Bach 1987), S. 141-170, besonders S. 141-144. „Die esoterischen Theoreme über den Zusammenhang von Geistigem und Körperlichen eignen sich [...], die Annahme einer direkten Wirkungsweise von Kunst zu begründen. Vor allem aber erweisen sich magisch-okkulte und künstlerisch-poetische Verfahrensweisen in ihrer Grundstruktur als verwandt“, [da für beide als Definition gilt, dass es sich um] „Lehren und Praktiken [handelt], die auf eine Theorie der Korrespondenz gründen“, ebd., S. 209.

¹¹²⁴ Richardson 1991, S. 207; zu Jacobs Interesse am Okkulten und kabbalistischer Symbolik, seiner Beschäftigung mit der Kunst des Handlesens und Metaphysik siehe Bach 1987, S. 144, Anm. 459 und Seckel 1994, S. 12-13, S. 48-49.

¹¹²⁵ Plessier 1982, S. 204-205.

¹¹²⁶ Bach 1987, S. 144, Anm. 464.

¹¹²⁷ Read 1995, S. 18-24.

verurteilten Außenseiter gründete.¹¹²⁹ In den beiden Picasso zugeschickten Gedichten Apollinaires wird der Harlekin jedoch nicht allein zum Opfer der Gesellschaft, sondern zur Symbolfigur des künstlerischen Schöpfers, der am Ende des Gedichts „Les saltimbanques“ als „arlequin trismégiste“ bezeichnet wird.¹¹³⁰

Apollinaire, den Picassos Gemälde „Die Gauklerfamilie“¹¹³¹ zum Verfassen der beiden Gedichte „Spectacle“ und „Les saltimbanques“ angeleitet hatte, fügt, indem er ihn als „arlequin trismégiste“ bezeichnet, der traditionellen Gleichsetzung des Gauklers mit dem Künstler eine abweichende, seinem mythischen Synkretismus entsprechende Dimension hinzu. Der Harlekin, ein ursprünglich tierköpfiger Dämon, der die aus dem Jenseits in kalten Winternächten zurückkehrenden Verstorbenen leitet, wurde im Laufe mehrerer Jahrhunderte in die volkstümliche komische Figur des Clowns umgedeutet. Diese dämonische Dimension des Harlekins wird in den beiden Gedichten „Spectacle“ und „Les saltimbanques“ Apollinaires betont und verknüpft mit Hermes Trismegistos, der als Psychopompos, als Seelenführer, ebenfalls mit dem Jenseits verbunden ist.¹¹³²

Hermes wiederum ist als Götterbote und als in die Geheimnisse des Lebens und des Todes Eingeweihter, ein Grenzen und Verbote überschreitender - daher nicht nur ein diebischer -, sondern auch ein schalkhafter, mit der Figur des Clowns verwandter Gott,

¹¹²⁸ Das Gedicht „Spéctacle“ ist unter dem Titel „Crépuscule“ veröffentlicht worden. Das ursprünglich fünfstrophige Gedicht „Les saltimbanques“ erschien - auf drei Strophen reduziert - erstmals 1909. Beide Gedichte wurden später in den Gedichtband „Alcools“ aufgenommen, Seckel/Caizergues 1992, S. 35-36 und Read 1995, S. 44; vgl. Ornella Volta, Picasso and Italy: The Last Memories of His Journey, in Ausstellungskatalog: „Picasso: The Italian Journey 1917-1924“ (Venedig), London 1998 (Volta 1998), S. 89.

¹¹²⁹ Jean Starobinski, Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genf 1970 (Starobinski 1970), S. 23-42, S. 81-93, S. 100-109. Hélène Seckel erläutert hierzu: „Das 19. Jahrhundert hatte sich darin gefallen, in der Gestalt des Gauklers die repräsentative Vorstellung vom Künstler zu sehen. [...]. Über das Gewöhnliche erhoben durch das Kostüm, mit dem er sich schmückt, immer auf offener Bühne, durch die Pflicht zu gefallen in die Zurschaustellung seiner Leistung hineingezwungen, von der man erwartet, dass sie von Mal zu Mal vollkommener sei, wird der Künstler durch eben diesen Mummenschanz zur Possenreißer-Rolle eines Bajazzo herabgewürdigt [...]“, Hélène Seckel, Picasso. Meisterwerke der rosa Periode, München 1992 (Seckel 1992), S. 15.

¹¹³⁰ „Et la femme donne à téter / Son lait d'oubli comme un Léthé / Au dernier-né, près du nain triste / Et de l'arlequin trismégiste“, Seckel/Caizergues 1992, S. 36 ; Read 1995, S. 43-45.

¹¹³¹ „La famille des saltimbanques“, 1905, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington, vgl. Read S. 42-44.

¹¹³² Zu der Rückführung der dämonischen Figur des Harlekins auf den gallischen Gott Hanno und dessen Verwandlung durch die Römer unter Julius Cäsar zu Merkur/Hermes vgl. Volta 1998, S. 89.

der die Fähigkeit besitzt, Gegensätzliches zu vereinen.¹¹³³ Genau dies tut der Harlekin im Gedicht Apollinaires „Spectacle“, da er einen Stern dem Himmel entnimmt und damit jongliert.¹¹³⁴ Er vereint dadurch die Gegensätze, nämlich Himmel und Erde, und beherrscht durch die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit des Kosmos die Zeit und den Raum.¹¹³⁵

Der griechische Gott Hermes hat bereits in der Antike ebenfalls eine synkretistische Wandlung erfahren. Der gnostischen Tradition zufolge verbirgt sich Toth, der alt-ägyptische Gott der Weisheit, der Schrift und der Gelehrsamkeit, mit dem Affen- oder Ibiskopf, unter dem griechischen Namen Hermes Trismegistos, was griechisch „der dreimal größte Hermes“ heißt. Dieser schon Herodot bekannte Gott galt als der Erfinder der Hieroglyphen, der die göttliche Weisheit in die Bücher „einschließt“, und galt daher auch als Gott der Wissenschaften und der Magie.¹¹³⁶ Wie der griechische Hermes war er ein Götterbote und Seelenführer.¹¹³⁷ Apollinaire ist nicht entgangen, dass er, wie der ursprüngliche Harlekin, ebenfalls tierköpfig dargestellt wurde und mit dem Totenreich verbunden war.

In der spätantiken, der so genannten „hermetischen“ Literatur, spielt Hermes Trismegistos eine bedeutende Rolle. Die diesbezüglich wichtigen Schriften sind im „Corpus Hermeticum“ zusammengetragen, einer Sammlung älterer hellenistischer Texte, die aus astrologischen, okkultistischen und religiös-philosophischen Schriften des 2.-3. nachchristlichen Jahrhunderts besteht.¹¹³⁸ Ein Teil der Texte, wie auch der alchemistische Traktat „Tabula smaragdina“, in dem unter anderem die Korrespondenzlehre - das ist die Lehre vom Einklang zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos - enthalten ist, waren im Mittelalter durch zumeist arabische Vermittlung

¹¹³³ Starobinski 1970, S. 124.

¹¹³⁴ „[...] Sur les tréteaux, l'arlequin blême / Salue d'abord les spectateurs: / Des sorciers venus de Bohême, / Avec des fées, des enchanteurs. / Ayant décroché une étoile / Il la manie à bras tendu [...]“, Seckel/Caizergues 1992, S. 35 ; Read 1995, S. 43.

¹¹³⁵ Starobinski 1970, S. 123.

¹¹³⁶ Eliade 1984 II, S. 284; zum alt-ägyptischen Mythos des Toth vgl. ausführlicher Patrick Boylan, *Toth the Hermes of Egypt*, London 1922 (Boylan 1922), S. 14-141 und Brian Brown, *The Wisdom of the Egyptians*, London 1923 (Brown 1923), S. 178-183.

¹¹³⁷ Starobinski 1970, S. 123.

¹¹³⁸ Eliade 1984 II, S. 283; zum Einfluss der zwischen dem 3. Jhd. v.Chr. und dem 3. Jhd. n.Chr. entstandenen Texte des Hermetismus im Altertum, etwa auf Plinius des Älteren „*Historia naturalis*“ und den spätantiken „*Physiologus*“, siehe ebd., S. 283-285.

bekannt¹¹³⁹; Hermes Trismegistos wurde jedoch in Bildprogrammen eher mit der Dreifaltigkeit in Verbindung gebracht.¹¹⁴⁰ Erst durch die 1463 von Marsilio Ficino abgeschlossene lateinische Übersetzung des „Corpus Hermeticum“ wurde der Hermetismus in der Renaissance wiederentdeckt und sollte, vom italienischen Humanismus etwa Petrarca über die Alchemie des Paracelsus bis zur Physik Newtons, einen nachhaltigen Einfluss auf das europäische Denken entfalten.¹¹⁴¹ Hermes Trismegistos galt als Autor des „Corpus hermeticum“, als Gott der Alchemisten, als der größte Magier und Künstler, weil er etwa Schätze und Gefäße unzugänglich machen, also „hermetisch“ verschließen konnte. Ein weiterer Bezug des Hermes Trismegistos zur Gefäßkunst besteht darin, dass er, dem Mythos zufolge, die Körper der Menschen formte, bevor ihnen das Pneuma, also Atem und Seele, eingehaucht wurde.¹¹⁴²

In den beiden Gedichten „Spéctacle“ und „Les saltimbanques“, die Apollinaire auf der erwähnten blauen Postkarte im November 1905 Picasso zugeschickt hatte, ist Harlekin, als Sinnbild eines mit übernatürlichen, magischen Kräften ausgestatteten demiurgischen Künstlers, der keinen sozialen Konventionen unterliegt, und am Ende des zweiten Gedichts als Erscheinungsform des Hermes Trismegistos dargestellt.¹¹⁴³ Durch diese im Gedicht Apollinaires „magische Anrufung des ‚Harlekin Trismegistos‘“ wandelt Apollinaire die populäre Gauklerthematik zu einem esoterischen Initiationsritus um, der in der Form einer gnostischen Zeremonie abläuft.¹¹⁴⁴ Die Weitervermittlung dieser

¹¹³⁹ Histoire des croyances et des idées religieuses, Bd. III, Paris 1984 (Eliade 1984 III), S. 161, S. 266.

¹¹⁴⁰ Seckel 1992, S. 8.

¹¹⁴¹ Eliade 1984 III, S. 262-272.

¹¹⁴² Seckel 1992, S. 8, Brown 1923, S. 184-186.

¹¹⁴³ Read 1995, S. 45.

¹¹⁴⁴ Starobinski 1970, S. 120; Read 1995, S. 46 und Clair 1998, S. 17-18; Zur mythologischen Gnosis und dem religiösen Gnostizismus vgl. Dagmar Stutzinger, Einleitung. Der Gnostizismus, in Ausstellungskatalog: „Spätantike und frühes Christentum“, Frankfurt am Main 1983 (Stutzinger 1983), S. 82-97. Der Autorin zufolge ist unter „Gnosis“ allgemein das „Phänomen des Wissens um göttliche Geheimnisse, [die] einer Elite vorbehalten sind“ zu verstehen. „Dagegen sollte ‚Gnostizismus‘ eine Bezeichnung für eine bestimmte Gruppe miteinander zusammenhängender Systeme aus dem 2. nachchristlichen Jahrhundert sein. [...] Der Gnostizismus [...] enthält eine Reihe zusammenhängender Charakteristika, die man in der Vorstellung von der Gegenwart eines göttlichen ‚Funkens‘ im Menschen zusammenfassen kann, welcher aus der göttlichen Welt hervorgegangen und in diese Welt des Schicksals, der Geburt und des Todes gefallen ist, und der durch das göttliche Gegenstück seiner selbst wiedererweckt werden muss, um endgültig wiederhergestellt zu sein“, ebd., S. 83.

geheimnisvollen Dimension der Commedia dell'arte-Figuren an Picasso war für Apollinaire nach seinen eigenen Aussagen besonders wichtig.¹¹⁴⁵ Im Gegensatz zu Peter Read¹¹⁴⁶ behauptet Hélène Seckel, dass es Picasso gewesen sei, der die Einbildungskraft Apollinaires in diese Richtung gelenkt habe, was Apollinaire durch das Gedicht „Les Saltimbanques“ anerkannt habe.¹¹⁴⁷ Picasso stellt sich in dem Bild „Die Gauklerfamilie“ als Harlekin¹¹⁴⁸ dar und gab dadurch Apollinaire den Anstoß, das Gedicht „Les Saltimbanques“ zu schreiben, woraus sie wiederum auf die Identifikation des Harlekin Trismegistos mit Picasso schließt.¹¹⁴⁹ Picasso als Hermes Trismegistos entspricht der Einschätzung, die Apollinaire von dem mit ihm befreundeten spanischen Künstler hatte. Er schrieb Picasso eine große künstlerische Potenz zu und sch  tzte ihn als einen in die Mysterien des Lebens eingeweihten Schöpfer zeitloser und geheimnisvoller Kunstwerke.¹¹⁵⁰ Die Identifikation Picassos als Harlekin im großen Bild „Die Gauklerfamilie“ wird zus  tzlichverst  rkt durch das Ölbild „Au Lapin Agile“, das ebenfalls 1905 datiert ist, in welchem er sich selbst eindeutig im bunten, mit Rauten besetzten Kostüm als Harlekin, dargestellt hat (Abb. 289). Ihm zur Seite steht die Frau, deretwegen sein bester Freund Casagemas Selbstmord begangen hatte. Dieser Tatbestand und sein finsterer Gesichtsausdruck erlauben mit einiger Berechtigung den Schluss, dass Picasso sich hier bereits als „trismegistischer Harlekin“,

¹¹⁴⁵ Guillaume Apollinaire schrieb in einem Brief an Raimondi am 18. Februar 1918, dass „die Clowns der italienischen Jahrmärkte für ihn etwas Geheimnisvolles“ seien „ein Gefühl, das er, in Picassos Seele ausgesät“ habe „wo es zu wunderbaren Werken aufgekeimt ist“, Seckel 1992, S. 10, vgl. hierzu auch Read 1995, S. 45.

¹¹⁴⁶ Read 1995, S. 47.

¹¹⁴⁷ Seckel 1992, S. 10.

¹¹⁴⁸ Ebd., S. 15-16.

¹¹⁴⁹ Seckel 1992, S. 10-11.

¹¹⁵⁰ Read 1995, S. 46-47. Jean Clair zufolge sei die tiefe, weit reichende Bedeutung der Kunst Picassos zuerst von Dichtern wie Rainer Maria Rilke und Guillaume Apollinaire erkannt worden: „Apollinaire [...] from the moment he first saw Picasso’s work, realized he was in the presence of a project of absolutely rigorous metaphysical intentions whose stunning formal diversity was scarcely able to dissimulate the cohesion, fixedness and obstinacy, as well as the iconographical depth. [...]. With the notable exception of Rilke, Apollinaire was the only to have understood the stylistic acrobatics and the amorous pirouettes were but the motley-colored mask of an absolutely singular artistic project which in reality possessed a perfectly unity: to re-confer upon art not just some gnostic erudition, making it an instrument of insight into sacred mysteries, but to restore its original powers that of being an intercessor between the forces of obscurity and the clarity of day“, Clair 1998, S. 17.

wie Apollinaire ihn nennt, darstellt. Der „Harlekin Trismegistos“ ist, wie Hélène Seckel anmerkt, nicht nur „der dreimal größte Künstler, sondern auch derjenige, der vertraute Beziehungen zum Tod hat [...]“.¹¹⁵¹ Diese Interpretation Picassos als „Psychopompos“, der wie Hermes Trismegistos als Eingeweihter die Seelen der Verstorbenen in die Unterwelt führt, wird bestätigt durch einen Vorentwurf des Selbstporträts auf einer Radierung mit verschiedenen Skizzen von 1904/1905, die Picasso gemeinsam mit Max Jacob angefertigt hatte, darunter eine, auf der Picasso als Harlekin einen Totenkopf in der rechten Hand in Augenhöhe hält (Abb. 290).

Die Identifikation Picassos mit Hermes Trismegistos wird von Apollinaire auch in späteren Jahren fortgeführt. Im 1911 erschienenen und durch Picassos Kunsthändler Daniel Henry Kahnweiler herausgegebenen Gedichtband Guillaume Apollinaires „Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“ wird Hermes Trismegistos gleich in der ersten Strophe des „Orphée“, also „Orpheus“, betitelten Eingangsgedichts mit Bewunderung erwähnt: „Admirez le pouvoir insigne/ Et la noblesse de la ligne / Elle est la voix que la lumière fit entendre/ Et dont parle Hermes Trismégiste dans son Pimandre“.¹¹⁵² In diesem bereits 1908 in einer ersten Fassung als Vierzeiler erschienenen Gedicht Apollinaires wird auf indirekte Weise Picasso wieder mit Hermes Trismegistos identifiziert.¹¹⁵³ Peter Read zufolge sei mit den oben zitierten Verszeilen des Eingangsgedichts „Orphée“ Picassos Zeichenkunst gemeint wegen seiner vom Dichter hochgeschätzten eleganten, schöpferisch kraft- und lichtvollen Linienführung und dem Hinweis auf den „Pimandre-Poimandres“.¹¹⁵⁴

¹¹⁵¹ Seckel 1992, S. 16.

¹¹⁵² Apollinaire 1920, S. 145.

¹¹⁵³ „Apollinaire semble associer l’épithète de ‚trismégiste‘ à Picasso, déjà évoqué par la figure d’arléquin trismégiste‘ dans ‚Les Saltimbanques‘“, Read 1995, S. 64.

¹¹⁵⁴ „En composant ce poème d’ouverture [...] Apollinaire pense à l’art graphique de Picasso, qualifié de noble, puissant et lumineux“, ebd., S. 64.

Im Schöpfungsmythos des „Poimandres“¹¹⁵⁵ stellen Licht und Finsternis den Ausgangspunkt der Weltentstehung dar. Das Licht ist göttlich, während aus der Finsternis die Materie entsteht. Diese Materie entlässt aus sich Rauch und einen klagenden Laut, der nach dem göttlichen Licht verlangt. Nach diesem Ruf erfolgt der Herabstieg des Logos, der als Gottes Sohn bezeichnet wird und der die Scheidung und die stufenweise Anordnung der vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde im Kosmos bewirkt.¹¹⁵⁶ Die Natur ist diesem Mythos zufolge als Materie zu verstehen, die durch die Aufnahme des göttlichen Logos und die Nachahmung der durch das göttliche Licht dargestellten Ideenwelt zum sichtbaren Kosmos wird, dessen wichtigste Bestandteile die vier Elemente Feuer, Wasser, Luft, Erde und die Seelen sind.¹¹⁵⁷

Guillaume Apollinaire interpretiert diesen Mythos insofern um, als dass er die Stimme, statt sie der Materie zuzuweisen, mit der gezeichneten Linie gleichsetzt, die wiederum der göttlich-demiurgischen, gestalterischen Kraft des Logos entspricht¹¹⁵⁸, wodurch aus der chaotischen Materie eine geordnete, also durch die Zeichnung und Malerei geformte Welt entsteht.¹¹⁵⁹ Apollinaire sah den Vorrang der künstlerischen Aktion in der Imagination, der Innovation und der kreativen Tätigkeit des Künstlers, die hier mit dem göttlichen Logos und dessen Schöpfungskraft parallel gesetzt werden. Das Ziel der

¹¹⁵⁵ Der hermetische Traktat „Poimandres“ ist in Ägypten im 2. nachchristlichen Jahrhundert entstanden und bildet den ersten Teil des Corpus Hermeticum. Der Poimandres enthält die Beschreibung der Vision einer Kosmogonie, gefolgt von einer Anthropogonie, der Beschreibung der Situation des Menschen im Kosmos und dessen Schicksal nach seinem Tod. Der nicht mit Namen genannte Autor der Schrift habe nach seinem eigenen Zeugnis diese Offenbarungsvision selbst erlebt. Der Empfänger dieser Offenbarung des als „Poimandres“ bezeichneten höchsten Gottes wird im 12. Abschnitt des Corpus Hermeticum mit Hermes Trismegistos gleichgesetzt, vgl. Jens Holzhausen, *Der „Mythos vom Menschen im hellenistischen Ägypten“*, in: *Athenäumsmonographien Theophaneia*, Bd. 33, (Hsg. Ernst Dassman), Bodenheim 1994 (Holzhausen 1994), S. 7.

¹¹⁵⁶ Holzhausen 1994, S. 9-10.

¹¹⁵⁷ Ebd., S. 12.

¹¹⁵⁸ Zu der Gleichsetzung des Logos mit dem Demiurgen und dem analog zu seinem göttlichen Vater androgynen „Urmenschen“ innerhalb der Schöpfungsgeschichte des Poimandres, vgl. Holzhausen 1994, S. 14-25.

¹¹⁵⁹ Zu der „Stimme des Lichts“ („la voix que la lumière fit entendre“), deren Ausdruck laut Apollinaires „Orphée“ in der gezeichneten Linie vernehmbar ist, merkt der Dichter zu seinem Gedicht an, im Poimandres hieße es „il en sortit un cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière“. [...] Cette voix de la lumière, n'est-ce pas le dessin, c'est-à-dire la ligne? Et quand la lumière s'exprime pleinement tout se colore. La peinture est proprement un langage lumineux“, Apollinaire 1920, S. 175.

Kunst habe dabei nicht das exzessive Wagnis zu sein, sondern das als „göttliches“ Wagnis betrachtete Ordnen des Chaos durch schöpferische Tätigkeit.¹¹⁶⁰

Für Peter Read steht fest, dass die oben zitierten Zeilen des Gedichts „Orphée“ auf Picasso gemünzt waren, weil er, wie bereits oben im Zusammenhang mit der Ikonographie der gefäßkeramischen Tierdarstellungen Picassos gezeigt wurde, die Illustrationen zum Gedichtband Apollinaires liefern sollte und hierfür bereits mehrere Entwurfszeichnungen gemacht hat.¹¹⁶¹ Die Illustrationen kamen schließlich jedoch von Raoul Dufy, weil Picasso die von Apollinaire gewünschten Holzschnitte hierfür nie geliefert hatte.¹¹⁶²

Für die Auffassung Guillaume Apollinaires von Picasso als eines bildenden statt nachahmend-abbildenden Künstlers, der analog zum Demiurgen des hermetischen Mythos als Einzelner aufgrund seiner schöpferischen Kunst neue Welten entstehen lässt, wären mehrere Beispiele anzuführen. Eines befindet sich in einem im Jahr 1913 in der Zeitschrift „Mercure de France“ über Picasso und den Kubismus veröffentlichten Artikel wieder: „Die große Revolution in der Kunst, die er allein durchgeführt hat, besteht darin, dass es nun eine nur von ihm geschaffene Welt gibt.“¹¹⁶³

Dies ist eine Auffassung, die bereits Gauguin nicht fremd war und die über Paco Durrio an Apollinaire und Picasso weitervermittelt wurde. Gauguin vertrat den selbstbewussten Anspruch des Künstlers, Herr über die Natur zu sein. So schrieb er 1888 an seinen Malerfreund Schuffenecker: „Kopieren Sie nicht zu viel nach der Natur [...] denken Sie mehr an die Schöpfung als an das Ergebnis, das ist der einzige Weg, zu Gott aufzusteigen und es unserem göttlichen Meister gleich zu tun: zu erschaffen.“¹¹⁶⁴

Dass hermetisches Gedankengut, besonders die darin enthaltenen Bezüge zur Alchemie, einen gewissen Einfluss auf Picassos künstlerisches wie literarisches Werk hatte, ist auch in weiteren Schriften Apollinaires, wie „L’Enchanteur pourissant“ und dem 1910

¹¹⁶⁰ „Elles [les audaces de toutes sortes] tendent toutes vers l’ordre qui est la plus divine des audaces puisque créer n’est rien autre qu’ordonner un chaos“, Guillaume Apollinaire, Œuvres en prose, Bd. 2, Pierre Caizergues/Michel Decaudin (Hsg.), Paris 1991 (Caizergues 1991), S. 915.

¹¹⁶¹ Siehe oben Kap. III.2.5.2, III.3.1, III.3.3.3 und Kap. IV.3.

¹¹⁶² Read 1995, S. 45 und S. 64-67.

¹¹⁶³ Zitiert nach Düchting 1989, S. 195.

¹¹⁶⁴ Paul Gauguin zitiert nach Hofmann 1987, S. 204.

erschienenen „L’Hérésiarque“ nachgewiesen worden.¹¹⁶⁵ Folglich hatte Picasso seit 1905 die ihm sowohl von Guillaume Apollinaire, wie auch von Max Jacob zugeordnete Identifikation mit Hermes Trismegistos¹¹⁶⁶ selbstbewusst angenommen. Dieses Selbstverständnis Picassos vom „Künstler als Magier“, als „Seher“ und zugleich als „bastelnder Schamane“, also ein in der Welt verwurzeltes, jedoch mit übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattetes Wesen, das sich bereits in seinem 1906 vollendeten Selbstporträt erkennen lässt (Abb. 291)¹¹⁶⁷, sollte im weiteren Verlauf seiner künstlerischen Laufbahn eher zunehmen. So identifizierte sich Picasso weiterhin mit Hermes Trismegistos „im Bild des halb clownesken, halb dämonischen Harlekins“, einer „Künstlerrolle“, die ihm „auf den Leib geschrieben“¹¹⁶⁸ war.

Die Deutungen der auf dem großen Bühnenvorhang dargestellten Szene, den Picasso 1917 entworfen und in Rom mit Bühnenmalern für die Aufführung des Balletts „Parade“ von Cocteau ausgeführt hatte (Abb. 292), weisen darauf hin, dass es sich vordergründig um ein von Achille Vianellis Aquatinten „Scene popolare di Napoli“ inspiriertes volkstümliches Straßenfest handelt.¹¹⁶⁹ Hintergründig handelt es sich jedoch, besonders wegen des Auftretens des Pegasos, der einen Engel trägt, des Pavians und der Himmelsleiter, um die Darstellung eines orphischen Erneuerungshymnus.¹¹⁷⁰ Picasso, der sich bereits 1903 auf einer Zeichnung als Affe dargestellt hatte, identifiziert sich selbst mit der Figur des oben auf der hierarchischen Leiter, der „scala naturae“, sich befindenden Pavians. In ihm wird die mittelalterliche „figura diaboli“ mit dem ägyptischen Gott Toth, also mit Hermes Trismegistos und dem die Natur nachahmenden Affenkünstler, „ars simia naturae“, von Picasso synkretistisch zusammen gesehen. Somit stellt er sich selbst im Pavian verschlüsselt dar, als „artifex universalis“.¹¹⁷¹

¹¹⁶⁵ Bach 1987, S. 372 ; Gasman 1990, S. 535-536 und S. 566-569.

¹¹⁶⁶ Richardson 1991, S. 274.

¹¹⁶⁷ Kirk Varnedoe beschreibt das heute in Philadelphia aufbewahrte Selbstporträt wie folgt: „Le regard lointain de Picasso a toute la fixité de celui d’un voyant alors que son corps en sarrau et son avant-bras et son poignet [...] signalent un travailleur manuel (une identification typique qui évoque à la fois l’être surnaturel et l’enracinement terrestre, le chaman bricoleur)“, Kirk Varnedoe, „Pôle Nord-Pôle Sud“, in Ausstellungskatalog: „Matisse-Picasso“, Paris 2002 (Varnedoe 2002), S. 32.

¹¹⁶⁸ Belting 1998, S. 397-402.

¹¹⁶⁹ Spies 1988, S. 31-43, fig. 15-17 und fig. 20.

¹¹⁷⁰ Clair 1998, S. 18.

¹¹⁷¹ Ebd., S. 20-22 und S. 25-26.

Die Identifikation mit dem Gott, dessen Namensnennung allein, einem Talisman gleich, für den Eingeweihten bannende Kräfte gegen äußere Bedrohungen freisetzen soll¹¹⁷², hat für den abergläubischen Picasso offensichtlich eine ähnliche atavistische Schutzfunktion wie die apotropäische Rolle, die er in seinem Trocadéro-Erlebnis der afrikanischen Kunst zugewiesen hatte.

Picassos Affinität zum Hermetismus und seine Auffassung vom Nachleben primitiver magischer Denkbilder und Geisteshaltungen in der Kunst ist durch die Tradition der französischen sozio-anthropologischen Schule gefördert worden. Die Vertreter dieser Denkrichtung, von der die Surrealisten ebenfalls nachhaltig beeinflusst worden waren¹¹⁷³, stellten in der Nachfolge Marcel Mauss', der im Jahr 1902 in Zusammenarbeit mit Henri Hubert eine wissenschaftliche Definition und Untersuchung der Magie vorlegte¹¹⁷⁴ und dabei auch Einfluss und Nachwirken dieses Denkens in der Moderne aufzeigte¹¹⁷⁵, strukturelle Analogien zwischen Phänomenen der Magie und der Funktionsweise von Sprache fest.¹¹⁷⁶ Claude Lévi-Strauss und Octavio Paz zufolge bestehen jedoch auch auffallende strukturelle Parallelen zwischen dem so genannten „primitiven Denken“ und dem Hermetismus¹¹⁷⁷, die belegen, dass Picassos

¹¹⁷² „By his charms [...] Toth protects the gods and deifies the dead: he also delivers men from the perils that threaten them from the evil demons that surround them. To be delivered from those threatening dangers, a man needs only to invoke Toth's name on himself, for he becomes thereby, for the moment identical with the god“, Boylan 1922, S. 130.

¹¹⁷³ André Breton, *L'art magique*, Paris 1991 (Breton 1991).

¹¹⁷⁴ Marcel Mauss/Henri Hubert, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, in: Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris 1999, (1. Aufl. 1950), (Mauss 1950), insbesondere S. 10-16, S. 87-137; „Assumer la réalité de la magie n'entraîne pas l'acceptation de la réalité des fantasmes de la magie, mais le retour à ses principes qui sont à l'origine même de l'homme“, Octavio Paz, in Breton 1991, diesbezüglich zur Kunst vgl. ebd., S. 310.

¹¹⁷⁵ Z.B. ein Zitat, das im Zusammenhang mit Picassos oben geschilderten Trocadéro-Erlebnis große Analogien aufweist: „[...] les idées de chance et de malchance, de quintessence, qui nous sont encore familières, sont bien proches de l'idée de la magie elle-même. Ni les techniques, ni les sciences, ni même les principes directeurs de notre raison ne sont encore lavés de leur tache originelle“, Mauss 1950, S. 137.

¹¹⁷⁶ Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in: Mauss 1950, S. XXXI.

¹¹⁷⁷ „[...] les primitifs classent et établissent des relations. Leur pensée est analogique, ce qui les rapproche [...] de la grande tradition des hermétiques de l'Antiquité et du Moyen Age, c'est-à-dire des précurseurs de la science moderne“, Octavio Paz, *Deux transparents. Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*, Paris 1970 (Paz 1970), S. 132.

diesbezügliche Verbindung kein besonderer Einzelfall ist.¹¹⁷⁸ Aus diesem Blickwinkel betrachtet ist die Interpretation der Gefäßkeramiken als Beschwörungsformeln und Apotropaia, wie auch Picassos Identifikationen mit Hermes Trismegistos oder generell mit der eines demiurgischen Schöpfergottes kohärent. Dies wird auch durch Picassos poetische Schriften belegt und nicht zuletzt durch sein Wirken auf dem Gebiet der Gefäßkeramik.¹¹⁷⁹

Die Rolle des Künstlers als Schöpfer ist innerhalb der Tradition des Mediums Keramik symbolisch besonders wirksam, da hier, bedingt durch das Gefäß-Körpergleichnis, der Künstler nicht allein Bilder, sondern Bildkörper erschafft und daher die metaphorische Beziehung zwischen dem Töpfer, dem Künstler und dem Schöpfergott, der dem Mythos zufolge den Ton formend belebt, wie auch die Materialtransformation durch die „Feuerprobe“ des Brennvorgangs, vielschichtige Deutungsmöglichkeiten eröffnen. So sei noch einmal darauf hingewiesen, dass das keramische Gefäß ein archetypisches Symbol der Welt ist, die der göttliche Töpfer-Künstler „nach“- oder „neu erschafft“.¹¹⁸⁰ In der gebrannten Gefäßkeramik ist die Weltschöpfungssymbolik demnach doppelt enthalten. Die im gebrannten Tongefäß metamorphisch vereinigten vier Elemente, Erde, Feuer, Wasser und Luft stellen dem hermetischen Schöpfungsmythos entsprechend die gesamte Materie dar und sind also Symbole der hermetischen „Schöpfung“, während das hierdurch geschaffene Gefäß archetypisch die Welt symbolisiert. Der demiurgische Erschaffer dieser metaphorischen Weltschöpfung ist der „trismegistische“ Keramikünstler, in der metaphorischen Nachfolge des Hermes, einer Rolle, die, wie

¹¹⁷⁸ „Picasso’s assumption fits into the primitive’s equation of the image with what the image depicts, as discussed by the French socio-anthropologists; [...] it is akin to the hermetic tradition and to its image magic, to the ‚alchemists of antiquity and of the Middle Ages‘ who, as Lévi-Strauss himself writes, think in a way similar to that of the primitives“. Gasman 1990, S. 521-532.

¹¹⁷⁹ Ein direkter Bezug zum hermetischen Schöpfungsmythos besteht in Picassos Schrift vom 2. 4. 42: „il ne fut pas inutile aux trois corps faits de boue et de lumière d’être restés enveloppés d’ombre et de tristesse [...]“, Bernadac/Piot 1989, S. 292, vgl. hierzu die Interpretation Gasmans, Gasman 1990, S. 564, wie auch an mehreren Stellen in „Poèmes et Lithographies“ vom 11., 13. und 14. Februar 1941, Bernadac/Piot 1989, S. 278-280. Hierzu Gasman: „He expresses the idea of redirecting the cause of the events by his own might, of becoming ‚destiny in action‘“, Gasman 1990, S. 552; Picassos Sohn Claude beschreibt die keramische Arbeit seines Vaters in Vallauris als eine täglich ausgeübte „magische Zeremonie“, Ruiz-Picasso 2004, S. 44.

¹¹⁸⁰ Carsten Peter Warncke weist darauf hin, dass Picasso in der Keramik, wie überhaupt in seiner Auseinandersetzung mit neuen Techniken und Kunstgattungen „sich ganz als Demiurg, als Schöpfer eigener Welten gibt. Er hat unbedingten Zugriff auf alle möglichen von ihm souverän beherrschten Teilgebiete seines Metiers“, Warncke 1997, S. 499.

auch jene des Dionysos und des Minotaurus, Teil der Selbstdarstellung Picassos als unerschöpflich fruchtbarer und kreativer Künstler waren.¹¹⁸¹ Diese Schöpfungssymbolik wird unterstrichen durch die Auswahl der Tiere, die Picasso in Keramik ausführte, die wie bereits oben gezeigt wurde, häufig Fruchtbarkeits- und Wiederauferstehungssymbole sind, so etwa der Mithras- oder Dionysosstier (Abb. 141), der Widder als ägyptischer Schöpfergott Chnum (Abb. 226), der im Mythos den Menschen auf der Töpferscheibe geformt hat, oder der Phönixvogel (Abb. 149).

Hermes ist auch der Gott der Alchemie und, wenn Picasso sich mit ihm identifiziert, dann auch, um sich als Künstler des permanenten Wandels, der permanenten Metamorphose darzustellen. Die Idee der Metamorphose ist bei Picasso auch für seine Auffassung von der Kunst gültig. In der Rolle des „trismegistischen“ Schöpfers signalisiert er nach dem Ende des 2. Weltkriegs durch seine fast ausschließliche Hingabe an das Medium der Keramik mit einer außerordentlich reichen und vielseitigen Produktion von etwa 2000 Originalkeramiken innerhalb von nur zwei Jahren 1947-1949 die Wandlung seiner Ausdrucksmöglichkeiten, die der gewandelten Weltlage entspricht und die einer Erneuerung oder einem Neubeginn der Kunst gleichkommt, wie die Untersuchung im nächsten Kapitel zeigen soll.

¹¹⁸¹ „Seine Absicht die Sprache der Mythen zu sprechen, führte Picasso zunehmend zu einer Identifikation mit den Gestalten des Bacchus, des Hermaphroditen, des Hermes oder des Minotaurus. Sie alle sind Modelle und Spiegel einer vielgestaltigen Selbstdarstellung. [...] Im *Minotaurus* von 1928 wird [...] die mythologische Gestalt des Minotarus, des Sohnes der Pasiphaë und des heiligen Stieres [...] mit der Gestalt von Hermes, dem Götterboten, dem Gott der Musik und der künstlerischen Erfindung, in eine Gestalt verschmolzen“, Anne Baldassari, Picasso und der Mythos. Photographische Reflexionen, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002 (Baldassari 2002), S. 39.

5. Picasso und die Erneuerung der Kunst

5.1 Picassos Auffassung der Kunst: Metamorphose statt Evolution

Bei der Beschäftigung mit Keramik ist die Metamorphose als Paradigma der Kunstpraxis Picassos nicht nur formal oder thematisch begründet: vielmehr weisen alle Elemente des künstlerischen Schöpfungsprozesses in diese Richtung. Das Material und die Technik der Keramik sind durch die Einwirkung des Feuers an sich bereits Metaphern der Materialverwandlung, die durch die Tatsache, dass mit Gefäßen eine weit gefächerte Symbolik der Verwandlung verbunden ist, die Idee der Metamorphose und der Transformation, deren materielle, formale und motivisch-thematische Aspekte oben bereits untersucht worden sind, zusätzlich verstärken. Nun soll gezeigt werden, dass für Picasso Erneuerung der Kunst eine Verwandlung der künstlerischen Ausdrucksmittel bedeutet.

Picasso war der Auffassung, dass es in der Kunst keinen Fortschritt gäbe, da ein Kunstwerk sich stets in der Gegenwart zu behaupten habe: „Für mich gibt es keine Vergangenheit und keine Zukunft der Kunst. Wenn ein Kunstwerk nicht immer in der Gegenwart leben kann, ist es nutzlos sich damit zu beschäftigen. Die Kunst der Griechen, der Ägypter und der großen Maler früherer Epochen ist keine Kunst der Vergangenheit, sondern heutzutage vielleicht lebendiger, als sie es je war. Die Kunst entwickelt sich nicht von selbst, sondern die Ideen der Menschen wandeln sich mit der Zeit und folglich ihre Ausdrucksmodalitäten“.¹¹⁸² Picasso fügt hinzu, dass seine Kunst keine Entwicklung darstelle, sondern stets für die Gegenwart gemacht sei und daher eine permanente Verwandlung der Ausdrucksmittel des Künstlers sei, die von der Anpassung

¹¹⁸² „Pour moi il n’y a pas de passé ni d’avenir dans l’art. Si une oeuvre d’art ne peut vivre toujours dans le present, il est inutile de s’atarder. L’art des Grecs, des Egyptiens et des grands peintres à d’autres époques n’est pas un art du passé; peut-être est-il plus vivant aujourd’hui qu’il ne l’a jamais été. L’art n’évolue pas de lui-même, ce sont les idées des gens qui changent, et avec elles leurs modes d’expression“. Pablo Picasso 1923 zu Marius de Zayas, zitiert nach Bernadac 1998, S. 18.

an verschiedenartige Inhalte zu einem bestimmten Zeitpunkt herrühre.¹¹⁸³ Infolgedessen ist Picassos Kunst weder von der stilistischen Entwicklung noch von den Inhalten her evolutiv im Sinne einer progressiv sich verfeinernden Kunst, die teleologisch auf die Darstellung wesentlicher Inhalte ausgerichtet ist.¹¹⁸⁴

Picasso hatte, von Nietzsche beeinflusst¹¹⁸⁵, eine nicht-lineare, zyklische historische Zeitauffassung, die er mit der herausragenden Rolle des immer wiederkehrenden Künstlers als Schöpfer allgemeingültiger, zeitloser Werke verband, einer Rolle, in der er sich selbst sah und die er während des Zweiten Weltkriegs André Malraux gegenüber erläutert hat.¹¹⁸⁶ In seiner daraus resultierenden ahistorischen Kunstauffassung wurde Picasso von den Ethnologen und Schriftstellern Michel Leiris, Marcel Griaule und Georges Bataille, die dem Kreis der Surrealisten nahe standen, ermutigt.¹¹⁸⁷ Picasso setzt statt auf eine der Ästhetik Hegels entsprechende Auffassung der Kunst, wonach

¹¹⁸³ „Les différents manières que j’ai utilisées dans mon art ne doivent pas être considérées comme une evolution, ou come des étapes sur le chemin qui menerait a un idéal de peinture inconnu. Tout ce que j’ai jamais fait a été fait pour le présent et dans l’espoir que cela reste toujours dans le présent. [...] Si les sujets que j’ai voulu exprimer proposaient plusieurs modes d’expressions, je n’ai jamais hésité à les adopter. [...] Les motifs différents exigent inévitablement des modes d’expression différents. Cela n’implique ni evolution ni progrès, mais une adaptation de l’idée qu’on veut exprimer et de moyens d’exprimer cette idée“; ebd., S. 19.

¹¹⁸⁴ Vgl. Florman 2000, S. 4.

¹¹⁸⁵ Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 1, München 1980 (Nietzsche 1980), S. 252-256, vgl. hierzu Spies 2000, S. 13.

¹¹⁸⁶ „De temps en temps, je pense: il y a eu un Petit Bonhomme des Cyclades. Il a voulu faire cette sculpture épatante, comme ça, [...]. Il croyait faire la Grande Déesse, je ne sais quoi.[...] Et moi à Paris, je sais ce qu’il a voulu faire: pas le dieu, la sculpture. Il ne reste rien de sa vie, rien de ses espèces de dieux, [...]. Mais il reste ça, parce que il a voulu faire une sculpture [...]. Vous n’avez pas choisi d’aimer la sculpture des Cyclades. Ni les masques des nègres. Pourquoi les oeuvres que vous aimez existent-elles ensemble dans votre esprit? Je crois que c’est par leur présence commune.“ Pablo Picasso zitiert nach Malraux 1974, S. 118. „Et puis, de temps en temps, mais sans faute, il y a eu le Petit Bonhomme. Des fois, clochard. De fois riche. Honoré. Ami du roi: Velasquez. Rubens. Après Rembrandt [...]. Riche, pauvre mais toujours un peu fou, non?“ ebd., S. 133. „Le Petit Bonhomme. Tout seul. Il regarde les artistes-peintres. Il attend qu’ils aient fini. [...] Alors il rempile. Il revient. Encore une fois. Peut-être c’est moi, comment savoir?“; ebd., S. 134.

¹¹⁸⁷ Florman 2000, S. 4 und S. 62, Anm. 47. Die ahistorische Kunstauffassung Picassos wurde von André Malraux allerdings überbewertet. Sie ist nicht, wie er in „Stimmen der Stille“ folgert, als mephistophelische Negation des westlichen Kulturbegriffs und als Rückkehr zum primitiven Stand der prähistorischen Menschheit zu bewerten, sie hat auch keinesfalls die Zerstörung des humanistischen Erbes der westlichen Kultur im Visier, Gateau 1983, S. 307. Diese Kunstauffassung Picassos ist als eine Kritik des akademischen Kunstbegriffs zu verstehen, eines Kunstbegriffs, der sich aufgrund der im 20. Jahrhundert auftretenden Problemen, mit denen der Künstler konfrontiert wurde, als unzulänglich erwiesen hatte.

diese sich progressiv verfeinert und nach universal gültigen ästhetischen Gesetzen essentielle Inhalte formuliert, vielmehr auf das aus der Natur abgeleitete Prinzip der Kontinuität des Wandels.¹¹⁸⁸ Der künstlerische Niederschlag dieser Auffassung, vor der intensiven Beschäftigung mit Keramik in Vallauris, sind Metamorphosen der Form, die bei der Planung und Entstehung seiner Keramikarbeiten ein wichtiges Gestaltungsprinzip waren. Die Metamorphose als Schaffensprinzip kündigte sich bereits in der Umbildung des Kubismus an und wurde seit 1926-27, unter neuen Vorzeichen, von Picasso als Gestaltungsmethode aufgenommen. In den dreißiger Jahren, bei den Illustrationen zu Ovids Metamorphosen oder in der 1939 erschienenen, als „Suite Vollard“ bekannten Druckgraphikenserie, wie auch bei seinen Skulpturen der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre herrscht ebenfalls die Metamorphose als Prinzip vor und sollte sogar zum Thema einer Skulptur werden (Abb. 131).¹¹⁸⁹

Die formale und motivische Erkundung der Metamorphose geht mit der thematischen Verarbeitung hauptsächlich griechisch-antiker mythologischer Stoffe einher, wobei ein weiterer deutlicher Einfluss Nietzsches auf Picasso festzustellen ist. Es handelt sich dabei um die Verbindung des „ungeheuren Gegensatzes“ - wie Nietzsche es selbst im

¹¹⁸⁸ Florman 2000, S. 4-11, S. 62. „[Picasso] nimmt sich die Freiheit, je nach dem Impuls des Augenblicks oder dem Charakter des Motivs die entsprechende Modalität der Darstellung zu wählen. Das ihn beherrschende, immer wirksame, immer gegenwärtige Prinzip erweist sich von Grund auf als griechisch; es ist nicht das Prinzip der Evolution, sondern der Metamorphose und, letztlich, der ewigen Wiederkehr“, Jean Leymarie, Picasso. Der neue Odysseus, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002, S. 31. Zur permanenten Metamorphose im Zusammenhang mit der von Paul Eluard interpretierten, Kant und Hegels Kunstauffassungen entgegengesetzten Kunstpraxis Picassos und ihrer Bedeutung als Voraussetzung für die Schaffung neuer Formensprachen vgl. Gateau 1983, S. 18-20.

¹¹⁸⁹ „Doch ist es die Umbildung des Kubismus selbst, in welcher sich Picassos eigenes Ideal der Metamorphose statt der modernistischen Idee des linearen Fortschritts, verrät“. Belting 1998, S. 397. „Metamorphose war in Picassos Augen das einzige Gesetz der Kunst: Sie regierte schon den Werkprozeß und war also das Gegenteil von Kopie und Plagiat, wenn man sie im Umgang mit alter Kunst beschwor“. Ebd., S. 406; Zu Picassos Ovid-Illustrationen und der Suite Vollard, im Zusammenhang der Metamorphose, zuletzt Florman 2000, S. 14-138. Zu den Skulpturen Picassos in diesem Kontext, Spies 1983, S. 98-118, S. 133-158.

1872 erschienen Buch „Die Geburt der Tragödie“ formuliert ¹¹⁹⁰ zwischen dem dionysischen und dem apollinischen Element bei der Rezeption des klassisch-mediterranen Kunsterbes.¹¹⁹¹ Die einer Dekonstruktion des klassischen Kunsterbes gleichkommende dialektische Gegenüberstellung des rauschhaften dionysischen Elements und der apollinischen Klarheit in der Kunst, galt sowohl für Nietzsche als auch für Picasso als Voraussetzung der „Fortentwicklung“ der Kunst womit aus dem Blickwinkel der akademisch erstarrten Kunst des 19. Jahrhunderts eine Erneuerung der Kunst gemeint war.¹¹⁹²

Der Entdeckung und Freilegung des „Dionysisch-Wilden“ der klassisch antiken Kultur, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zu einem Zeitpunkt als auch Picasso in Barcelona und Madrid, um 1901, sich intensiv mit Nietzsches der „Geburt der Tragödie“ beschäftigt hatte¹¹⁹³, folgte bald „ein Aufspüren der ‚dionysisch-wilden‘, frühen Kulturen“, ¹¹⁹⁴ also eine Hinwendung zu den Ursprüngen des künstlerischen Ausdrucks, zeitlich weit vor der klassisch griechischen Antike.

Nach Irving Lavin hat Picasso im 11. Zustand der Lithographie vom 17. Januar 1946 die Darstellung eines Stieres, analog zu den aus dem Paläolithikum stammenden Darstellungen von Tierformen der Höhlen von Lascaux (Abb. 142 a, b) und besonders, in der plastischen Form wie im Umriss, der von Niaux (Abb. 293), deren Präzision der

¹¹⁹⁰ Nietzsche 1980, S. 25. In der von Picasso in Madrid 1901 mitbegründeten und mitherausgegebenen Zeitschrift *Arte Joven*, wurde den Lesern in jeder Nummer die Lektüre von Nietzsches „Geburt der Tragödie“ anempfohlen. Ebenfalls 1901 erschien in *Arte Joven* ein mit „Arte dionisiaco“ betitelter Artikel Pompeyo Gener, eines Freundes Picassos, Mark Rosenthal, *The Nietzschean Character of Picassos Early Development*, in: *Arts Magazine* 55, Oktober 1980 (Rosenthal 1980), S. 87. Dass dieser Einfluss Nietzsches nicht allein für Picassos Frühwerk sondern seine gesamte künstlerische Laufbahn hindurch galt, hat besonders überzeugend Karen Kleinfelder gezeigt: Karen L. Kleinfelder, *Monstrous Oppositions*, in Ausstellungskatalog: „Picasso and the Mediterranean“, Humlebaek 1996 (Kleinfelder 1996), S. 22-33, besonders explizit S. 31, Anm. 3.

¹¹⁹¹ Nietzsche 1980, S. 11-156, vgl. hierzu Kleinfelder 1996, S. 23.

¹¹⁹² Nietzsche 1980, S. 25-26, Spielmann 2002, S. 11 und Kleinfelder 1996, S. 28-29.

¹¹⁹³ Kleinfelder, S. 22 und S. 31, Anm. 2.

¹¹⁹⁴ Spielmann 2002, S. 11.

Linien ihn faszinierten, „zurückentwickelt“ (Abb. 137f).¹¹⁹⁵ „Hier wiederholt - um mich eines Begriffspaares der Biologie zu bedienen - die Ontogenese die Phylogenese, will sagen, die Geschichte des Individuums rekapituliert die Geschichte der Art. Picassos Stier hat wirklich eine doppelte Genealogie, denn auch die grandiosen Urtiere altsteinzeitlicher Kunst müssen in Picassos Vorstellungskraft höchst lebendig gewesen sein, so dass hier die Ontogenese die Phylogenese rekapituliert, d. h. die Geschichte des Individuums wiederholt die Geschichte der Art“.¹¹⁹⁶ Picasso, der bevor er die Lithographienserie schuf, eine von Herbert Read in Paris organisierte Ausstellung von Kinderzeichnungen besucht hatte, verschmolz bei dem Entstehungsprozess dieser auf das Wesentliche reduzierten Umrisszeichnung eines Stieres „zwei historische Perspektiven [...] eine kulturelle, die von einem vorrationalistischen, spirituellen Urzustand der Gesellschaft ausgeht, und eine psychologische, der es um die Ursprünglichkeit des naiven kindlichen Blickes geht“.¹¹⁹⁷

Diese Stierlithographienserie hat paradigmatische Bedeutung, was die Klärung und gleichzeitige Neuorientierung des Formenmaterials Picassos anbetrifft (Abb. 137a-f). Die bereits am nächsten Tag entstandenen Zeichnungen auf dem Blatt vom 18. Januar

¹¹⁹⁵ „Die ganze Serie wirkt ja wie ein Echo auf die großartige donnernde Prozession gewichtsloser Tiere in Lascaux, [...] oder - vielleicht genauer - auf die Schwarzweißhöhle in Niaux, wo man verschieden stark artikulierte monochrome Tierdarstellungen findet, von der plastischen Form bis zum linearen Umriss, Lavin 1995, S. 65, vgl. auch Josep Palau i Fabre, *Child and Caveman: Elements of Picassos Creativity*, New York 1978 (Palau i Fabre 1978). Die Höhle von Lascaux war erst sechs Jahre vorher, im September 1940, entdeckt worden, Bataille 1986, S. 137. Die ersten Malereidarstellungen der Höhle wurde am 4. Januar 1941 in Frankreich von Pierre Ichac in der Zeitschrift *L'Illustration*“ publiziert und haben Picasso bei der Abfassung seiner einen Monat später begonnenen poetischen Schriften, die unter dem Titel „Poèmes et lithographies“ veröffentlicht wurden nachweislich beeinflusst, Gasman 1990, S. 542.

¹¹⁹⁶ Lavin 1995, S. 65. Zur weiteren Erklärung der beiden Begriffe in diesem Zusammenhang und ihre Beziehung zu Picassos Vorstellung „einer zeitlosen zeichnerischen Naivität“, ebd., S. 66-72, sowie deren Bedeutung und Interpretation im Zusammenhang mit Picassos „regressiver“ künstlerischen Methodik, ebd., S. 76-81.

¹¹⁹⁷ Lavin 1995, S. 69. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Werke, die im Sommer und Herbst 1946 in Antibes, im Grimaldi-Schloß, heute Picasso-Museum, entstanden, wie das Fresko „Die Schlüssel von Antibes“, Giraudy 1981, S. 62, Abb. 25, oder die Zeichnungen der Antipolis-Serie, die nach Utley, so wie auch die Keramiken Picassos von der archaischen kykladischen Kunst beeinflusst seien, Utley 1996, S. 108-109. Green kritisiert das evolutionistische Konzept des Zusammenhangs zwischen Ontogenese und Phylogenese, Green 2001, S. 144, Utley zeigte jedoch, dass es um 1946 in Picassos intellektuellem Umfeld als gültig anerkannt war, Utley 1996, S. 110-117. Zur Rückführung auf ursprüngliche primitive Formen aus archaischen Zeiten, die die „Kindheit der Menschheit“ darstellen, vgl. Christian Zervos, in: *Cahiers d'Art* 20, 1940-44 (Zervos 1944), S. 15-19.

1946 (Abb. 136) gehen von dieser für Picassos künstlerischen Prozess insgesamt so bedeutenden lithographischen Zeichnung aus. Die „Urform“ des Stiers der letzten Stufe der Lithographienserie vom 17. Januar 1946 (Abb. 137f), die auf dem Blatt mit Zeichnungen vom 18. Januar 1946 in mehreren Varianten, darunter einer mit stereometrischen Einzelformen, wieder aufgenommen wurde (Abb. 136), ist für Picasso der Ausgangspunkt der Entwicklung der plastischen Stierform auf den Vorzeichnungen vom 13. September 1946, die wiederum die ersten Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken sind (Abb. 54-57). Nach dem ersten Besuch bei Madoura, bei dem Picasso sich bereits mit den Möglichkeiten, gedrehte Gefäßformen in Figurengefäße zu verwandeln, vertraut gemacht hatte, ändert er die Stützenform und die Einzelelemente des Stierkörpers: der eher flaschenförmige Rumpf des in einer Skizze im linken, unteren Blattbereich dargestellten Tieres (Abb. 136) wird durch eine ellipsoide Hohlform ersetzt und vollständig in eine Gefäßform integriert, wobei auf einigen Skizzen auch Kopf und Schwanz durch Ausguss und Tülle bezeichnet werden (Abb. 54-57). Sowohl die die ellipsoide Hohlform als auch der Sockelfuß waren Picasso inzwischen durch seinen ersten Besuch bei Madoura Ende Juli 1946 als verfügbare Einzelelemente bekannt. Mindestens eines der drei ersten von ihm 1946 bei Madoura geschaffenen keramischen Stücke, der Kopf eines Fauns, war aus einer solchen Hohlform und einem Sockelfuß zusammengesetzt (Abb. 66). Daraus ist ersichtlich, dass Picasso noch vor seinem ersten Besuch der Töpferei Madoura bereits im Januar 1946 plante, eine rundplastische Stierdarstellung zu gestalten, die aus spindel- und kegelförmigen Elementen additiv zusammengefügt werden sollte. Somit beweist diese kleine Skizze (Abb. 136) vom 18. Januar 1946, dass Picasso, nachdem er das Stierbild auf sein ideogramatisches Zeichen „zurückverwandelt“ hatte, er die Reduktion nicht mehr im zweidimensionalen Bereich der lithographischen „Felszeichnungen“ fortsetzen konnte. Vielmehr scheint dieses Ideogramm eine Art Nullpunkt zu sein, der gleichzeitig ein neuer Ausgangspunkt für die Erkundung solcher auf das wesentliche reduzierter Formen im dreidimensionalen Bereich ist. Hierfür wählt Picasso dann auch das adäquate Medium aus, das wie die Felszeichnungen mit dem ursprünglichen, in prähistorische Zeit zurückreichende menschliche Ausdrucksverhalten verbunden ist: das Medium der Keramik.

Es ist bezeichnend, dass Picasso die ideographisch am vollständigsten reduzierte Form des Stieres (Abb. 137f) als Ausgangspunkt seiner ersten Zeichnung für Stierplastiken benutzt, die aus stereometrischen, auf der Töpferscheibe herstellbaren Einzelformen

bestehen (Abb. 136). Daraus folgt eindeutig, dass Picasso im Zuge seiner um 1945-1946 geleisteten Konzeption einer neuen Formensprache durch die Entscheidung, Keramiken zu gestalten, auch versucht, „früher“ anzuknüpfen, nämlich im archaisch-primitiven Bereich, in welchem die Kunst noch nicht auf das Ästhetische reduziert war, wo Nutzgegenstand und Kunstobjekt nicht getrennt, sondern das Instrument magisch-ritueller Kulte waren. Lavin sieht in der Serie der Stierlithographien Picassos eine anthropologische Bedeutung: „Die Geschichte der Kunst führt also zu einer Kunst ohne Geschichte, die durch Austreibung der Vergangenheit das Magische, Fetischhafte - wenn man will auch das Irrlichternde - unseres gemeinsamen Menschseins entdecken bzw. wiederentdecken will“.¹¹⁹⁸

Es geht Picasso also weder um Evolution der Kunst noch um ihr Gegenteil, wie etwa eine Regression ins Primitive, Okkulte oder Esoterische, sondern vielmehr um die Restitution und exemplarische Vermittlung allgemeinmenschlicher, allgemeingültiger Gehalte, wie Liebe, Fruchtbarkeit, Geburt, Mutterschaft, Tod, Schicksal, die er mit seinen Gefäßkeramiken, wie oben ausführlich dargelegt wurde, thematisiert hat und deren Bedeutung durch die Mythen der Menschheit tradiert und von jeder Generation neu erfahren werden.¹¹⁹⁹

Tatsächlich besteht eine Beziehung zwischen dem Interesse der Künstlergeneration Picassos für den Primitivismus wie für den „retour aux sources“, der Rückwendung zu den Ursprüngen der Kunst, und der von Ludwig Ullmann festgestellten „Abwertung der Geschichte [...]. Zeit war keine historische Dimension mehr; sie wurde zu einem wesentlichen psychologischen Moment und [...] der Alptraum einer uns bestimmenden Welt, das beunruhigende Gefühl, die Gegenwart sei eine gegebene undurchdringliche Situation, an die der einzelne schicksalhaft gefesselt sei [...] erledigte sich im Denken durch die Vorstellung einer instinktiven, elementaren, überzeitlichen Kunst von selbst.“¹²⁰⁰

Lavin interpretiert Picassos Schilderung seines Trocadéro-Erlebnisses gegenüber Malraux richtig als nicht allein auf Picassos Angst vor dem Numinosen, sondern auch auf die Kunsttradition bezogen: „In dieser Verbindung zwischen der Welt der ‚Geister‘, des ‚Unbewussten‘ und des ‚Gefühls‘ (um seine Ausdrücke zu gebrauchen) und dem

¹¹⁹⁸ Lavin 1995, S. 72.

¹¹⁹⁹ Zu den Mythen diesbezüglich, vgl. Spielmann 2002, S. 11-12.

¹²⁰⁰ Ullmann 1993, S. 26.

Exorzismus des angehäuften Erbes der abendländischen Tradition ist Picassos Unterfangen phylogenetisch“.¹²⁰¹

Picasso, dem es, von Nietzsche¹²⁰² beeinflusst, um die Restitution der ursprünglichen Reinheit des Ausdrucks ging, um dadurch die Authentizität und die Spontaneität der künstlerischen Aktion zu sichern, geriet zwangsläufig mit allen Formen der Akademisierung und Systematisierung von Kunst in Konflikt. Seinem Freund und langjährigen Sekretär Sabartès gegenüber erklärte er: „Die primitive Skulptur wurde nie übertroffen. Ist dir bei den Höhlenmalereien die Präzision der Linien aufgefallen? [...] Der Mensch hörte auf einfach zu sein. Er wollte mehr sehen und verlor dabei die Fähigkeit, das zu verstehen, was er im Blickfeld hatte. [...] Die Idee der Kunst [besteht weiter]; aber was die Kunstschulen damit gemacht haben, wissen wir ja [...]. Das Wesen hat sich verflüchtigt und was übrig bleibt, kannst du geschenkt haben“.¹²⁰³

Picassos sich aufgrund dieser Auffassung ergebende Vorliebe für primitive, archaische und volkstümliche Kunst setzt Peter Read¹²⁰⁴ parallel mit der Forderung Arthur Rimbauds - des Dichters, den Picasso besonders schätzte - nach einer „kunstlosen Kunst“. In dem Gedicht Rimbauds „Alchimie du Verbe“ heißt es: „Ich liebte die ganz einfältigen Malereien, bemalte Türgesimse, Zeltbilder der Jahrmarktsbuden, Aushängeschilder, volkstümliche, grell kolorierte Sachen, die aus der Mode gekommene Literatur, Kirchenlatein, erotische Bücher voller orthographischer Fehler, Romane aus der Großmutterzeit, Märchen, kleine Kinderbücher, alte Opern, alberne Schlager, ungekünstelte Rhythmen.“¹²⁰⁵

In der hohen Schätzung der Randkünste besteht ebenfalls eine Gemeinsamkeit Picassos mit Guillaume Apollinaire, wie das Gedicht „Zone“ im Gedichtband „Alcools“

¹²⁰¹ Lavin 1995, S. 66.

¹²⁰² Nietzsche 1980, S. 252-256.

¹²⁰³ Jaime Sabartès, Picasso. Retratos y recuerdos, Madrid 1953 (Sabartès 1953), S. 235, Übersetzung nach Lavin 1995, S. 65-66.

¹²⁰⁴ „L’art nègre [...] me devenu trop familier, les statues africaines qui traînent un peu partout chez moi, sont plus des témoins que des exemples. J’ai aimé les belles images foraines, les têtes des coiffeurs et les Sidonies des modistes. J’ai encore beaucoup d’appétit pour aimer les objets curieux ou charmants“, Pablo Picasso zitiert nach Read 1995, S. 60.

¹²⁰⁵ „J’aimais les peintures idiotes, dessus de portes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d’église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres d’enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.“ Arthur Rimbaud, Sämtliche Dichtungen, Französisch und Deutsch, Darmstadt 1992 (7. Aufl.), (Rimbaud 1992), S. 298-299.

belegt.¹²⁰⁶ Peter Read betont aber zurecht, daß dieser Antiakademismus Picassos und Apollinaires, der sich in dem hohen Wert ablesen läßt, den sie etwa der Malerei des „Zöllners“ Henri Rousseau (1844-1910) beimaßen, ihre selektive Hochschätzung der klassischen abendländischen Literatur- und Kunsttradition, wie etwa Rabelais', Pascals, Raffaels oder Poussins, nicht ausschließt.¹²⁰⁷

Wie es sich aus der Analyse der Vorzeichnungen, deren Umsetzungen in Keramik und den hierfür nachweisbaren Inspirationsquellen Picassos ergeben hat, gelingt es ihm mit den Gefäßkeramiken nicht nur, die drei Bereiche der primitiven, der prähistorisch-archaischen und der mediterran-volkstümlichen Kunst zu verbinden, sondern diese gleichzeitig mit seinen übrigen Werkbereichen, besonders der Skulptur, aber auch mit der Tradition der Kunstgeschichte zu verknüpfen. Camón Aznar hatte nicht ganz Unrecht, wenn er auch vielleicht etwas zu enthusiastisch über Picassos Werke auf diesem Gebiet schrieb: „Diese Keramiken sagen soviel über seine Unruhe, entsprechen so sehr seiner Sensibilität, dass es scheint, Picassos gesamter Lebensweg bis dahin sei die Vorbereitung für diese Arbeit gewesen, die gelungenste seines Genies.“¹²⁰⁸

Picasso, der Malraux gegenüber vor dem 2. Weltkrieg in einem Gespräch über die Notwendigkeit einer zeitlosen Kunst verkündete: „man muss die moderne Kunst töten um eine neue zu schaffen“¹²⁰⁹, benutzte die Keramik, um die Ursprünge der künstlerischen Aktivität des Menschen und die ursprünglichen Funktionen der Kunst neu zu aktivieren. In der Keramik fand er das geeignete Medium, um in einer zugleich von Trauer und Erneuerung geprägten Nachkriegsperiode seiner Unruhe und seiner Hoffnung Ausdruck zu verleihen.¹²¹⁰

¹²⁰⁶ Apollinaire 1920, S. 7-14.

¹²⁰⁷ Read 1995, S. 61.

¹²⁰⁸ Camón Aznar, Picasso y el cubismo, Madrid 1956, (Camón Aznar 1956), S. 642.

¹²⁰⁹ „Il faut tuer l'art moderne. Pour en faire un autre“, Pablo Picasso zitiert von Malraux 1974, S. 116.

¹²¹⁰ Picasso war am 5. Oktober 1944 im Zuge der nach der Befreiung Frankreichs herrschenden Aufbruchstimmung und aus Protest gegen das Regime General Francos in Spanien der Kommunistischen Partei Frankreichs beigetreten. Utléy 1996, S. 98 und S. 184, Anm. 135. Als Grund gab er Françoise Gilot gegenüber lediglich an: „Ich ging wie ein Dürstender zur Quelle“, Gilot 1980, S. 47-48. Zu dem politischen Kontext dieses Beitritts und den damit verbundenen künstlerischen Implikationen, besonders der Reaktivierung primitiv-archaischer Vorbilder ebd., S. 96-117. Zu Picassos Befindlichkeit in dieser Periode nach Kriegsende vgl. Ruiz-Picasso 1994, S. 225.

Der Wunsch Picassos nach einer Erneuerung auch der modernen Kunst nach dem Ende des 2. Weltkrieges ist eine plausible Erklärung der besonderen Bedeutung, die er in seinem malerischen, graphischen und keramischen Werk und nicht zuletzt in der Gefäßkeramik nach 1945-1946 der dionysischen Ikonographie und Thematik beimaß, wie oben in Kapitel IV. 3.1 und 3.5-3.6 gezeigt wurde.

5.2 Figuration statt Abstraktion

Zeitgleich mit Picassos intensiver Aufnahme der Keramiktätigkeit in Vallauris erklärte Barnett Newman 1947 die Prinzipien der reinen Abstraktion in der Kunst, indem er unter anderem gegen die Auffassung von der Töpferei als erster Manifestation menschlicher künstlerischer Tätigkeit polemisierte.¹²¹¹ Barnett Newman geht dabei wie Picasso von den ursprünglichen Formen des menschlichen Ausdrucks aus, allein die Konsequenzen sind unterschiedlich. Für Newman ist die symbolisch-abstrakte Kunst der Indianer der amerikanischen Nordwestküste der Auslöser seiner reinen Abstraktion, bei der das Geistige über dem Utilitären, die Hochkunst über die angewandte Kunst hierarchisiert sind.¹²¹² Auch wenn die Abstraktion in der Kunst von Gombrich mit Worringer ebenfalls apotropäisch gedeutet werden kann¹²¹³, so wirkt Picasso der Tendenz zur Vergeistigung der Kunst durch Abstraktion entgegen, indem er die ursprünglichen Techniken, Materialien, Formen und Inhalte einer im Laufe der Jahrhunderte in ihrer geistigen Aussagekraft verkümmerten Keramik erneuert. Dies

¹²¹¹ „The God image, not pottery, was the first manual act. It is the materialistic corruption of present-day anthropology that has tried to make men believe that original man fashioned pottery before he made sculpture. Pottery is the product of civilization. The artistic act is man’s personal birtright“, Barnett Newman, zitiert nach Kenneth E. Silver, Pot, politics, paradise, in: *Art in America* 88/3, März 2000, (Silver 2000), S. 78.

¹²¹² Ebd.; Zum Einfluss des Primitivismus, der Mythen und der archetypischen Symbolik auf den Abstrakten Expressionismus der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts in den USA vgl. Irving Sandler, Abstrakter Expressionismus: Der Lärm des Verkehrs auf dem Weg zum Walden Pond, in Ausstellungskatalog: „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1913-1993, (London-Berlin), München 1993 (Sandler 1993), S. 91-92.

¹²¹³ „What Worringer calles empathy, the identification with natural forces, is to him a comparatively late product of civilization and this accounts for the peculiarity of greek and classical art. It manifests an exceptional confidence because most cultures live in dread of nature and resort to magic and spells to placate its mysterious forces. Abstraction in all the arts is a symptom of this anxiety, an anxiety with which the 20th century has again become acquainted.“ Gombrich 1979, S. 46 zu Worringers „Abstraction and Empathy“ dt. „Abstraktion und Einfühlung“, Amsterdam, Dresden 1996.

konnte nur gelingen, weil, wie oben ausführlich gezeigt wurde, Picasso die Keramik vorurteilslos mit den anderen Kunstgattungen, deren er sich bediente, auf die gleiche Ebene gestellt hat, wodurch die Ausdruckspotentialitäten des Mediums reaktiviert und für die bildende Kunst erschlossen werden konnten.

Statt der Abstraktion vertrat Picasso, wie Eugenio Carmona richtig feststellt, stets eine „figurativen Philosophie“.¹²¹⁴ Er kann daher nicht anhand der Paradigmen der modernen Kunst, die sich hauptsächlich an der Abstraktion orientieren, beurteilt werden; einer modernen Kunst, die Picasso spätestens nach dem 2. Weltkrieg, obwohl er einer ihrer Begründer war, als eine neuen Form des Akademismus ablehnte.¹²¹⁵ Vielmehr betrachtete er die Kunstaübung als eine Form der Tagebuchführung¹²¹⁶, formulierte eine vom evolutionären Modell abweichende Kunstauffassung der permanenten Metamorphose, verfolgte keinen einheitlichen Stil, schuf neue Formensprachen und definierte das Konzept des künstlerischen Objekts neu, weshalb sein Werk nicht allein im Kontext der Kunst des 20. Jahrhunderts, sondern immer auch in seinem eigenen von ihm geschaffenen Kontext zu analysieren ist, um die eigentliche Bedeutung seines Werks richtig verstehen zu können.¹²¹⁷

Picasso schuf nie abstrakte Kunst, weil ihm die Wirklichkeit stets als Modell diente. Ihr entnahm er, wie bereits gezeigt wurde, die formalen Elemente seiner künstlerischen Idiomatik und setzte sie als Zeichen seiner Formensprache ein. Im Zusammenhang der Figuration und Abstraktion ist festzuhalten, dass diese Zeichen Picassos zumeist Äquivalenzformeln sind, zu denen auch seine figurativen Gefäßkeramiken zu rechnen wären. Sie können durchaus einen hohen Abstraktionsgrad erreichen, um die Realität zu bezeichnen oder sie symbolisch zu suggerieren; sie bleiben jedoch stets als Form erkenn- und für den Betrachter nachvollziehbar. Zu dem mit ihm befreundeten Fotografen Brassai sagte Picasso in einer Diskussion über die Grenzen der abstrakten Kunst: „Pinselstriche, die überhaupt keinen Sinn haben, werden nie ein Bild ergeben. Auch ich werfe manchmal Pinselstriche hin, die dann so aussehen, als wären sie abstrakt... Aber immer bedeuten sie etwas: einen Stier, eine Arena, das Meer, das

¹²¹⁴ Eugenio Carmona, Picasso: icon, style, idea, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Anthology. 1895-1971“, Málaga 2004 (Carmona 2004), S. 34.

¹²¹⁵ Vgl. oben Anm. 1209.

¹²¹⁶ Bernadac, 1998, S. 27.

¹²¹⁷ Carmona 2000, S. 34.

Gebirge, die Menge... Um zur Abstraktion zu kommen, muss man immer von einer greifbaren Realität ausgehen. [...] Wenn ich das Wort ‚Mensch‘ ausspreche, erwecke ich die Vorstellung eines Menschen. Das Wort ist zum Symbol für den Menschen geworden. Es stellt ihn nicht dar, wie eine Fotografie es könnte. Zwei Löcher sind das Symbol für das Gesicht, sie genügen, um die Vorstellung eines Gesichts hervorzurufen, ohne es darzustellen. [...] Man kann sagen oder denken was man will: ohne es zu wissen oder es zu wollen, imitiert man doch immer irgend etwas...“.¹²¹⁸

Dass es Picasso bei seinem künstlerischen Schaffen insgesamt wie bei den Gefäßkeramiken auch im Bereich der Skulpturassemblagen, nicht nur um die Übersetzung von Naturdaten in eine auf analogen Korrespondenzformen basierende Formensprache geht, sondern um eine vom Betrachter nachvollziehbare Veranschaulichung des künstlerischen Schöpfungsvorgangs, stellt Heckmann fest: „Die ‚Ähnlichkeit‘ im Sinne des Abbildes weicht einer Fülle von nicht nur formalen, sondern auch inhaltlichen Analogiebeziehungen. So kann dieses bildproduzierende Sehen für Picasso auch zum Ursprung der künstlerischen Tätigkeit werden“.¹²¹⁹ Picasso sagte diesbezüglich: „Der Mensch ist doch nur darauf gekommen, Bilder festzuhalten, weil er sie um sich herum, fast schon geformt, in erreichbarer Nähe fand. Er erkannte sie in einem Knochen, in den Unebenheiten einer Höhlenwand, in einem Stück Holz“.¹²²⁰ Heckmann merkt hierzu an: „Schon Alberti hat [...] diese Bild- und Kunstgestalt der Erscheinungswelt zur Quelle der künstlerischen Produktion erklärt; die ‚fantasia‘ des Künstlers - des Menschen allgemein - entdeckt diese sinnfälligen Bilder und wird für Alberti wie Picasso zur anthropologischen Konstante der Kunstproduktion.“¹²²¹

An dieser Stelle sei daran erinnert, daß Alberti in seinem Buch „Della pittura“ die Phantasietätigkeit des Menschen, also die Erfindung von Wirklichkeitsformen als zweite Quelle der künstlerischen Tätigkeit, neben der „Mimesis“, der Nachahmung der Naturformen, nennt, und dass Picassos zitierte Aussage eine Anweisung Leonardo da Vincis paraphrasiert, die wiederum von Albertis Schrift „De statua“ ableitbar ist.¹²²²

¹²¹⁸ Pablo Picasso zitiert nach Brassai 1985, S. 174-175.

¹²¹⁹ Heckmann 1996, S. 50.

¹²²⁰ Pablo Picasso, zitiert nach Brassai 1985, S. 58.

¹²²¹ Heckmann 1996, S. 50.

¹²²² Heckmann, S. 9-10. Zu Albertis Buch „De statua“, in diesem Zusammenhang, vgl: Gombrich 1977, S. 128-129.

Leonardo empfiehlt das deutend kombinatorische Sehen von Mauern, Steinen, Wolken und Schlamm, um darin entweder bekannte Formen, wie Flüsse oder menschliche Gestalten zu finden oder den Geist des Künstlers zu neuen Erfindungen anzuleiten.¹²²³

Mit „neuen Erfindungen“ meint Leonardo Hans Holländer zufolge, „Unbekanntes im Bekannten, denn bekannt ist die Mauer, nicht aber ihre bildhafte Oberflächenstruktur, die Vieldeutiges enthüllt, sobald man sie als Bild betrachtet“.¹²²⁴

In der oben zitierten Aussage zur plastischen Metapher ist auch ein Bekenntnis Picassos zum Wesen seines Kunstschaffens niedergelegt. Wenn er sagt: „Ich mache die Realität sichtbar, indem ich die Metapher gebrauche“¹²²⁵, so zeigt dies, dass es ihm nicht um eine mimetische Nachahmung der Natur, sondern um „Lügen“ geht, um „trompe l’esprit“¹²²⁶, also um die „Täuschung des Geistes“, wodurch die Realität sichtbar gemacht wird. Dabei handelt es sich um das Wahrnehmen von Potentialitäten und deren Realisation mittels plastischer Metaphern.

Die „Täuschung des Geistes“ statt der illusionistischen Täuschung des Auges wird durch eine weitere Aussage bekräftigt, in der Picasso über „trompe l’esprit“ spricht und es wiederum vom „trompe l’oeil“ absetzt. Picasso benutzt diese Wendung, ebenfalls im Gespräch mit Françoise Gilot, im Zusammenhang mit den kubistischen Praktiken des „papier collé“, bei denen das Spannungsverhältnis zwischen Objekt und Bild, das auch in der Ambivalenz der Gefäßkeramiken manifest ist, erstmals im Vordergrund stehen: „Das papier collé sollte beweisen, dass verschiedenartige Texturen in eine Komposition eingehen können, um im Bild zu einer Wirklichkeit zu werden, die mit der Wirklichkeit in der Natur in Konkurrenz tritt. Wir versuchten vom trompe l’oeil loszukommen, um ein trompe l’esprit zu finden.“¹²²⁷

¹²²³ Werner Hofmann, *Ars combinatoria*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. XXI, 1976 (Hofmann 1976), S. 9.

¹²²⁴ Hans Holländer, *Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode*, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 32, 1970 (Holländer 1970), S. 213.

¹²²⁵ Gilot 1980, S. 270.

¹²²⁶ Ebd.

¹²²⁷ „Le but du papier collé était de montrer que des matériaux différents pouvaient entrer en composition pour devenir, dans le tableau, une réalité en compétition avec la nature. Nous avons essayé de nous débarrasser de trompe l’oeil, pour trouver le ‘trompe l’esprit‘“, Pablo Picasso zitiert nach Bernadac 1998, S. 123. Deutsche Übersetzung nach Gilot 1980, S. 62.

5.3 Picassos „Wissenschaft vom schöpferischen Menschen“

Durch Kunst wird Realität sichtbar gemacht, dies wird jedoch nicht durch Nachahmung, wie Picasso selbst sagt, nicht „mit traditionellen Methoden“¹²²⁸ erreicht. Es geht auch nicht allein um die Übersetzung einer neuen Formensprache aus einem Medium in ein anderes, sondern um die Veranschaulichung des Übersetzungs- und Transformationsprozesses mittels der Korrespondenzformen. Folglich geht es Picasso sowohl bei den Assemblagen wie auch bei den ummodellierten Gefäßkeramiken um die demonstrative Vorführung der Verwandlung eines Gebrauchsgegenstandes in eine künstlerische Figuration; demonstrativ, da er sie mit Absicht im Zustand der plastischen Metapher präsentiert: in beiden Fällen bleiben der Nutzgegenstand als Ausgangspunkt und das Ergebnis, die Figuration, anschaulich erkennbar.¹²²⁹ Die künstlerischen Ergebnisse entstehen nicht allein um ihrer selbst willen, vielmehr dienen sie als Demonstration und Exemplifikation des kreativen Aktes, der sich vom Betrachter nachvollziehen läßt, indem er durch den Augenschein die „Täuschung des Geistes“ entdeckt, was er durch die Praxis der mimetischen Kunst, die auf eine „Täuschung des Auges“ setzte, „vergessen“ hatte. Auf diese Art und Weise lenkt Picasso die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Repräsentation der Wirklichkeit auf die künstlerischen Bedingungen und die Funktionsweise der Repräsentation selbst und verdeutlicht somit, dass auch bei der mimetischen Darstellung letztendlich ein „trompe l’esprit“ Bedingung des „trompe l’oeils“ ist.¹²³⁰ Guillaume Apollinaire hatte bereits zu den kubistischen Arbeiten Picassos und Georges Braques festgestellt, daß es sich dabei im Gegensatz zu der älteren Malerei nicht um Imitation handele, sondern um eine Konzeptkunst, deren Tendenz es ist, sich zur Darstellung des Schöpferischen zu

¹²²⁸ Gilot 1980, S. 270.

¹²²⁹ Zur demonstrativ-pädagogischen Schaffensweise Picassos zu früheren Zeitpunkten und in anderen Kunstmedien, wie etwa der Lithografie vgl. Lavin 1995, S. 72-73 und S. 81.

¹²³⁰ Vgl. hierzu weiterführend: Parvu 1999, S. 53-64.

erheben.¹²³¹ In der Fortsetzung seiner oben angeführten Aussage zur Eiform heißt es bei Picasso: „Nicht nach der Natur arbeite ich, sondern vor der Natur, mit ihr“.¹²³²

Neben der Vermittlung der Inhalte ist die Darstellung des Schöpferischen selbst für Picasso ein bewusstes, absichtsvolles Vorgehen, und es scheint für ihn wichtig zu sein, dass der Betrachter seine Kunst, die er selbst als Mittel der Erkenntnis auffasst, versteht und auch die Kreativität des Entstehungsprozesses nachvollzieht. Picasso sagte selbst, er wolle einer Wissenschaft des schöpferischen Menschen Vorschub leisten und datiere daher alles, was er schaffe. Am 6. Dezember 1943 erklärte er, im besetzten Paris, Brassai gegenüber seine visionäre Vorstellung, die sein Selbstbewusstsein als Inkarnation des immer wiedererscheinenden Künstler-Schöpfers anzeigt, aber auch seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, dass es, anstatt die Kunst zu sakralisieren, vorzuziehen sei, der menschlichen Kreativität einen neuen, hohen Stellenwert einzuräumen: „Warum glauben Sie, datiere ich alles was ich mache? Weil es nicht genügt, die Werke eines Künstlers zu kennen. Man muss auch wissen, wann er sie gemacht hat, warum, wie, unter welchen Umständen. Eines Tages wird es zweifellos eine Wissenschaft geben - vielleicht wird sie ‚Wissenschaft vom Menschen‘ heißen -, die versuchen wird, den Menschen durch das Studium des schöpferischen Menschen besser zu verstehen. [...] Ich denke oft an diese Wissenschaft, und es ist mir wichtig, der Nachwelt eine möglichst vollständige Dokumentation zu hinterlassen. [...] Deshalb datiere ich alles, was ich mache“.¹²³³

Irving Lavin kommentiert diesen in seiner anthropologischen Universalität wichtigen Ausspruch des Künstlers richtig: „Als Picasso erläuterte, warum er seine Werke datierte, verdeutlichte er diese visionäre Vorstellung, indem er auf paradoxe Weise menschliche Kreativität und Wissenschaft, Subjektivität und Objektivität, persönliches und

¹²³¹ „Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création.“ Guillaume Apollinaire, in: *Les Peintres cubistes*, hier zitiert nach Daix 1995, S. 207.

¹²³² „C'est ne pas d'après nature que je travaille, mais devant la nature, avec elle“. Pablo Picasso 1932, zu Tériade, zitiert nach Bernadac 1998, S. 28.

¹²³³ „Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les oeuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelles circonstances. Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être 'la science de l'homme', qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur... Je pense souvent à cette science, et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... Voilà pourquoi je date tout ce que je fais“, Pablo Picasso zu Brassai, zitiert nach Bernadac 1998, S. 105. Deutsche Übersetzung nach Brassai 1985, S. 79-80 und Lavin 1995, S. 81.

kollektives Bewusstsein in der Geschichte der Kunst, insbesondere seiner eigenen verband“.¹²³⁴

Diese hohe, von einigen Autoren als heilig¹²³⁵ oder transzendental¹²³⁶ bezeichnete Rolle der Kreativität für Picasso wird durch seine multiplen Identifikationen mit Dionysos, mit Hermes Trismegistos aber auch durch seine Verwendung der Gefäßsymbolik als Fruchtbarkeitssymbol und als metaphorischer Behälter schöpferischer Prozesse unterstrichen.

¹²³⁴ Lavin 1995, S. 80-81 und ebd., Anm. 72, S. 89.

¹²³⁵ Mayer 1980, S. 7-8; vgl. Beaucamp 1994, S. 17; „Le caractère sacré qu’il confère à la création artistique se manifeste également dans son intérêt pour l’art nègre, dont il comprend d’emblée la fonction d’exorcisme; et pour l’art préhistorique et primitif, dont il ne cessera de vanter les mérites, cultivant parfois la nostalgie du retour aux origines.“ Bernadac 1998, S. 8.

¹²³⁶ Joseph Chiari, Picasso, l’homme et son œuvre, Paris 1981 (Chiari 1981), S. 18.

SCHLUSSFOLGERUNG

Nachdem im ersten Kapitel dieser Arbeit der Horizont dessen was seit dem 18. Jahrhundert allgemein unter Keramik in einem künstlerischen Kontext verstanden und die entscheidende transformatorische Rolle Gauguins auf diesem Gebiet skizziert worden sind, wurde gezeigt, dass bisherige Gliederungen der bislang bekannten Werke der Picasso-Keramik unbefriedigend sind. Der Grund: nicht alle Werke die Picasso als Keramiken geschaffen hat sind der keramischen Kunst, als autonomen Kunstgattung, oder der angewandten Kunst zuzurechnen, sondern eher, sei es als Skulpturen, sei es als „objets trouvés“, sei es als ambivalente Werke deren Status sich zwischen dem utilitären Gerät und dem künstlerischen Objekt befindet, klassifizierbar sind.

Im zweiten Kapitel wurde gezeigt, dass Picassos Beschäftigung mit Keramik nicht erst 1946 in Vallauris begonnen hat, sondern bereits seit der frühen Jugend sein kreatives Interesse hinsichtlich der Keramik geweckt worden war und sich in der Zusammenarbeit mit Paco Durrio um 1902-1906 sowie mit Llorens Artigas und Jean van Dongen in den zwanziger Jahren konkretisiert hatte. Diese Praxis widerlegt den in der früheren Rezeption propagierten Mythos des Zufälligen und Beliebigen, den Beginn der Beschäftigung Picassos mit Keramik bei Madoura in Vallauris betreffend. Das Hauptargument dieser Widerlegung sind die hauptsächlich 1946-1948 datierten Vorzeichnungen Picassos für Gefäßkeramiken denen das dritte Kapitel dieser Untersuchung gewidmet ist.

Neben den Vorzeichnungen selbst, steht deren Umsetzung in Keramik im Vordergrund, wobei ausführlich auf werkgenetische, morphologische, typologische, ikonologische und ikonographische Probleme eingegangen wurde. Hier wurde auch nachgewiesen, dass die Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken Picassos Teil eines bereits Ende 1945 einsetzenden Elaborationsprozesses waren dessen Ziel die Schaffung einer neuen Formensprache war. Bei den in Keramik umgesetzten Entwürfen handelt es sich also um die Transposition dieser im Bereich der Graphik entwickelten Formensprache in die dritte Dimension.

Die Vorzeichnungen Picassos und deren Umsetzung in frauen- und tierförmige Gefäßkeramiken zeigen, dass die Keramiken, die nach den Methoden der Serialität und Variation, sowie der Formmetamorphose und Transformation elaboriert wurden, sich in einer Ambivalenz aus Bild und Gefäß befinden. Sie entstanden aus auf der

Töpferscheibe geformten Hohlkörperformen, die Picasso konstruktiv zusammenfügte oder aus Krügen und Tonflaschen, auf die er modellierend einwirkte. Der Ausgangspunkt Picassos für sein Formenrepertoire zur Bildung zoomorpher und anthropomorpher Figurationen innerhalb des Mediums Keramik sind die Vase, die Amphora und der eiförmige Hohlkörper. Die Form des letzteren entspricht im Prinzip, einer etwas gedrungenen, geschlossenen, henkellosen Amphora, die aus zwei oben geöffneten Gefäßformen, die durch Zusammenfügung geschlossen werden, gebildet wurde.

Die auf diese Art und Weise entstandenen Keramiken verraten eindeutig ihre Herleitung aus der keramischen Tradition der Figurengefäße, hauptsächlich archaische Votiv- und Trankopfergefäße des Mittelmeerraumes, wie etwa die ins 6. vorchristliche Jahrhundert datierten Klagefrauen aus Tanagra, wie auch an etruskische Tonurnen, alles Objekte für die das Gefäß-Körpergleichnis konstitutiv ist und die im Louvre-Museum aufbewahrt werden, wie im Verlauf des dritten Kapitels ausführlich gezeigt wurde.

Anschließend wurde nachgewiesen, dass die von Picasso selbst als solche definierte Praxis der plastischen Metapher bei ihm, im Zusammenhang seines plastischen und gefäßkeramischen Werkes, ein wichtiger Bestandteil seiner seit dem Kubismus vorherrschenden Beschäftigung mit der Doppelrolle des Kunstwerks als Repräsentation und Realität ist. Die Verwendung des Gefäß-Körpergleichnisses bei den durch Vorzeichnungen vorbereiteten figurativen Keramiken bestätigt ebenfalls diese Doppelrolle. Am Ende der Analyse hat sich herausgestellt, dass Picasso im Bereich der Keramik eine Vielfalt von Interessen hatte, die ihn seit seiner kubistischen Phase beschäftigten, hauptsächlich was die Umwandlung negativer und positiver Volumina, die Vieldeutigkeit und den auswechselbaren Charakter eines Zeichens in einem Darstellungssystem, die polychrome Fassung und Modifikation einer plastischen Form sowie die Darstellung einer Form durch ein reales Objekt anbetrifft. Dies zeigt, wie genau Picasso für sein plastisches Werk kennzeichnende Konzepte mit spezifisch keramischen zu verbinden wusste. Insofern befindet sich Picassos Verwendung von vorgefertigten keramischen Gefäßformen, die in die künstlerische Gestaltung miteinbezogen werden, nicht nur mit dem Kontext der Tradition der Keramikunst im Einklang, sondern auch mit Picassos eigener „Tradition“ künstlerischen Wirkens, das stets die Fragestellung nach der Idee des Schöpferischen umkreist.

Im vierten Kapitel wurde der Bedeutung der Gefäßkeramiken nachgegangen und eine tiefgehende Interpretation dieser Keramiken erbracht. Ein wichtiges Ergebnis ist, dass Picassos Keramiken dessen anti-akademische Haltung manifestieren, eine Haltung, in welcher seine vom etablierten, autonomen Kunstbegriff abweichende Kunstauffassung sichtbar wird, die Gegenstände aller Art, wie auch deren Funktion, und, wie beim uralten Medium der Keramik, deren Tradition des Utilitären, in die Sinnproduktion mit einbezieht und somit neue Horizonte, jenseits des Kunstbegriffs des 19. Jahrhunderts, erschließt. So dienen Picassos Gefäßkeramiken, außer ihrer symbolischen und epistemologischen Funktion als „exemplum“ menschlicher Kreativität, in dreifachen Hinsicht als „Waffen“: Einmal in ziemlich direkter Weise, indem sie Picassos Angst vor dem ihn umgebenden Unheil oder dem Numinosen, wie er es gegenüber Geneviève Laporte erklärt hat, abwehren. Zweitens dienen sie „zur Austreibung“ der akademischen Kunsttradition und drittens als Kampfansage in Richtung der sich in der Moderne etablierenden abstrakten Kunst nach 1945.

Picasso gestaltet jedoch auch Keramiken, um seine aktualisierte Version des Mythos vom Künstler-Magier vorzutragen. Die metaphorischen und symbolischen Bezüge des Mythos sind in diesem Medium, wenn es mit den anderen Künsten gleichrangig betrachtet und genutzt wird, sinnfällig darstellbar. Hiermit findet Picasso ein Substitut für die Malerei, einem Medium, innerhalb dessen zu den Zeiten Leonardo da Vincis, dem Autor des „Paragone“, der Maler als „Herr über alle Arten von Menschen und Herr aller Dinge“¹²³⁷ postuliert werden konnte. Picasso erkannte, dass die Selbstdarstellung des Künstlers, als ein im metaphorischen Sinn immer wieder auftretender „Herr“ über Menschen und Dinge neuer Ausdrucksformen und Medien bedarf.

Die Erneuerung der Kunst geht jedoch bei Picasso einher mit der Reaktivierung eines ursprünglichen Bildbegriffs, der von jenem der Kunst abgelöst worden war.

„Der Begriff ‚Bild‘ im landläufigen Gebrauch deckt alles und nichts ab, und das sind wir auch von dem Begriff ‚Kunst‘ gewöhnt. Deshalb sei vorweg gesagt, dass unter einem Bild im Folgenden vornehmlich das personale Bildnis, die *imago*, verstanden ist. Sie stellte gewöhnlich eine Person dar und wurde deshalb auch wie eine Person behandelt“. Diese einleitenden Worte in Hans Beltings „Bild und Kult“¹²³⁸ sind auf den

¹²³⁷ Zitiert nach Gombrich 1977, S. 117.

¹²³⁸ Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990 (Belting 1990), S. 9.

für Picassos Gefäßkeramiken gültigen Bildbegriff übertragbar. Allerdings geht es bei Picassos Gefäßkeramiken nicht um die Bilder im Sinne einer „Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“, wie der Untertitel von Beltings Buch lautet. Der Sinn der hier unternommenen Untersuchung war es aufzuzeigen, dass der Bildbegriff, so wie Picasso ihn verstand und gebrauchte, innerhalb eines vor dem „Zeitalter der Kunst“ sich entwickelten Mediums, nämlich dem der Keramik, durchaus mit dem Bildbegriff „vor dem Zeitalter der Kunst“ vergleichbar ist. Denn personale Bilder „wurden wie Personen behandelt“ und waren daher „Gegenstand der Religionspraxis“¹²³⁹, sie waren also Gebrauchsgegenstände innerhalb einer Kultpraxis.

Das Gefäß ist ein Gebrauchsgegenstand. Es begleitet den Menschen seit mehreren Jahrtausenden auf sehr verschiedenen Ebenen, die vom Hausgebrauch, dem Opfergefäß, der Toturne, bis hin zum archetypischen Symbol reichen. Der Gefäßkörper, der stets als ein „alter ego“ des Menschen aufgefasst worden ist, bot sich Picasso an, seit 1946-1947 das Spannungsverhältnis zwischen Bild und Bildmedium, zu einem Zeitpunkt großer historischer Umbrüche, als der Bildbegriff selbst in seiner Substanz durch den Siegeszug der abstrakten Kunst bedroht war, in der Verschmelzung des Bildes mit dem Gefäß neu zu thematisieren.

Somit weist Picasso nach dem Ende des 2. Weltkriegs den Weg einer alternativen, nicht abstrakten Kunstentwicklung. Indem er sich der Keramik widmet und diese als vollwertiges Medium seiner Kunstaübung verwendet, belegt er nicht nur das „Wiedererscheinen“ des „allseitigen“ Künstlers¹²⁴⁰, vielmehr reaktiviert er auch die ursprüngliche beschwörerisch-apotropäische Funktion der Kunst zu einem Zeitpunkt, nach dem Ende des traumatischen historischen Ereignisses des 2. Weltkrieges, als die Hoffnung auf Erneuerung und die Totenklage bei den Überlebenden koexistierten. Picasso kann dieses Wagnis jedoch nur gelingen, weil er eine Synthese der prähistorischen und der sogenannten primitiven Kunst, der Kunst der Antike und der europäischen Kunsttradition vollzieht, wofür seine Gefäßkeramik, wie diese Arbeit gezeigt haben sollte, eines der besten Beispiele darstellt.

¹²³⁹ Ebd.

¹²⁴⁰ Kahnweiler 1970, S. 5.

ABKÜRZUNGEN

(Abb.)	Bezieht sich im Text auf Abbildungen dieser Arbeit
Abb.	Abbildung in anderen Arbeiten
A.R.	Ramié 1988, Katalognummer
Arch. M.P.P.	Archiv des Picasso-Museums Paris, Inventarnummer
APPH	Picasso-Fotoarchiv im Picasso-Museum Paris, Inventarnummer
Aufl.	Auflage
Bloch	Bloch 1979, Bandnummer gefolgt von Katalognummer
Bodelsen	Bodelsen 1964, Katalognummer
C.A.,	Cahiers d'Art, Sondernummer, 23/1, 1948, Abbildung auf entsprechender Seite
cat.	Katalognummer
D	Durchmesser
Daix	Katalognummer des Werverzeichnisses, Daix/Rosselet 1979
D./B.	Daix/Boudaille 1988, Katalognummer
fig.	Textabbildung
G.R.	Ramié 1980, Abbildungsnummer
Gray	Gray 1963, Katalognummer
H	Höhe
Inv.	Inventarnummer
Kat.	Katalognummer in einer deutschsprachigen Publikation
L	Länge
Louvre	Louvre-Museum, Paris, Inventarnummer
M.P.	Picasso-Museum, Paris Inventarnummer
MPA	Picasso-Museum, Antibes, Inventarnummer
MPB	Picasso-Museum, Barcelona, Inventarnummer
M.P.P. I, II	Bestandskatalog des Picasso-Museums Paris, Katalognummer in Band I, bzw. Band II
Mourlot	Mourlot 1964, Katalognummer
RA	McCully 1998 II, Katalognummer
Suc.	Succession Picasso, Nachlassinventarnummer
Sp.	Spies 1983, Nummer im Werkverzeichnis
Tf.	Farbtafel
Z.	Zervos 1932-1978, Katalognummer

ABBILDUNGSVERZEICHNIS, BILDNACHWEIS

- Abb. 1** Ernest Chaplet: Mei Ping-Vase, 1889; emailliertes Porzellan, 53,5 x 27,8 cm, Musée des Arts décoratifs, Paris, Inv. 5695. Foto: Les Arts Décoratifs, ©Jean Tholance
- Abb. 2** Paul Gauguin: Doppelvase mit Frauenmaske, 1887; emailliertes Steingut, Gold, H: 19,5 cm, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen, MIN 3556. Foto: Ny Carlsberg Glyptothek
- Abb. 3** Bernard Leach: Schale, 1947; Steingut, Einritzungen, Eisenpigmente auf Glasur, H: 12,1 cm, Victoria and Albert Museum, London, CIRC. 280-1950. Foto: Victoria and Albert Museum
- Abb. 4** Paul Gauguin: Vase mit bretonischen Szenen 1886-1887; emailliertes Steingut, Gold, H: 29,5 cm, Gray 44, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel. Foto: Musées Royaux d'Art et d'Histoire
- Abb. 5** Paul Gauguin: Oviri, 1894; Steingut, teilweise emailliert, H: 75 cm, Gray 113, Musée d'Orsay, Paris. Foto: RMN-©Hervé Lewandowski
- Abb. 6** Paul Gauguin: Selbstbildnis, Anfang 1889; Steingut, Farbglasuren: Olivgrün, Rot und Grau, H: 19,3 cm, Kunstindustrimuseet, Kopenhagen, Inv. 6756. Foto: ©Pernille Klemp
- Abb. 7** Paul Gauguin: Selbstbildnis als grotesker Kopf, Winter 1889; emailliertes Steingut, H: 28 cm, Gray 66, Musée d'Orsay, Paris. Foto: RMN-©Hervé Lewandowski
- Abb. 8** Pablo Picasso: Fragment eines „Pignate“-Topfes mit Gesichtsmotiv, Vallauris 1950; Roter Ton, mit dem Zeichenstift nach dem Brennen bearbeitet, 14 x 12 x 4,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3709. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 9** Pablo Picasso: „Gotischer“ Krug mit dem Motiv zweier Vögel im Käfig, Vallauris, 4. Februar 1948; Weißer Ton gedreht und modelliert, schwarze Engobe, Pinselglasur, Einritzungen, mit Tusche patiniert, 37 x 35 x 24 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3682. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 10** Pablo Picasso: „Service Louis XV“- Platte mit Stierkampfszene, 18. Juni 1957; Weißer Ton mit schwarzer Engobe bemalt, 29 x 65,5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Inv. 1965.95. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
- Abb. 11** Pablo Picasso: Brennziegel mit dem Motiv eines Kindes mit Taube, Vallauris, Herbst 1950; Rote Schamotte, gegossen, dreieckige Nuten ausgestanzt, mit Engoben bemalt, 59 x 23 x 7,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3705. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot

- Abb. 12** Pablo Picasso: Kachel mit Bacchanalmotiv, 14. Dezember 1956; Weißer Ton, schwarze Engobe, weißes mit dem Pinsel aufgetragenes Email, 30,5 x 25,5 x 2 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3726. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 13** Pablo Picasso: Hexagonale Kachel mit erotischer Szene, 1962; Rosa Schamotte mit Engoben und keramischen Pastellstiften bemalt unter Transparentglasur, 16,5 x 16,5 cm, G.R. 627, Museum Ludwig, Köln. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln
- Abb. 14** Pablo Picasso: Taube, 1953; Weißer Ton, modellierte Platte, mit Engobe und Einritzungen bearbeitet, 14,5 x 26,3 x 13 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3721. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Béatrice Hatala
- Abb. 15** Pablo Picasso: Taube, 29. Januar 1953; Weißer Ton, Flasche gedreht, ummodelliert, auf Sockel modelliert und mit Engobe bemalt, 22 x 26 x 14,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3746. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 16** Pablo Picasso: Quadratische Kachel, Gesichtsmotiv mit gelockten Haaren, Dezember 1968; Rosa Ton, 31 x 31 cm, Abguss der Linolschnittplatte, Auflage, A.R. 572. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: G.R. 655
- Abb. 17** Josep Llorens Artigas: Vase „Claire de lune“, 1927; Steinzeug, H: 25,5 cm, Museu de la Ceràmica, Barcelona, Inv. 8679. ©VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Museu de la Ceràmica, Barcelona, ©Guillém Fernandez-Huerta
- Abb. 18** Pablo Picasso: Teller mit dem Motiv eines Eingeborenen, 1893-1895; Porzellanteller mit Ölfarben bemalt, Museu Picasso, Barcelona, MPB 110.030, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Museu Picasso Barcelona
- Abb. 19** Pablo Picasso: Sich kämmende Frau, 1906; Roter Ton, Glasurspuren, H: 53 cm, Privatsammlung, Sp.7 I. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Bourassa 2004, S. 36
- Abb. 20** Pablo Picasso: Sich kämmende Frau, 1906; Bronze, 42,2 x 26 x 31,8 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 1981- 3, Sp. 7 II, Z. I, 329. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Béatrice Hatala
- Abb. 21** Paco Durrio: Anthropomorphes Gefäß, um 1900; Steingut emailliert, H: 40 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. OAO 1322. Foto: RMN-©René-Gabriel Ojéda
- Abb. 22** Pablo Picasso: Frauenbüste mit erhobenen Armen, 1901; Feder auf Papier, (Ausschnitt), 12,5 x 11 cm, Privatsammlung, Z. VI. 306. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 23** Pablo Picasso: Frauenbüste mit aufgestütztem Kopf, 1901 oder 1902; Feder auf Papier, (Ausschnitt), 11,2 x 11 cm, Z. VI. 364. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)

- Abb. 24** Pablo Picasso: Frauenbüste mit verschränkten Armen, 1902; Bleistift auf Papier, 15,9 x 11,1 cm, Museu Picasso, Barcelona, MPB. 110.451. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Museu Picasso Barcelona
- Abb. 25** Paul Gauguin: Hina et Tefatou Vase, um 1894; Steingut, 34,4 x 14,1 x 14,1 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. OA 9514. Foto: RMN-©Hervé Lewandowski
- Abb. 26** Paul Gauguin: Porträtvase Frau Schuffenecker, 1889-90; Steingut, modelliert. Unterglasurfarben: Rosa, Blau, Grau, Gold; Transparentglasur, 23,6 x 17,5 x 17,7 cm, Gray 67, Dallas Museum of Art, The Wendy and Emery Reves Collection. Foto: Dallas Museum of Art
- Abb. 27** Pablo Picasso: Vasenstudien, 1902/1903; Tusche auf Papier, 27 x 37,5 cm, Z. XXII, 16. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 28** Paco Durrio: Silberanhänger, vor 1904; Silber, 6,5 x 6,2 x 1 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. OAO 446. Foto: RMN-©Hervé Lewandowski
- Abb. 29** Pablo Picasso: Studie für eine anthropomorphe Vase, (Ausschnitt), 1902/1903; Tusche auf Papier, 27 x 37,5 cm, Z. XXII, 21. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 30** Pablo Picasso: Studien für anthropomorphe Vasen und einen Ring, (Ausschnitt), 1902/1903; Tinte und Tusche auf Papier, 38 x 46 cm, Z. XXI, 370. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 31** Paul Gauguin: Porträtkopf „Frau aus Martinique“, Winter 1887-1888; Steingut, modelliert, pigmentierte Engoben, H: 22 cm, Gray 52, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen, MIN 3553. Foto: Ny Carlsberg Glyptothek
- Abb. 32** Paco Durrio: „Kopf Christi“, undatiert [um 1900]; Glasierte polychrome Keramik, modelliert, 39,2 x 31,7 x 24, 8 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Abbildung: Ausstellungskat. „Gauguin y los orígenes del simbolismo“, Madrid 2004, S. 315
- Abb. 33** Paco Durrio: „Kopf eines Jugendlichen“ oder „Kopf eines Inka“, undatiert [um 1900]; Glasierte polychrome Keramik, modelliert, 30,6 x 16,5 x 18,7 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Abbildung: Ausstellungskat. „Gauguin y los orígenes del simbolismo“, Madrid 2004, S. 314
- Abb. 34** Paco Durrio: Reliefmedaillon „Der Traum Evas“, vor 1908; Glasierte Keramik, 71,3 x 66,5 x 5,3 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Abbildung: Ausstellungskat. „Gauguin y los orígenes del simbolismo“, Madrid 2004, S. 316
- Abb. 35** Pablo Picasso: Sitzende Frau, Barcelona 1902; Ungebrannter Ton, 14,5 x 8,5 x 11,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 230, Sp. 1 I. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Béatrice Hatala

- Abb. 36** Clément Massier: Vase mit Metalllusterdekoration, um 1895-1905; Musée Magnelli - Musée de la Céramique, Vallauris. Abbildung: L'Estampille/L'Objet d'Art, H.S., 12 H, 1995, S. 13
- Abb. 37 a** Suzanne Ramié: „Meula“, um 1940-1945; Weißer Ton, gelbe „alquifoux“-Bleiglasur, H: 43 cm, Musée Magnelli-Musée de la Céramique, Vallauris, Inv. 1997-13-1. Abbildung: Peltier 1998, S. 35
- Abb. 37 b** Suzanne Ramié: Suppenservice, um 1940-1945; Weißer Ton, gelbe „alquifoux“-Bleiglasur; Suppenterrine H: 26,5 cm, L: 39 cm, Sammlung Alain Ramié. Abbildung: Peltier 1998, S. 34
- Abb. 38** Pablo Picasso: Studie für „Le vase bleu“, 1906; Tinte und blauer Farbstift auf gelbem Papier, 31,5 x 24,5 cm, Privatsammlung, Z. XXII, 341. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 30
- Abb. 39** Pablo Picasso: Studie für „Le vase bleu“, 1906; Tinte und Farbstift auf Papier, 26 x 21 cm, Privatsammlung, Z. XXII, 338. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 40** Pablo Picasso: Keramiktopf „Pignate“, 1906; Irdenware, Gouache, Privatsammlung, ehemals Sammlung G. Apollinaire. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 14
- Abb. 41** Pablo Picasso: Männerkopf, Paris 1906; Bronze, modelliert, 17 x 22 cm, Sp. 9 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Archives Succession Picasso
- Abb. 42** Pablo Picasso: Männerkopf, Paris (1906); Keramik, Glasurspuren, modelliert, 13,5 x 11 cm, Privatsammlung, RA 2. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Marc Domage
- Abb. 43** Josep Llorens Artigas: Entwurfszeichnung für eine keramische Fliesenkomposition, 12. Juli 1923; Bleistift auf Papier, Archiv des Picasso-Museums Paris. ©VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 44** Pablo Picasso: Vase mit dem Motiv badender Frauen, Mai 1929; Weißer Ton, gedreht, rote und schwarze Engobe, weißes Email, 47 x 32,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3673. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 45** Pablo Picasso: Kugelförmige Vase mit dem Motiv Fische haltender Hände, 30. Juni 1929; Rosa Ton, gedreht, schwarze, grüne und gelbe Engobe, weißes Email, 22 x 27,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3674. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 46** Suzanne Ramié: „Gus“, 1942; Weißer Ton, gedreht, grüne „alquifoux“-Bleiglasur, H: 44 cm, D: 37 cm, Sammlung Alain Ramié. Abbildung: Peltier 1998, S. 33
- Abb. 47** Pablo Picasso: „Gus“ mit dem Motiv eines Insekts, Vallauris 1951; Weißer Ton, gedreht, pigmentierte Engoben, Einritzungen, 42 x 35 x 26 cm, Privatsammlung, RA 117. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Abbildung: Bourassa/Foulem 2004, S. 197

- Abb. 48** Gebrauchstöpferwaren des Ateliers Saltalamacchia, Vallauris, 20. Jhd.; Musée Magnelli - Musée de la Céramique, Vallauris und Sammlung Xavier Girard. Foto: L'Estampille/L'Objet d'Art, H.S. 12 H, 1995, S. 7
- Abb. 49** Suzanne Ramié: Provenzalischer „Bourrache“- Krug , 1945; Weißer Ton, gedreht, grüne „alquifoux“-Bleiglasur, H: 60 cm, D: 36 cm, Sammlung Alain Ramié. Abbildung: Peltier 1998, S. 37
- Abb. 50** Pablo Picasso: Provenzalischer „Bourrache“- Krug mit der Darstellung einer Frauenbüste, eines Kindes und einer Blume, Vallauris, August 1952; Weißer Ton, gedreht, pigmentierte Engoben, weiße Glasur und mit Kupferoxid gedunkeltes Paraffin, Reservage, 61,5 x 40 x 26 cm, Musée d'art moderne, Saint-Etienne, G.R. 274. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Musée d'art moderne de Saint-Etienne
- Abb. 51** Pablo Picasso: Krug mit einem auf den Händen ruhenden Gesicht, Vallauris August 1952; Weißer Ton, gedreht, Farboxide, weiße Glasur, Einritzungen, Sammlung Irene und Peter Ludwig, Ludwig Museum, Köln, Inv. ML 1635. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln
- Abb. 52** Suzanne Ramié: Dreifuß-Krug, um 1950; Weißer Ton, weiße Glasur, 73 x 29 cm, Musée d'Arts décoratifs, Paris, Inv. 2001.61.1. Foto: Les Arts Décoratifs, ©Jean Tholance
- Abb. 53** Kompositgefäß, Zypern, 2000 v. Chr.; Red Polished Ware, H: 26 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre AO 17519. Foto: RMN-©Hervé Lewandowski
- Abb. 54** Pablo Picasso: Entwurfszeichnungen für Gefäße in Stierform, 13. September 1946; Bleistift auf Papier, 33 x 50,5 cm, Privatsammlung, Suc. 6410, V1. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 55** Pablo Picasso: Entwurfszeichnungen für biomorphe Gefäße, 13. September 1946; Bleistift auf Papier, 33 x 50,5 cm, Privatsammlung, Suc. 6411, Z. XIV, 245, V2. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 56** Pablo Picasso: Entwurfszeichnungen für Gefäßkeramiken in Stierform, 13. September 1946; Bleistift auf Papier, 33 x 50,5 cm, Privatsammlung, Suc. 6412, V3. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 57** Pablo Picasso: Entwurfszeichnungen für Gefäße in Stierform, 13. September 1946; Bleistift auf Papier, 33 x 50,5 cm, Privatsammlung, Suc. 6413, Z. XIV, 246, V4. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin

- Abb. 58** Pablo Picasso: Blumenvase, Vallauris 1948; Weißer Ton, Engoben, weiße Glasur, Transparentglasur, Patina, Einritzungen, Reservage, 56 x 33,5 x 25,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3755. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 59** Pablo Picasso: Krug mit Sonnenmotiv, Vallauris, 4. Juni 1953; Roter Ton, gedreht, graue und schwarze, getrocknete Engobe, blauer Pastellstift, 33 x 26 cm, Privatsammlung, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: G.R. 163
- Abb. 60** Pablo Picasso: Rechteckige Schale mit bärtigem Faunskopfmotiv, 21. Januar 1948; Weißer Ton, geprägt, weißes Email, Engobe unter unregelmäßig aufgetragener Glasur, mit verdünnter Tusche patiniert, 38,3 x 32 x 4 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3681. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 61** Pablo Picasso: Topf mit Reigenmotiv und Gestalten, die eine riesige Taube tragen, Vallauris, 11. August 1950; rote Irdenware, gedreht, schwarzer Engobe 20 x 27,5 x 25,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3699. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 62** Pablo Picasso: Stehende weibliche Aktfigur, Vallauris, 20. Juli 1956; Roter Ton, modelliert. Engobe und Einritzungen, 17 x 5,8 x 6,2 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3696. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Béatrice Hatala
- Abb. 63** Pablo Picasso: Weiße Vasenfrau, Vallauris 1947; Weißer Ton, gedreht, modelliert, 25 x 10,5 x 8 cm, Privatsammlung, RA 30, Sp. 321 I. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Marc Domage
- Abb. 64** Pablo Picasso: Vasenfrau; Bronze H: 25 cm, Sp. 321 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Spies 1983, S. 222
- Abb. 65** Pablo Picasso: Kentaur, Vallauris 1951; Bronze, 27,5 x 29,5 cm, Sp. 414 II, Privatsammlung, erste Version in weißem gebranntem Ton, (Sp. 414 I). © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Orlando Faria
- Abb. 66** Pablo Picasso: Kopf eines Fauns, Vallauris, Ende Juli 1946; Weißer gebrannter Ton, Einritzungen, 14,5 x 15 x 9,5 cm, Sp. 378 A I, Privatsammlung.
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Spies 1983, S. 350
- Abb. 67** Suzanne Ramié: Studie zum Dreifuß-Krug, um 1950; Bleistift auf Papier, Skizzenbuch, Privatsammlung, Abbildung: Peltier 1998, S. 25, Abb. 19
- Abb. 68** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken und Augen, Antibes, 13. November 1946; Tusche auf Papier, 50 x 65 cm, Z. XIV. 336. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)

- Abb. 69** Pablo Picasso: Entwurfszeichnungen für Gefäßkeramiken, Golfe-Juan, 29. Juli 1947 (I); Feder auf Papier, 25 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11627, V6. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 70** Pablo Picasso: Entwurfszeichnungen für Gefäßkeramiken, Golfe-Juan, 29. Juli 1947 (II); Feder auf Papier, 16,5 x 25 cm, Privatsammlung, Suc. 11621, V7. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 71** Pablo Picasso: Entwurfszeichnungen für Gefäßkeramiken, Golfe-Juan, 29. Juli 1947 (III); Feder auf Papier, 25 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11634, V8. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 72** Pablo Picasso: Studien für Vasenfrauen, 4. August 1947; Bleistift auf Papier, 33 x 25 cm, Privatsammlung, Suc. 11626, V9. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 73** Pablo Picasso: Studien für Vasenfrauen, 4. August 1947; Bleistift auf Papier, 33 x 25,5 cm, Privatsammlung, Suc. 11638, V10. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 74** Pablo Picasso: Studien für Vasenfrauen, 4. August 1947; Bleistift auf Papier, 33 x 25,5 cm, Privatsammlung, Suc. 11639, V11. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 75** Pablo Picasso: Studien für Vasenfrauen, 5. August 1947; Bleistift auf Papier, 33 x 25,5 cm, Sammlung der Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Suc. 11636, V12. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 76** Pablo Picasso: Studien für Vasenfrauen, 5. August 1947; Bleistift auf Papier, 33 x 25,5 cm, Sammlung der Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Suc. 11637, V13. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 77** Pablo Picasso: Entwurfszeichnungen für drei Gefäßkeramiken in der Form von Eulen, 15. August 1947; Bleistift auf Papier, 16,5 x 25 cm, Privatsammlung, Suc. 11619, V14. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 78** Pablo Picasso: Entwurfszeichnungen für drei zoomorphe Gefäßkeramiken (Vögel), 15. August 1947; Bleistift auf Velin d'Arches, auf der Rückseite mit Rotstift datiert, 7,3 x 25,1 cm, Privatsammlung, Suc. 11612, V15. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 79** Pablo Picasso: Studien für Henkelgefäßkeramiken, 12. September 1947; Feder und Tusche auf Papier, 16,4 x 21,1 cm. Auf der Rückseite: Portrait Mayas oder Marie-Thérèse Walthers, Privatsammlung, Suc. 11610, V16. ©

Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN

- Abb. 80** Pablo Picasso: Studien für Henkelgefäßkeramiken, 12. September 1947; Feder und Tusche auf Papier, 16,5 x 25 cm, Privatsammlung, Suc. 11618, V17. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 81** Pablo Picasso: Skizzen für Henkelgefäße und zusammengesetzten Gefäßkonstruktionen, 16. September 1947; Feder und Tusche auf Papier, 25,5 x 33 cm auf der Vorderseite links oben datiert: „16 Septembre 47“, Privatsammlung, Suc. 11635 verso, V18. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 82** Pablo Picasso: Skizzen für Henkelgefäße, 16. September 1947; Feder und Tusche auf Papier, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11635 recto, V19. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 83** Pablo Picasso: Vier Studien für Vasenfrauen, 16. September 1947; Bleistift auf Papier, 25 x 32,5 cm, rechts oben „16 sept 47“ datiert, Sammlung Peter und Irene Ludwig, Museum Ludwig, Köln, V20. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln
- Abb. 84** Pablo Picasso: Studien für Gefäßkeramiken, 16. September 1947; Bleistift auf Papier, 25 x 32,5 cm, Rückseite von (Abb. 83), Sammlung Peter und Irene Ludwig, Museum Ludwig, Köln, V21. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln
- Abb. 85** Pablo Picasso: Vier Studien für Vasenfrauen, 16. September 1947; Bleistift auf Papier, 25 x 33 cm, Suc. 11628, V22. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 86** Pablo Picasso: Studien für einen zweihenkligen Krug und zwei Vasenfrauen, 16. September 1947; Bleistift auf Papier, 25 x 33 cm, in der rechten oberen Ecke datiert: „16 septembre 47“, Suc. 11628, Rückseite von (Abb. 85), V22a. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 87** Pablo Picasso: Vorzeichnungen für zoomorphe Gefäßkeramiken, 24. September 1947; Bleistift auf Velin d'Arches, 16,5 x 25 cm, auf der Vorderseite datiert, Privatsammlung, Suc. 11617, V23. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Theil I 2004, S. 100
- Abb. 88** Pablo Picasso: Vorzeichnungen für zoomorphe Gefäßkeramiken, 24. September 1947; Bleistift auf Velin d'Arches, 16,5 x 25 cm, auf der Vorderseite datiert, Privatsammlung, Suc. 11616, V24. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 239
- Abb. 89** Pablo Picasso: Vorzeichnungen für Gefäßkeramiken in der Form eines Kondors, 24. September 1947; Bleistift auf Velin d'Arches, 16,5 x 25 cm, auf der Vorderseite datiert, Privatsammlung, Suc. 11615, V25. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Theil I 2004, S. 111

- Abb. 90** Pablo Picasso: Vorzeichnungen für zoomorphe Gefäßkeramiken, 24. September 1947; Bleistift auf Velin d'Arches, 16,5 x 25 cm, auf der Vorderseite datiert, Privatsammlung, Suc. 11620, V26. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Theil I 2004, S. 101 oben
- Abb. 91** Pablo Picasso: Vorzeichnungen für zoomorphe Keramiken (Eulen), 15. August 1947; Bleistift auf Velin d'Arches 16,4 x 25,1 cm, Datierung auf der Rückseite: „15 août 47 III“, Privatsammlung, Suc. 11614, V27. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 92** Pablo Picasso: Studien für biomorphe Gefäßkeramiken, 30. September 1947 (I); Bleistift auf Papier, 25 x 33 cm, auf der Vorderseite datiert, Privatsammlung, Suc. 11623, V28. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 93** Pablo Picasso: Studien für biomorphe Gefäßkeramiken, 30. September 1947 (II); Bleistift auf Papier, 25 x 33 cm, auf der Vorderseite datiert, Privatsammlung, Suc. 11625, V29. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Theil I 2004, S. 101 unten
- Abb. 94** Pablo Picasso: Studien für biomorphe Gefäßkeramiken (Stelzvogel), 30. September 1947 (III); Bleistift auf Papier, 25 x 33 cm, auf der Vorderseite datiert, Privatsammlung, Suc. 11629, V30. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Theil I 2004, S. 103
- Abb. 95** Pablo Picasso: Studien für Gefäße und biomorphe Gefäßkeramiken, 30. September 1947 (IV); Bleistift auf Papier, 25 x 33 cm, auf der Vorderseite datiert, Privatsammlung, Suc. 11633, V31. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 96** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (I); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11575, V32. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 108
- Abb. 97** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (II); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11574, V33. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 108
- Abb. 98** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken (Widder), 1. Oktober 1947 (III); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11572, V34. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 108
- Abb. 99** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (IV); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11573, V35. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 108
- Abb. 100** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (V); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11571, V36. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN

- Abb. 101** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (VI); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11570, V37. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Archives Succession Picasso
- Abb. 102** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (VII); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11631, V38. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 108
- Abb. 103** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (VIII); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11630, V39. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 108
- Abb. 104** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken (Widder, Steinbock), 1. Oktober 1947 (IX); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11600, V40. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 108
- Abb. 105** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken (Steinbock, Ziege), 1. Oktober 1947 (X); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11598, V41. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 109
- Abb. 106** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (XI); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11599, V42. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 109
- Abb. 107** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (XII); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11596, V43. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 109
- Abb. 108** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (XIII); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11597, V44. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 109
- Abb. 109** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (XIV); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11594, V45. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 109
- Abb. 110** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (XV); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11592, V46. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 109
- Abb. 111** Pablo Picasso: Studien für zoomorphe Gefäßkeramiken, 1. Oktober 1947 (XVI); Bleistift auf Papier, auf der Vorderseite datiert, 25,5 x 33 cm, Privatsammlung, Suc. 11593, V47. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: McCully 1998, S. 109

- Abb. 112** Pablo Picasso: Vorzeichnung für eine Vasenfrau, 21. Oktober 1947 (I); Roter Farbstift auf Papier, links unten datiert, 26,7 x 21 cm, Privatsammlung, Suc. 11603, V48. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 113** Pablo Picasso: Vorzeichnung für eine Vasenfrau, 21. Oktober 1947 (II); Roter Farbstift auf Papier, links unten datiert, 26,7 x 21 cm, Privatsammlung, Suc. 11604, V49. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 114** Pablo Picasso: Vorzeichnung für eine Vasenfrau, 21. Oktober 1947 (III); Roter Farbstift auf Papier, links unten datiert, 26,7 x 21 cm, Privatsammlung, Suc. 11605, V50. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 115** Pablo Picasso: Vorzeichnung für eine Vasenfrau, 21. Oktober 1947 (IV); Roter Farbstift auf Papier, links unten datiert, 26,7 x 21 cm, Privatsammlung, Suc. 11608, V51. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 116** Pablo Picasso: Vorzeichnung für eine Vasenfrau, 21. Oktober 1947 (V); Roter Farbstift auf Papier, links unten datiert, 26,7 x 21 cm, Privatsammlung, Suc. 11606, V52. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 117** Pablo Picasso: Vorzeichnung für eine Vasenfrau, 21. Oktober 1947 (VI); Roter Farbstift auf Papier, links unten datiert, 26,7 x 21 cm, Privatsammlung, Suc. 11607, V53. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 118** Pablo Picasso: Studien für biomorphe Gefäßkeramiken, 1. November 1947; Feder und Tusche auf Papier, teilweise laviert, mehrmals überarbeitet, links oben datiert, 33 x 50 cm, Privatsammlung, Suc. 6415, V54. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Archives Succession Picasso
- Abb. 119** Pablo Picasso: Studien für Vasen, Krüge und biomorphe Gefäßkeramiken, 1. November 1947; Feder und Tusche auf Papier, mehrmals überarbeitet, links oben datiert, 33 x 50 cm, Privatsammlung, Suc. 6416, V55. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 120** Pablo Picasso: Studien für Gefäßkeramiken, 6. November 1947 (I); Seite aus „Sennelier“- Skizzenbuch „CAR NDV 3“, Roter Farbstift auf Papier, rechts oben datiert, 24,5 x 15,5 cm, Sammlung Berggruen, Suc. 11453, V64. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 121** Pablo Picasso: Studien für Gefäßkeramiken, 6. November 1947 (II); Seite aus „Sennelier“- Skizzenbuch „CAR NDV 3“, Roter Farbstift auf Papier, rechts oben datiert, 24,5 x 15,5 cm, Sammlung Berggruen, Suc. 11454, V65. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 122** Pablo Picasso: Studien für Gefäßkeramiken, 6. November 1947 (III); Seite aus „Sennelier“- Skizzenbuch „CAR NDV 3“, Roter Farbstift auf Papier, rechts unten datiert, 24,5 x 15,5 cm, Sammlung Berggruen, Suc. 11455, V66. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 123** Pablo Picasso: Studien für Gefäßkeramiken, 6. November 1947 (IV); Seite aus „Sennelier“- Skizzenbuch „CAR NDV 3“, Roter Farbstift auf Papier, links oben datiert, 24,5 x 15,5 cm, Sammlung Berggruen, Suc. 11456, V67.

© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN

- Abb. 124** Pablo Picasso: Studie für eine Gefäßkeramik mit dem Motiv eines geflügelten Stieres, 1947; Bleistift auf Papier, 27 x 21 cm, Privatsammlung, Suc. 6408, V56. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 125** Pablo Picasso: Studie für einen aus Gefäßen und einer Kugel zusammengesetzten Stier, 1947-1948; Roter Farbstift, 13,2 x 21 cm, Suc. 11692, V57. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 126** Pablo Picasso: Studien für zwei zoomorphe Gefäßkeramiken (Vögel); Auf der Rückseite: zwei Lampenstudien, 1947-1948; Roter Farbstift, 13,2 x 21 cm, Privatsammlung, Suc. 11693, V59. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 127** Pablo Picasso: Studie für eine Gefäßkeramik in der Form eines Vogels; Auf der Rückseite: zwei kleine Figuren, 1947-1948; Roter Farbstift, 13,2 x 21 cm, Privatsammlung, Suc. 11694, V60. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 128** Pablo Picasso: Studie für einen zweihenkligen Krug als Frauenkopf, 26. August 1951; Farbstift und Tusche auf Papier, datiert links oben, 21 x 27 cm, Privatsammlung, Suc. 6381, V61. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- Abb. 129** Pablo Picasso: Studien für Gefäße, Vallauris, 28. Februar 1953; Bleistift auf Papier, 21 x 27 cm, datiert links oben, Privatsammlung, Suc. 6379, V62. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 130** Pablo Picasso: Studien für Gefäße, Vallauris, 28. Februar 1953; Bleistift auf Papier, 21 x 27 cm, datiert links unten, Privatsammlung, Suc. 6380, V63. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 131** Pablo Picasso: Metamorphose I, Paris, 1928; Bronze (Unikat), 22,8 x 18,3 x 11 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 261, Sp. 67 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Béatrice Hatala
- Abb. 132 a** Pablo Picasso: Mann mit Lamm, Paris 1943; Bronze, 222,5 x 78 x 78, Picasso-Museum, Paris, M.P. 331, Sp. 280 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN

- Abb. 132 b** Pablo Picasso: Studie für „Mann mit Lamm“, Paris 15. Juli 1942; Bleistift auf Papier, datiert unten rechts, Picasso-Museum, Paris, M.P. 1286, Z. XII, 89. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Thierry Le Mage
- Abb. 132 c** Pablo Picasso: Studie für „Mann mit Lamm“, Paris 19. Juli 1942; Feder und Tusche auf Papier, laviert, 33,5 x 21,6 cm, datiert oben links, M.P. 1291, Z. XII, 120. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 132 d** Pablo Picasso: Studie für „Mann mit Lamm“, Paris 27-29. März 1943; Feder und Tusche auf Papier, laviert, 65 x 50,5 cm, datiert unten links: „27 mars 43“ und oben links: „29 mars 43“, M.P. 1990-75, Z. XII, 297. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Madeleine Coursaget
- Abb. 133** Pablo Picasso: „La Joie de Vivre“, Antibes, 1946; Öl auf Fiberezement, 120 x 250 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA 46.1-4, Z. XIV, 289. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 134** Pablo Picasso: „La Femme Fleur“, Paris 1946; Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm, Privatsammlung, Z. XIV, 167. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Archives Succession Picasso
- Abb. 135** Pablo Picasso: Frau in einem Lehnstuhl, Paris 2. April 1947; ; Öl auf Leinwand, 92 x 72,5 cm, Picasso-Museum Paris, M.P. 1990-23, Z. XV, 50. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©Gérard Blot
- Abb. 136** Pablo Picasso: Studien für eine Stierplastik, 18. Januar 1946; Bleistift auf Papier, in der Mitte oben geklebt, 21 x 35 cm Z. XIV, 134. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 137 a** Pablo Picasso: Stier, 2. Dezember 1945; Lithographie, Tusche und Feder auf Stein, 2. Zustand, 32,6 x 44,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3333. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©René-Gabriel Ojéda
- Abb. 137 b** Pablo Picasso: Stier, 26. Dezember 1945; Lithographie, Tusche und Feder auf Stein, Schabungen, 6. Zustand, 32,6 x 44,4 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3337. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©René-Gabriel Ojéda
- Abb. 137 c** Pablo Picasso: Stier, 2. Januar 1946; Lithographie, Tusche und Feder auf Stein, Schabungen, 8. Zustand, 32,6 x 44,4 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3339. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©René-Gabriel Ojéda
- Abb. 137 d** Pablo Picasso: Stier, 5. Januar 1946; Lithographie, Tusche und Feder auf Stein, Schabungen, 9. Zustand, 32,7 x 44,4 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3340. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©René-Gabriel Ojéda
- Abb. 137 e** Pablo Picasso: Stier, 10. Januar 1946; Lithographie, Tusche und Feder auf Stein, Schabungen, 10. Zustand, 32,6 x 44,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3341. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN-©René-

Gabriel Ojéda

- Abb. 137 f** Pablo Picasso: Stier, 17. Januar 1946; Lithographie, Tusche und Feder auf Stein, Schabungen, 11. Zustand, 32,7 x 44,4 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3342. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©René-Gabriel Ojéda
- Abb. 138** Askos, Zypern, 1050-950 v. Chr.; Cypro-Geometric I, White Painted I Ware, Ton, auf der Drehscheibe geformt und zusammengesetzt, Engoben, H: 20,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Cesnola Collection, Purchased by subscription 1874-76 (74.51.782). Foto: © The Metropolitan Museum of Art
- Abb. 139** Rhyton in der Form eines Stiers, Enkomi, Zypern, 1300 v. Chr.; Gebrannter Ton, modelliert, bemalt, 13,5 x 20 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre N 3367. Foto: RMN - ©Franck Raux
- Abb. 140** „Botijo“-Gefäß, Spanien 20. Jhd.; Technik und Abmessungen nicht bekannt. Foto: Sanchez-Pacheco 1981, S. 18
- Abb. 141** Pablo Picasso: Stier, Vallauris, Ende 1947; Roter Ton, zusammengefügte, gedrehte und teilweise ummodellerte Gefäßteile, braune Engobe auf matter, rostroter Grundierung, 37 x 40 x 30 cm, Picasso-Museum, Antibes, Inv. 49.4-41, G.R. 258. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 142 a** Zwei Wisente, paläolithische Höhlenmalerei, Höhle von Lascaux, L: 240 cm, Foto: Skira
- Abb. 142 b** Große schwarze Kuh, paläolithische Höhlenmalerei, Höhle von Lascaux, L: 215 cm. Foto: Skira
- Abb. 142 c** Stiergefäß, Marlik-Kultur, Iran 1400-1100 v.Chr.; Gebrannter monochromer Ton, H: 30 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre AO 21078. Foto: RMN
- Abb. 143** Opfergefäß in der Form eines liegenden Stieres mit Menschenkopf, Tello, Mesopotamien, um 2150-2100 v.Chr.; Steatit, geschnitzt, 12 x 19 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre AO 3146. Foto: RMN - ©Hervé Lewandowski
- Abb. 144** Suzanne Ramié: Kleines Pferd, um 1944; Glasierte Keramik, Abmessungen nicht bekannt. Abbildung: Peltier 1998, S. 16, Abb. 7
- Abb. 145** Hund, Haniwa-Keramik, 6. Jhd. n. Chr.; Gebrannter Ton, modelliert, 50,2 x 58 cm, Nationalmuseum Tokyo. Abbildung: Ausstellungskat. *Haniwa*, Maison de culture du Japon à Paris, Paris 2001, S. 105
- Abb. 146** Attischer Lekythos, Griechenland, 6. Jhd. v. Chr.; Weißgrundige Keramik, H: 20 cm, Musée du Louvre, Paris. Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. III, S. 44
- Abb. 147** Halsamphora, rhodisch, 550-540 v. Chr.; Fikellura-Stil, H: 43 cm, aus Milet, Musée du Louvre, Paris, Louvre A 330. Foto: RMN - ©Hervé Lewandowski
©Hervé Lewandowski
- Abb. 148** Picasso und Françoise Gilot im Atelier, Antibes 1946; Fotografie. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Giraudy 1981, S. 41

- Abb. 149** Pablo Picasso: Stelzvogel, Vallauris, Ende 1947; Ton, gedrehte und zusammengefügte Formteile, braune Engobe auf ockergelber Grundierung, 71 x 40 x 24 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA 49.4-44, G.R. 253. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 150** Zoomorphes Kompositgefäß, Peru, 12-15. Jhd.; gebrannter Ton, Musée national de Céramique, Sèvres, Inv. MNC 1764. Foto: RMN - ©Martine Beck-Coppola
- Abb. 151** Pablo Picasso: Großer Vogel, 1942; Metallteile eines Tretrollers, Feder und Holz, H: 72 cm, wahrscheinlich zerstört, Sp. 201. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Spies 1983, S. 341
- Abb. 152** Pablo Picasso: Eule, Vallauris, 1947-1953; Weißer Ton, gedrehte und zusammengefügte Teile, schwarze Engobe auf matter, rostroter Grundierung, Einritzungen, 30 x 18 x 27 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3722. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Gérard Blot
- Abb. 153** Pablo Picasso: Gefiederte Eule, 1951; Weißer Ton, gedrehte und zusammengefügte Gefäßteile, Farboxide, Transparentglasur, 30 x 22,5 cm, Auflagenexemplar, A.R. 122. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- Abb. 154** Pablo Picasso: Eule in einem Interieur, Paris, 7. Dezember 1946; Öl auf Sperrholz, 81 x 100 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 199. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Jean-Gilles Berizzi
- Abb. 155** Aryballos in Eulenform, Korinth, um 640 v. Chr.; Keramikgefäß, H: 5 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre CA 1737. Foto: RMN - ©Hervé Lewandowski
- Abb. 156** Pablo Picasso: Eule, nicht datiert [um 1950-1951]; Weißer Ton, gedrehte und zusammengefügte Gefäßteile, pigmentierte Engobe, teilweise mit dem Pinsel glasiert, Einritzungen, grau patiniert, 30 x 22,5 cm, Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 157** Pablo Picasso: Kondor, Vallauris, Oktober 1947 - Juni 1948; Roter Ton, gedrehte, teilweise modellierte und zusammengefügte Teile, braune Engobe unter mit dem Pinsel aufgetragener Transparentglasur, 37 x 40 x 16,5 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA 49.4-43. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 158** Pablo Picasso: Kondor, Vallauris, Oktober 1947 - Juni 1948; Ton, gedrehte, teilweise modellierte und zusammengefügte Teile, H: 41 cm, C.A., 108. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 159** Pablo Picasso: Kondor, Vallauris, Oktober 1947 - Juni 1948; Ton, gedrehte, teilweise modellierte und zusammengefügte Teile, braune Engobe und mit dem Pinsel aufgetragene Transparentglasur, Einritzungen mit weißem Email

ausgefüllt, H: 50 cm, Privatsammlung, C.A., 147. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)

- Abb. 160** Pablo Picasso: Kondor, Vallauris, Oktober 1947 - Juni 1948; Ton, gedrehte, teilweise modellierte und zusammengefügte Teile, Maltechnik, Abmessungen und Verbleib nicht bekannt, C.A., 177. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 161** Pablo Picasso: Kondor, Vallauris, 1948; Ton, gedrehte, teilweise modellierte und zusammengefügte Teile, Engobe und partiell mit dem Pinsel aufgetragene Glasur, H: 48 cm, Privatsammlung, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: G.R. 70
- Abb. 162** Pablo Picasso: Kondor, Vallauris, 1949; Ton, gedrehte, teilweise modellierte und zusammengefügte Teile Schwarze, weiße und rotbraune Engobe unter partiell mit dem Pinsel aufgetragener Glasur, 41 x 20 cm, Privatsammlung, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Leymarie 1966, Nr. 402
- Abb. 163** Pablo Picasso: Vasenfrau, Vallauris, 1948; Weißer Ton, Engoben, 47 x 16,5 x 11 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3693. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 164** Pablo Picasso: Frauenakt-Amphora, Vallauris, Ende Oktober 1947 - Frühling 1948; Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, Engoben, H: 36 cm, C.A., 159. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 165** Pablo Picasso: Henkelgefäß, Eule, Vallauris, Ende 1947- Frühling 1948; Ton, gedrehte Teile und ein Henkel, zusammengefügt, 38 x 33 x 12 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA 49.4-45. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 166** Pablo Picasso: Zoomorphes Gefäß, Eule und Faun, Vallauris, Ende 1947- Frühling 1948; Ton, gedrehte und zusammengefügte Teile, schwarze, braune und rote Engobe auf grauem und weißem Grund, Einritzungen, 49 x 36 x 33 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA 49.4-47, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 167** Oinochoe mit zoomorph umgedeuteter Lippe, Zypern, um 9-8. Jhd. v. Chr.; Gebrannter Ton, bemalt, H: 22 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre AM 835. Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. II, S. 157, B
- Abb. 168** Pablo Picasso: Vogel, Vallauris, Oktober 1947 - Juni 1948; Weißer Ton, Montage aus drei gedrehten Teilen, Engobe mit Manganoxid unter Bleiglasur, 32 x 26 cm, Privatsammlung, RA 45. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Marc Domage
- Abb. 169** Pablo Picasso: Skizzenbuchseite mit Tierentwürfen, darunter ein Kondor (Ausschnitt), Paris 1907; Feder und Tusche auf Papier, 31,2 x 24,7, Picasso-Museum, Paris, M.P. 1990-96 (Skizzenbuch), Z. VI, 965. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Cahiers d'Art

- Abb. 170** Pablo Picasso: Kondor auf einem Ast, Paris 1943; Zeichnung auf gerissenem Papier, 26,4 x 19 cm, Picasso Museum, Paris, M.P. 1998-22, Sp. 266.
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 171** Pablo Picasso: Vogel, Vallauris, Oktober 1947- Juni 1948; Ton, fünf gedrehte und zurechtgeformte Teile, Engobe mit Manganoxid unter Bleiglasur, 55,5 x 42 x 20 cm, C.A., 155, The Hakone Open-Air Museum, Japan. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Courtesy The Hakone Open-Air Museum
- Abb. 172** Anthropomorphes Gefäß, Mochica-Kultur, Peru, 700 n. Chr; gebrannter Ton, bemalt, 19,8 x 11 x 16,5 cm, Musée d'archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye, Inv. MAN 50238a. Foto: RMN - ©Hervé Lewandowski
- Abb. 173** Pablo Picasso: Zoomorphes Gefäß, Faunskopf, Eule, Vallauris, Oktober 1947 - Juni 1948; Weißer Ton, gedrehte und zusammengefügte Gefäßteile, Bemalt mit Manganoxid und Kobalt enthaltender Engobe, H: 55 cm, C.A., 95.
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 174** Pablo Picasso: Zoomorphes Gefäß, Faunskopf, Eule, Vallauris, Oktober 1947 - Juni 1948; Weißer Ton, gedrehte und zusammengefügte Gefäßteile, Bemalt mit Manganoxid und Kobalt enthaltender Engobe, H: 55 cm, C.A., 107.
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 175** Pablo Picasso: Zoomorphes Gefäß, Faunskopf, Eule, Vallauris, 14. Februar 1961; Weißer Ton, gedrehte und zusammengefügte Gefäßteile, Engoben, Einritzungen, 57,5 x 45 x 40 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3747. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Gérard Blot
- Abb. 176** Pablo Picasso: Zoomorphes Henkelgefäß, Vallauris, Oktober 1947 - Juni 1948; Ton, gedrehte und zusammengefügte Gefäßteile, Engobe mit Manganoxid unter Bleiglasur, H: 40 cm, C.A., 125. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 177** Pablo Picasso: Zoomorphes Henkelgefäß, Vallauris, Oktober 1947 - Juni 1948; Ton, gedrehte und zusammengefügte Gefäßteile, Engobe mit Manganoxid unter Bleiglasur, H: 45 cm, C.A., 97. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 178 a** Pablo Picasso: Stehende Frau, Vallauris 1948; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, unbemalte Version von (Abb. 180), abgebildet in C.A. 119.
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 178 b** Pablo Picasso: Stehende Frau, Vallauris 1948; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, unbemalte Version von (Abb. 179), abgebildet in C.A. 119.
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 179** Pablo Picasso: Stehende Frau, Vallauris 1949; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, pigmentierte Engoben, H: 39 cm, Privatsammlung, G.R. 130. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: RA 33

- Abb. 180** Pablo Picasso: Stehende Frau, Vallauris 1949; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, pigmentierte Engoben, H: 40 cm. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Ramié 1951, S. 56
- Abb. 181** Pablo Picasso: Stehende Frau, Vallauris 1948; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, 47 x 13 x 10,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3694. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Foto: RMN - ©Gérard Blot
- Abb. 182** Pablo Picasso: Stehende Vasenfrau, Vallauris 1948; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, H: 96 cm, Privatsammlung, RA 35, Sp. 332 I. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Marc Damage
- Abb. 183** Pablo Picasso: Frau mit über dem rechten Knie zusammengeführten Händen, Vallauris, Ende 1947; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, schwarze Engobe und Einritzungen auf weißem Grund unter Transparentglasur, 35 x 11 x 9 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA 49.4-31. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 184** Pablo Picasso: Stehende Vasenfrau, Vallauris 1948; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, Engobe, 47 x 12 x 9,5 cm, Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Abbildung: RA 36
- Abb. 185** Pablo Picasso: Stehende Vasenfrau, Vallauris 1949; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, Engobe, glasiert, 43 x 18 cm, Privatsammlung, RA 43. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Marc Damage
- Abb. 186** Pablo Picasso: Blaue Vasenfrau, Vallauris, Ende 1947- 1948; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, Einritzungen, Farboxide, glasiert, H: 40,5 cm, RA 41. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Marc Damage
- Abb. 187** Pablo Picasso: Vasenfrau, Vallauris, Ende 1947- 1948; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, Engoben, Farboxide, teilweise glasiert, 66,5 x 20 x 21cm, Privatsammlung, RA 40. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Bourassa/Foulem 2004, S. 203
- Abb. 188** Pablo Picasso: Stehende Vasenfrau, Vallauris, 1948; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, braune Glasurfarbe, 44 x 9 x 8 cm, Sammlung Larock-Granoff. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Ausstellungskat: „Picasso: Peintre d’objets/Objets de peintre“, (Céret-Roubaix), Paris 2004, S. 169
- Abb. 189 a** Pablo Picasso: Vasenfrau mit Vase, Vallauris, Ende Oktober 1947-Juni 1948; Weißer Ton, gedreht, modelliert und aus mehreren Teilen zusammengesetzt, braune, schwarze und graue Engobe, Einritzungen, kleine Vase aus rotem Ton, 49 x 26,5 x 18 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3680. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Gérard Blot

- Abb. 189 b** Pablo Picasso: Wie (Abb. 189 a), Deckel gedreht und ummodelliert, H: 11,5 cm, D: 13,5 cm. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 190** Pablo Picasso: Vasenfrau mit Vase, Vallauris, Ende Oktober 1947 - Juni 1948; Weißer Ton, gedreht, modelliert und zusammengesetzt, rote und schwarze Engobe, weiße mit dem Pinsel aufgetragene Emailglasur, Einritzungen, nach dem Brennen patiniert, 42,5 x 32,5 x 16,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3679. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 191** Pablo Picasso: Frau mit Vase, Vallauris, Ende 1947; Weißer Ton, gedreht, modelliert und zusammengesetzt, braune und rote Engobe, Einritzungen, 45 x 33 x 11 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA 49.4-33. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 192** Pablo Picasso: Vasenfrau ein Gefäß auf dem Kopf tragend, Vallauris, Ende Oktober 1947-1953; Weißer Ton, gedreht und modelliert, braune und blaue Engobe, H: 36 cm, Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Archives Succession Picasso
- Abb. 193** Edmond Fortier: Frauentypen, Westafrika, 1906, fotografische Postkarte aus Picassos Nachlass, Archives Picasso, Picasso-Museum, Paris, APPH 14902. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Baldassari 1997, Abb. 67
- Abb. 194** Katalanin mit Wasserkrügen, fotografische Postkarte, um 1905-1910, Edition L. Roque, Céret, Archives Picasso, Picasso-Museum, Paris, APPH 15115. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Baldassari 1997, Abb. 209
- Abb. 195** Junge Katalanin beim Brunnen, fotografische Postkarte, um 1905-1910, Edition Labouche frères, Toulouse, Archives Picasso, Picasso-Museum, Paris, APPH 15114. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Baldassari 1997, Abb. 210
- Abb. 196** Pablo Picasso: Frau mit Wasserkrug, Paris 1919; Feder und Tusche auf Papier, Privatsammlung, Z. III, 294. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Cahiers d'Art
- Abb. 197** Pablo Picasso: Drei Frauen an der Quelle, Fontainebleau, Sommer 1921, Rötel und Öl auf Leinwand, 200 x 161 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 74. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 198** Nicolas Poussin: Rebekka und Elieser am Brunnen 1648, Öl auf Leinwand, 118 x 197 cm, Musée du Louvre, Paris. Foto: RMN
- Abb. 199** Votivgefäß in der Form einer Wasser tragenden Frau, Zypern, 10.- 8. Jhd. v. Chr.; Gebrannter Ton, bemalt, Musée du Louvre, Paris, Louvre N 3308. Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. II, S. 151, D

- Abb. 200** Votivfigur in der Form einer Wasser tragenden Frau, Zypern, 8. Jhd. v. Chr.; Gebrannter Ton, gedreht, modelliert, bemalt, H: 16 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre AM 3677. Foto: RMN
- Abb. 201** Kore, Parfümgefäß, griechisch, 5. Jhd. v. Chr.; Gebrannter Ton, H: 21,5 cm. Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. III., S. 61, D
- Abb. 202** Frauenfigurine mit einem Gefäß auf dem Kopf und einem Kind im Arm, Zypern, 12. Jhd. v. Chr.; Gebrannter Ton, modelliert, Musée du Louvre, Paris, Louvre N 3307. Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. II, S. 147, D
- Abb. 203** Votiv-Figurengefäß, Zypern, 6. Jhd. v. Chr.; Gebrannter Ton, gedreht, bemalt, Musée du Louvre, Paris, Louvre AM 827. Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. II, S. 151, F
- Abb. 204** „La Sophocléenne“, Tanagrafigur, hellenistisch, 330 v. Chr.; Terrakotta, 29 x 14,2 x 8 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre MNB 585. Foto: RMN - ©Hervé Lewandowski
- Abb. 205** Klageweib, Tanagra, Böotien, um 600 v. Chr.; Rosa gebrannter Ton, gedreht und modelliert, Engobe, Farboxide, H: 18,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre CA 295, Encyclopédie 1936, Bd. II, S. 169, D. Foto: RMN - ©Hervé Lewandowski
- Abb. 206** Klageweib, Tanagra, Böotien, um 600 v. Chr.; Rosa gebrannter Ton, gedreht und modelliert, Engobe, Farboxide, H: 22,7 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre MNB 535. Foto: RMN - ©Hervé Lewandowski
- Abb. 207** Pablo Picasso: Stehende Frau, Vallauris 19. März 1951; Weißer Ton, gedreht, ummodelliert, pigmentierte Engoben, Einritzungen, 25 x 10 cm, Privatsammlung, RA 93. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Marc Damage
- Abb. 208** Pablo Picasso: Stehende Frau, Vallauris, 1951; Weißer Ton, gedreht, ummodelliert, pigmentierte Engoben, H: 18 cm, Privatsammlung, RA 94. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Archives Succession Picasso
- Abb. 209** Kore oder Aphrodite, figürliches Alabastron, Rhodos, 6. Jhd. v. Chr.; Terrakotta, Musée du Louvre. Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. III, S. 60, C
- Abb. 210** Krug in der Form einer Frauenbüste, Sevilla um 1500; Ton, gedreht, modelliert, polychrome Gasur in „cuerda seca“-Technik, H: 27,8 cm, D: 14,8 cm, Museo Arqueológico Nacional Madrid
- Abb. 211** Anthropomorphes Gefäß, Vidra, Rumänien, Gumelnitza-Kultur, 2. Hälfte des 5. Jahrtausends; Gebrannter Ton, Einritzungen H: 45 cm, Muzeul National de Istorie, Bukarest, Inv. OE 28835
- Abb. 212** Pablo Picasso: Kentaur, Vallauris, 10. Januar 1948; Weißer gebrannter Ton, 36,5 x 31 x 17 cm, Privatsammlung, Sp. 336A. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007

- Abb. 213** Pablo Picasso: „Frau mit Mantilla“, Vallauris, 1949; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, Engobe, 47 x 12,5 x 9,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3695. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 214** „Schlangengöttin“, minoisch, aus Knossos, 1600 v. Chr.; Fayence, H: 31 cm, Heraklion-Museum, Kreta.
- Abb. 215 a-c** Etruskische Graburnen mit anthropomorphem Verschluss, 6. Jhd. v. Chr.; Gelber gebrannter Ton, gedreht, modelliert, H: 49,5 cm (Abb. 215 a).
Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. III, S. 70
- Abb. 216** Pablo Picasso: Marie-Thérèse im Armstuhl, 4. August 1932; Feder und Tusche auf Papier, Z. VIII, 3. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 217** Pablo Picasso: Marie-Thérèse im Armstuhl, 4. August 1932; Feder und Tusche auf Papier, Z. VIII, 5. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 218** Pablo Picasso: Die Frau mit der Orange, 1943; Bronze 180,5 x 75 x 67,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 327, Sp. 236 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 219** Pablo Picasso: Die Frau mit Vase, Boisgeloup, Sommer 1933; Gips (erhalten ist nur noch der Arm, der die Vase hält), Privatsammlung, Sp. 135 I a.
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung von der Weltausstellung 1937, Spies 1983, S. 335
- Abb. 220** Pablo Picasso: Kopf, (Frau), Boisgeloup 1934; Nicht mehr vorhanden, Sp. 235 A. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Spies 1983, S. 342
- Abb. 221** Jean A. Dominique Ingres: La Source, 1856; Öl auf Leinwand, 163 x 80 cm, Musée d'Orsay, Paris. Foto: RMN - ©Thierry Le Mage
- Abb. 222** Pablo Picasso: Liegender Widder (Ziegenbock), Vallauris Ende 1947- Juni 1948; Gebrannter Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, Farboxide, glasiert, H: 27 cm, C.A., 140 A. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 223** Pablo Picasso: Liegender, sich umblickender Ziegenbock (Steinbock), Vallauris Ende 1947- Juni 1948; Gebrannter Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, schwarze und rote Engobe auf weißer Grundierung, H: 38 cm, C.A., 135. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 224** Pablo Picasso: Liegender Steinbock, Vallauris, Ende 1947-1949; Gebrannter Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, Engoben auf grauer Grundierung, H: 32 cm. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
Abbildung: G.R. 77
- Abb. 225** Pablo Picasso: Liegender Steinbock, Vallauris, Ende 1947 - Juni 1948; Gebrannter Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, schwarze und rote Engobe auf weißer Grundierung, H: 32 cm, C.A., 140 b. ©

Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)

- Abb. 226** Pablo Picasso: Liegender sich umblickender Steinbock, Vallauris, Ende 1947 - Juni 1948; Gebrannter Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, schwarze und rote Engobe auf weißer Grundierung, 32 x 15 x 32 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA 49.4-46. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 227** Figurengefäß in der Form eines liegenden sich umblickenden Widders, Bötien, 6. Jhd. v. Chr.; Gebrannter Ton, gedreht und modelliert, Farboxide, Reservage H: 11,5 cm, L: 19 cm, Musée du Louvre, Paris. Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. III, S. 58, B
- Abb. 228** Pablo Picasso: „Faunesse“, Vallauris Ende 1947 oder 1948; Weißer Ton, Reservage, weiße Glasur, stellenweise aufgetragene Transparentglasur, 43 x 25 x 14 cm, Privatsammlung, Sp. C 2. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Bourassa 2004, S. 44
- Abb. 229** Pablo Picasso: „Vase double personnage“, 1950-1957; Gebrannter schamottierter Ton, Engoben, 64,8 x 40 x 16,5 cm, Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Rosenblum 1982, Katnr. 78
- Abb. 230** Pablo Picasso: „Vase oiseau“, (Sirene), nicht datiert [1948]; Gebrannter Ton, Engoben, 36,8 x 25,4 x 12,7 cm, Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Rosenblum 1982, Katnr. 79
- Abb. 231** Sirene, aus Klazomenai, böotisch, 550-500 v. Chr.; Gebrannter Ton, nach dem Brennen weiß gefasst, H: 17 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre CA 1355. Foto: Musée du Louvre
- Abb. 232** Anthropomorphes Figurengefäß, Zypern, 2000 v.Chr; Gebrannter Ton (red polished III ware), Farboxid, Einritzungen, H: 20,5 cm, Musée national de céramique, Sèvres, Inv. MNC 10689-1. Foto: RMN - ©Martine Beck-Coppola
- Abb. 233** Pablo Picasso: „Die Faune und die Kentaurin“, Paris, 26. Januar 1947; Umdrucklithographie (Kreide und Feder auf Lithographenpapier, auf Stein übertragen), Abzug auf Velin d'Arches, 49 x 64 cm, Bloch I, 413, Mourlot 59. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- Abb. 234** Pablo Picasso: Biomorpher Krug, Vallauris 1948; Weißer Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, weiße Glasur, patiniert, H: 39 cm, C.A. 117. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 235** Pablo Picasso: „Reitender Mann“, Vallauris 1950-1951; Weißer Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, Engoben, Einritzungen, glasiert, H: 41 cm, Victoria and Albert Museum, London, RA 109. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Victoria and Albert Museum
- Abb. 236** Pablo Picasso: „Reitende Frau“, Vallauris 1950-1951; Weißer Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, Engoben, Einritzungen, glasiert, H: 42 cm, Privatsammlung, RA 110. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Bourassa/Foulem 2004, S. 231

- Abb. 237** Pablo Picasso: „Groteskes Gesicht“, Vallauris 2. Januar 1950; Weißer Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, Engoben, stellenweise glasiert, patiniert, H: 43 cm, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Leymarie 1966, Katnr. 405.
- Abb. 238** Pablo Picasso: Krug mit der Darstellung eines Stierkampfes, (Rückseite: Szene mit Tänzer und Musiker), Vallauris 1957; Roter Ton, gedreht, Engoben, 28,5 x 21 cm, Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Foto: RMN
- Abb. 239** Stilleben mit Flasche, Scholle und Wasserkanne, Antibes, September 1946; Öl und Bleistift auf Fiberezement, 120 x 150 cm, MPA 46.1-1. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 240** Pablo Picasso: Gefäß in der Form eines Vogels, Vallauris, November 1947 - Juni 1948; Weißer gebrannter Ton, gedrehte, modellierte und zusammengefügte Teile, gedreht und zusammengefügt, H: 38 cm, Privatsammlung, C.A., 94, RA 49. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Marc Domage
- Abb. 241** Pablo Picasso: „Vase - visage“, Vallauris 1948; Weißer gebrannter Ton, gedreht, ummodelliert, Einritzungen, H: 30 cm, Privatsammlung, Sp. 317 I, RA 53. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Foto: Archives Succession Picasso
- Abb. 242** Pyxis, attisch, Anfang 8. Jhd. v. Chr.; Brauner Ton, gelbe Engobe, 50,5 x 25,8 cm, Musée du Louvre, Paris, Louvre A 514. Foto: RMN - ©Hervé Lewandowski
- Abb. 243** Pablo Picasso: Stiere, Paris 25. Dezember 1945; Umdrucklithographie, Bleistift auf Lithographenpapier auf Stein übertragen, 32,5 x 44,4 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3353. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Foto: RMN
- Abb. 244** Pablo Picasso: Kentaur aus Lefkandi, Euböa, Ende 10. Jhd.; Terrakotta H: 36 cm, L: 26 cm, Archäologisches Museum, Eretria, Inv. 8620. Abbildung: Nicholls 1987, S. 61
- Abb. 245** Pablo Picasso: „Der Kentaur und das Boot“, Antibes, 19. Oktober 1946; Öl auf Papier, 50 x 65 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA. 84. 1-1. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 246** Pablo Picasso: Faunskopf, Vallauris um 1948-1949; Weißer Ton, gedreht, modelliert, Einritzungen, 18 x 16,5 x 15 cm, Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: Archives Succession Picasso
- Abb. 247** Pablo Picasso: Frauenkopf mit Haarnetz, Vallauris 1948-1950; Weißer Ton, zwei gedrehte und zusammengefügte Teile, Engobe, weißes Email, Einritzungen, stellenweise glasiert, 37 x 27 x 24,5 cm, Picasso-Museum, Paris,

M.P. 3706. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Gérard Blot

- Abb. 248** Pablo Picasso: Krug in der Form eines Kopfes, Vallauris 1954; Weißer Ton, Einritzungen, H: 23,3 cm, Auflagenexemplar, A.R. 236, Musée national d'art moderne, Paris. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: CNAC/MNAM, Dist. RMN
- Abb. 249** Pablo Picasso: Kniende Frau, Vallauris 1950; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, Farboxide auf weißem Email, 29 x 17 x 17 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3720. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Gérard Blot
- Abb. 250** Pablo Picasso: Kniende Frau, Vallauris, Ende 1947-1948; Weißer Ton, gedreht und ummodelliert, Engobe, 29 x 12 x 10 cm, Picasso-Museum Antibes, MPA 49.4-30. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 251** Pablo Picasso: Kniende Frau mit langem Hals, Vallauris Ende 1947; Ton, gedreht und ummodelliert, Stempelgravierung (Gesicht), braune Engobe, Kobalt, weiße Glasur, 28 x 11 x 9 cm, Picasso-Museum Antibes, MPA 49.4-32. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 252** Pablo Picasso: Anthropomorphe Vase, Ägypten, 15. Jhd. v. Chr.; Gebrannter Ton, „red polished ware“, H: 13,3 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. E 2432. Abbildung: Boardman 1985, S. 121
- Abb. 253** Pablo Picasso: Kugel mit Stilllebenmotiv, Vallauris 1948; Weißer Ton, gedreht, Engobe, Einritzungen, D: 34 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 3688. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Gérard Blot
- Abb. 254** Pablo Picasso: Kopf eines bärtigen Mannes, Vallauris 31. Januar 1948; Weißer gebrannter Ton, gedreht, Einritzungen, teilweise durchbohrt, Engoben, stellenweise weiße Glasur, 34,5 x 23,5 cm, Privatsammlung, RA 54. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Marc Domage
- Abb. 255** Pablo Picasso: Frauenakt mit erhobenen Armen, 1907; Öl auf Leinwand, 150 x 100 cm, Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cowling 2002, S. 182, Abb. 151
- Abb. 256** Marcel Duchamp: „Fountain“ 1917/ 1964; Ready-made, Keramik, 63 x 48 x 35,5 cm, Musée national d'Art moderne, Paris, Inv. AM 1986-295. © Succession Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: CNAC/MNAM, Dist. RMN - ©Christian Bahier / Philippe Migeat
- Abb. 257** Pablo Picasso: Stillleben mit Rohrstuhl, Paris 1912; Öl auf Wachstuch auf einer mit Schnur eingerahmten Leinwand, 29 x 37 cm, Picasso-Museum Paris, M.P. 36. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©René-Gabriel Ojéda

- Abb. 258** Pablo Picasso: Glas, Pfeife, Kreuz-As und Würfel, Avignon, Sommer 1914; Bemalte Holz- und Metallstücke auf Holzhintergrund mit Ölbemalung, D: 34 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 48. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 259** Pablo Picasso: Stierkopf, Paris 1942; Fahrradsattel aus Leder und Lenkstange (Metall), 33,5 x 43,5 x 19 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 330, Sp. 240 I. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 260** Pablo Picasso: Gitarre, Paris, Dezember 1912; Karton, Papier, Leinwand, Bindfaden, Öl und Bleistiftstriche, 33 x 18 x 9,5, Picasso-Museum, Paris, M.P. 240, Sp. 30. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 261** Pablo Picasso: Der Kranich, Vallauris 1952; Bronze bemalt (nach Originalgips aus Schaufel, Gabeln, Wasserhahn, Metallstücke, Weidenrute und Gips auf Holzsockel), 74 x 44 x 27cm, Nationalgalerie, Museum Berggruen, Berlin, Sp. 461, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: BPK - Nationalgalerie, Museum Berggruen SMB/Jens Ziehe
- Abb. 262** Kopf eines Würdenträgers, Keros-Syros Kultur, Kykladen, 2700-2200 v. Chr.; Marmor. Abbildung: Renfrew 1991, S. 177, Abb. 120
- Abb. 263** Pablo Picasso: Bronzefase „Trois visages“, 13. Mai 1955; Bronze, H: 43 cm, D: 43,7 cm, Musée national d'Art moderne, Paris, Sp. 502 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: CNAC/MNAM, Dist. RMN
- Abb. 264** Klassizistische Eisenvase, 2. Hälfte 18. Jhd.; Eisen, H: 100 cm, Stadt Trier
- Abb. 265** Pablo Picasso: Figur, Herbst 1928; Draht und Blech, 50,5 x 18,5 x 40, 8 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 264, Sp. 68. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 266** Pablo Picasso: Die Frau im langen Kleid, Paris, 1943; Bronze nach Original aus Schneiderpuppe, Gips und Holz, linker Vorderarm aus Holz von einer Skulptur der Osterinsel, 161 x 50 x 36,5 cm, Sp. 238 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Spies 1983, S. 342
- Abb. 267** Pablo Picasso: Frauenkopf, Boisgeloup, 1931; Bronze (Unikat), 71,5 x 41 x 33 cm, Musée national d'Art moderne, Paris, Sp. 110 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: CNAC/MNAM, Dist. RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 268** Pablo Picasso: Frauenbüste, Boisgeloup 1931; Bronze, 77,5 x 42 x 43 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 298, Sp. 131. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 269** Pablo Picasso: Totenkopf, Paris, 1943; Bronze, 25 x 21 x 31 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 326, Sp. 219 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 270** Pablo Picasso: Kopf, 1945-1946; Gravierter Kieselstein, etwa 3-4 cm, Privatsammlung, Sp. 291. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Spies 1983, S. 344

- Abb. 271** Pablo Picasso: Badende (Projekt für eine Freiplastik), Dinard, 8. Juli 1928; Feder und Tusche auf Papier, laviert, 30,2 x 22 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 1030, Z. VII. 199. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Franck Raux
- Abb. 272** Pablo Picasso: „Anatomie: Drei Frauen“, („Une anatomie: trois femmes“), Paris, 26. Februar 1933 Nr. IV; Bleistiftzeichnung, 19,8 x 27,2 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 1092. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Thierry Le Mage
- Abb. 273 a** Pablo Picasso: Das Absinthglas, Paris, Frühjahr 1914; Weiß und rot bemalte Bronze, Absinthlöffel, 21 x 14 cm, Privatsammlung, Sp. 36 b. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Foto: Eric Baudouin
- Abb. 273 b** Pablo Picasso: Das Absinthglas, Paris, Frühjahr 1914; Schwarz, weiß und rot bemalte Bronze, Absinthlöffel, 22,5 x 12,1 x 8,6 cm, The Philadelphia Museum of Art, 1952-61-114, A. E. Gallatin Collection 1952, Sp. 36 e. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: The Philadelphia Museum of Art
- Abb. 273 c** Pablo Picasso: Das Absinthglas, Paris, Frühjahr 1914; Teilweise mit Sand bedeckte und weiß bemalte Bronze, Absinthlöffel, 21,5 x 16,5 cm, Musée national d'Art moderne, Paris, Sp. 36 a. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: CNAC/MNAM, Dist. RMN - ©Georges Meguerditchian
- Abb. 273 d** Pablo Picasso: Das Absinthglas, Paris, Frühjahr 1914; Schwarz, weiß, und blau bemalte Bronze, Absinthlöffel, 21,5 x 16,5 cm, Sammlung Berggruen, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Sp. 36 c. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: BPK
- Abb. 274** Pablo Picasso: Ziegenschädel, Flasche und Kerze, Vallauris 1951-1953; Bemalte Bronze, 79 x 93 x 54 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 341, Sp. 410 II a. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 275** Pablo Picasso: Kopf, Paris, 1942-1943; Bemalte Bronze auf Holzsockel, 42,5 x 25 x 28,3 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 325, Sp. 238 A II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 276** Pablo Picasso: „Die Gas Venus“, Januar 1945; Zuleitung und Brenner eines Gasherds, 25 x 9 x 4 cm, Privatsammlung, Sp. 302A. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- Abb. 277 a** Pablo Picasso: Sitzende Frau und zwei Figuren, 1903; Zeichnung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Langner 1984, S. 132
- Abb. 277 b** Pablo Picasso: Sitzende Frau und Figuren, 1903; Zeichnung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Langner 1984, S. 132

- Abb. 278** Pablo Picasso: Skizzenblatt mit Tierstudien, („Esquisse pour un projet d'illustration du Bestiaire d'Orphée de Guillaume Apollinaire), 1907; Feder auf Papier, Z. XXVI, 176. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Cahiers d'Art (Y. Sicre de Fontbrune)
- Abb. 279** „Oiseau de Benin“, Benin, 19. Jhd.; Eisenblech, Schmiedeeisen und Draht, Ehemals Sammlung G. Apollinaire. Abbildung: Laude 1968, Fig. 15
- Abb. 280** Pablo Picasso: Die Ziege, Vallauris 1950; Bronze, 120 x 72 x 144 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 340, Sp. 409 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 281** Pablo Picasso: Schwangere Frau, (2. Zustand), Vallauris 1950-1959; Bronze, 109 x 30 x 34 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 338, Sp. 350 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 282** Pablo Picasso: Pavian mit Jungem, Vallauris Oktober 1951; Keramik, 2 Spielzeugautos, Metall, Gips 53 x 33,2 x 61 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 342, Sp. 463 I. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 283** Pablo Picasso: Die Kreuzigung, Paris 7. Februar 1930; Öl auf Sperrholz, 51,5 x 66,5 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 122, Z.VII, 287. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©René-Gabriel Ojéda
- Abb. 284** Pablo Picasso: Die weinende Frau, Paris 18. Oktober 1937; Öl auf Leinwand, 55,3 x 46,3 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 165. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Jean-Gilles Berizzi
- Abb. 285** Pedro de Mena (1628-1688): Mater Dolorosa aus der Iglesia de los Mártires, Málaga, Mitte des 17. Jhd.; Holz, gefasst, im Spanischen Bürgerkrieg zerstört. Abbildung: Inglada 2003, S. 264, Abb. 198
- Abb. 286** Apotropäische Augenschale, Korinth 7 Jhd. v. Chr.; Keramik, H: 13 cm, Musée du Louvre, Paris. Abbildung: Encyclopédie 1936, Bd. II, S. 268, A
- Abb. 287** Pablo Picasso: Studien für eine weibliche Figur, Augen und eine Eule, Antibes 14. November 1946, IV; Feder und Tusche auf Velin d'Arches, 66 x 50 cm, Picasso-Museum, Antibes, MPA 46.2-44, Z. XIV, 338. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © imageArt - Claude Germain
- Abb. 288** Pablo Picasso: Figur, Paris 1907; Buchsbaumholz mit Bleistift und Farbspuren, 35,2 x 12,2 x 12 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 237, Sp. 15. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 289** Pablo Picasso: „Im ‚Lapin Agile‘“, Paris 1905; Öl auf Leinwand, 99,1 x 100,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Walter H. and Leonore Anneberg Collection, Gift of Walter H. Leonore Anneberg, 1992, Bequest of Walter H. Anneberg, 2002 (1992.391), © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: © The Metropolitan Museum of Art

- Abb. 290** Pablo Picasso und Max Jacob: Skizzenblatt mit Harlekin und Porträt-Studien, Paris 1904/1905; Radierung, 29,2 x 25 cm. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN
- Abb. 291** Pablo Picasso: Selbstporträt, 1906; Öl auf Leinwand, 91,9 x 73,3 cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, A.E. Gallatin Collection 1950, Inv. 1950-1-1. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: The Philadelphia Museum of Art
- Abb. 292** Pablo Picasso: Vorhangentwurf für „Parade“, 1917; Bleistift, 24,7 x 30 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 1556, Z. II, 949. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Michelle Bellot
- Abb. 293** Pferde, Niaux, Höhlenmalerei, 12 000 v. Chr.; Abbildung: Clottes 1997, S. 55, Abb. 44
- Abb. 294** Pablo Picasso: Frauenkopf (Fernande), Paris 1909; Bronze 40,5 x 23 x 26 cm, Picasso-Museum, Paris, M.P. 243, Sp. 24 II. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Foto: RMN - ©Béatrice Hatala
- Abb. 295** Pablo Picasso: Faun eine Frau enthüllend, Paris, 12. Juni 1936; Blatt 27 der „Suite Vollard“, Aquatinta im Zuckeraussprengverfahren, Schaber und Stichel, Abzug auf Vergé de Montval, Bloch 230. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- Abb. 296** Pablo Picasso: Bacchanal, Paris 1944; Gouache auf Papier, Privatsammlung, Z. XIV, 34. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007. Abbildung: Thimme 1974, S. 50

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno 1970** Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970
- Andersen 1964** Wayne Andersen, Review of Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, in: *The Art Bulletin* 46/4, Dezember 1964, S. 584-585
- Andréani 1998** Carole Andréani, Suzanne Ramié, in: *Révue de la Céramique et du Verre* 102, September-Oktober 1998, S. 43
- Andréani 2003** Carole Andréani, *Les Céramiques de Gauguin*, Paris 2003
- Apollinaire 1920** Guillaume Apollinaire, *Alcools suivi de Le Bestiaire et de Vitam impendere amori*, Paris 1920
- Apollinaire 1979** Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*, Paris 1979
- Arneson 1967** Robert Arneson, Picasso the Craftsman, in: *Craft Horizons*, XXVI/6, November-Dezember 1967, S. 28-33
- Ashton 1972** Dore Ashton, *Picasso on art*, London 1972
- Bach 1987** Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi*, Köln 1987
- Baer 1996** Brigitte Baer *Picasso Peintre-Graveur*, Bd. I-VII, Bern 1986-1996
- Baldassari 1997** Anne Baldassari, *Picasso und die Photographie*, München, Paris, London 1997
- Baldassari 1998** Anne Baldassari, 1917-21 Tracing Picasso's Iconography from L'Italienne to Femmes à la Fontaine, in *Ausstellungskatalog: „Picasso the Italian Journey 1917-1924“*, (Venedig), London 1998, S. 100-105
- Baldassari 2002** Anne Baldassari, Picasso und der Mythos. Photographische Reflexionen, in *Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“*, Hamburg 2002, S. 34-41
- Barañano 1997** Kosme de Barañano/Tomas Llorens (Hsg.), *Francisco Durrio y Julio Gonzalez*, Madrid 1997, (*Monografias de Arte Contemporaneo* 2)
- Barañano 1998** Kosme de Barañano, Picasso. A Dialogue with Ceramics, in *Ausstellungskatalog: „Picasso. A Dialogue with Ceramics“*, Tacoma 1998
- Barañano/Durana 1988** Kosme de Barañano / Javier Gonzalez de Durana, El Escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, Catalogo y notas sobre su vida y obra, in: *Kobie V*, Bilbao 1988, S. 151-174
- Bataille 1930** Georges Bataille, Soleil pourri, in: *Documents* 3, 1930, S. 174
- Bataille 1986** Georges Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genf 1986 (1. Aufl. 1955)
- Beaucamp 1994** Eduard Beaucamp, Die Kunst der Integration. Picasso als Zeichner, in *Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. In der Verwandlung“*, Ostfildern-Ruit 1994

- Belting 1984** Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1984
- Belting 1990** Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990
- Belting 1998** Hans Belting 1998, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998
- Belting 2001** Hans Belting, *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001
- Berger 1965** John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Harmondsworth, 1965
- Bernadac 1998** Marie-Laure Bernadac/Androula Michael: *Picasso. Propos sur l'art*, Paris 1998
- Bernadac/Piot 1989** Marie-Laure Bernadac/Christine Piot, *Picasso. Die poetischen Schriften 1935-1959*, München 1989
- Besnard-Bernadac 1985** Marie-Laure Besnard-Bernadac, *Gemälde*, in: *Bestandskatalog Bd. I, Picasso-Museum*, Paris 1985, S. 19-30
- Besques 1954** Simone Besques, *Musée du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*, Bd. 1, Paris 1954
- Besques 1972** Simone Besques, *Musée du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*, Bd. 3, Paris 1972
- Besques 1994** Simone Besques, *Figures et reliefs grecs en terres cuites*, Paris 1994
- Blache 1984** Georges Blache, *Un céramiste Art Déco. Jean van Dongen*, in: *Abc décor 232*, Mai 1984, S. 61
- Bloch 1979 I-IV** Georges Bloch, *Pablo Picasso, Katalog des graphischen Werkes Bd. I-IV*, Bern 1979
- Boardmann 1985** John Boardmann, *La Céramique Antique*, Paris 1985
- Bodelsen 1959** Merete Bodelsen, *The Missing Link in Gauguin's Cloisonism*, in: *Gazette des Beaux-Arts 6/53*, Mai-Juni 1959, S. 329-344
- Bodelsen 1964** Merete Bodelsen, *Gauguin Ceramics: A Study in the Development of his Art*, London 1964
- Bodelsen 1967** Merete Bodelsen, *Gauguin Studies*, in: *Burlington Magazine CIX/769*, April 1967, S. 217-227
- Boeck 1955** Wilhelm Boeck, *Picasso*, Stuttgart 1955
- Boggs 1992** Jean Sutherland Boggs in *Ausstellungskatalog: „Picasso and Things“*, Cleveland-Philadelphia-Paris 1992
- Bojani 1989** Gian Carlo Bojani, *Omaggio a Picasso. Dall'artista al museo*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso - La Ceramica“*, (Faenza), Milano 1989, S. 15-19
- Bott 1990** Gerhard Bott, *Kunstgewerbe*, in: *Propyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt-Berlin 1990

- Bourassa 2004** Paul Bourassa, Introduction, Rencontres avec la céramique in Ausstellungskatalog: „Picasso et la céramique“, (Québec-Toronto-Antibes), Paris 2004, S. 15-87
- Bourassa/Foulem 2004** Léopold L. Foulem / Paul Bourassa, Sources et ressources de la céramique, in Ausstellungskatalog: „Picasso et la céramique“ (Québec-Toronto-Antibes), Paris 2004, S. 157-253
- Bowness 1992** Alan Bowness (Hsg.), Ausstellungskatalog: „Picasso in Retrospect“, New York 1980, S. 98
- Boylan 1922** Patrick Boylan, Thoth the Hermes of Egypt, London 1922
- Brassai 1964** Brassai, Conversations avec Picasso, Paris 1964
- Brassai 1985** Brassai, Gespräche mit Picasso, Hamburg 1985
- Breton 1991** André Breton, L'art magique, Paris 1991
- Brown 1923** Brian Brown, The Wisdom of the Egyptians, London 1923
- Brunner 1994** Kathy Brunner, Picasso the sculptor, in: *Apollo* 139, April 1994
- Bureau 1945** Noel Bureau, Exposition Rétrospective d'Oeuvres de Francisco Durrio, in Ausstellungskatalog: „Salon d'Automne 1945“, Paris 1945, S. 70-71
- Burkert 1985** Walter Burkert, Greek Religion, Cambridge Mass. 1985
- Cabanne III 1975** Pierre Cabanne, Le Siècle de Picasso, Paris 1975, Bd. III
- Cachin 1988** Françoise Cachin, Gauguin, Paris 1988, (1. Aufl. 1968)
- Caizergues 1991** Guillaume Apollinaire, Œuvres en prose, Bd. 2, (Hsg. Pierre Caizergues/Michel Décaudin), Paris 1991
- Camón Aznar 1956** José Camón Aznar, Picasso y el cubismo, Madrid 1956
- Carmona 2004** Eugenio Carmona, Picasso: icon, style, idea, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Anthology. 1895-1971“, Málaga 2004
- Casanovas 2002** Maria Antonia Casanovas, Picasso und die spanische Keramik im Dialog, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002, S. 76-81
- Champris 1960** Pierre de Champris, Picasso ombre et soleil, Paris 1960
- Charbonneaux 1936** Jean Charbonneaux, Les Terres cuites grecques, Paris 1936
- Chiari 1981** Joseph Chiari, Picasso, l'homme et son œuvre, Paris 1981
- Clair 1998** Jean Clair, Picasso Trismegistus. Notes on the Iconography of Harlequin, in Ausstellungskatalog: „Picasso: The Italian Journey 1917-1924“, London (Venedig) 1998, S. 15-18.

- Clair 2001** Jean Clair, Motifs mithriaques et allégories chrétiennes dans l'oeuvre de Picasso, in *Ausstellungskatalog: „Picasso. Sous le soleil de Mithra“*, Martigny-Paris 2001, S. 15-21
- Clottes 1997** Jean Clottes, Niaux. Die altsteinzeitlichen Bilderhöhlen in der Ariège, Sigmaringen 1997
- Cohen 1995** Janie Cohen in *Ausstellungskatalog: „Picasso: Inside the Image, Prints from the Ludwig Museum Cologne“*, (Burlington), London 1995, S. 89-99
- Cooper 2000** Emmanuel Cooper, Sitting pretty on the fence, in: *Art Review* LII, September 2000
- Cowling 1992** Elizabeth Cowling, Picassos Still-Lives, in: *Burlington Magazine* CXXXIV / 1077, Dezember 1992, S. 830-832
- Cowling 1994** Elizabeth Cowling, Objects into sculpture, in *Ausstellungskatalog: „Picasso: Painter/ Sculptor“*, London 1994
- Cowling 2002** Elizabeth Cowling, Picasso. Style and Meaning, London 2002
- Cox 1995** Neil Cox/Deborah Povey, A Picasso Bestiary, Croydon 1995
- Cropper 1976** Elizabeth Cropper, On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: *Art Bulletin* 58, 1976, S. 374-382
- Curtius 1978** Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern-München 1978 (9. Aufl.)
- Czwiklitzer 1970** Christoph Czwiklitzer, Picasso, Plakate, Paris 1970
- Dagen 1984** Philippe Dagen, „L'exemple égyptien“: Matisse, Derain et Picasso entre fauvisme et cubisme (1905-1908), in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, Paris 1984, S. 290
- Daix 1975** Pierre Daix, Picasso et l'invention de la sculpture moderne, in: Jean Cassou (Hsg.), Pablo Picasso, Paris 1975
- Daix 1987** Pierre Daix, Picasso Créateur, Paris 1987
- Daix 1989** Pierre Daix, Les rencontres de Picasso avec la céramique, in *Ausstellungskatalog: „Picasso. Céramiques“*, Basel 1989, o.S
- Daix 1995** Pierre Daix, Dictionnaire Picasso, Paris 1995
- Daix/Boudaille 1988** Pierre Daix / Georges Boudaille, Picasso 1900-1906, Neuchâtel 1988
- Daix/Rosselet 1979** Pierre Daix / Joan Rosselet, Le Cubisme de Picasso, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1907-1916, Neuchâtel 1979
- Dalpayrat 1982** André Dalpayrat, Pierre-Adrien Dalpayrat 1844-1910, in: *La Revue de la Céramique et du Verre* 32, Jan./Febr. 1982, S. 16-21
- Davitt Asmus 1977** Ute Davitt Asmus, Corpus quasi vas: Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance, Berlin 1977
- Delorme 1998** Marie-Noelle Delorme, Je reste vallaurien, in *Ausstellungskatalog: „Picasso Vallauris. La Guerre et la Paix“*, Paris 1998

- Denoyelle 1994** Martine Denoyelle, Chefs d'oeuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre, Paris 1994
- Deroudille 1975** René Deroudille, in Ausstellungskatalog: „Madoura - Hommage à Suzanne Ramié“, Musée des Beaux-Arts, Lyon 1975, o. S.
- Ducat 1966** Jean Ducat, Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite, Paris 1966
- Düchting 1989** Hajo Düchting (Hsg.), Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918, Köln 1989
- Duplessis 1978** Yvonne Duplessis, Le Surréalisme, Paris 1978, (1. Aufl. 1950)
- Dupuis-Labbé 2001** Dominique Dupuis-Labbé, L'arène, lieu de l'amour et du sang, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Sous le soleil de Mithra“, Martigny-Paris 2001, S. 29-32
- Dupuis-Labbé 2002** Dominique Dupuis-Labbé, Eine Zeit in Vallauris, in Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. Die Zeit mit Françoise Gilot“, Münster 2002, S. 49-54
- Eliade 1978** Mircea Eliade, Occultisme, sorcellerie et modes culturelles, Paris 1978
- Eliade 1984 I** Mircea Eliade, Histoire des croyances et des idées religieuses, Bd. I, Paris 1984
- Eliade 1984 II** Mircea Eliade, Histoire des croyances et des idées religieuses, Bd. II, Paris 1984
- Eliade 1984 III** Mircea Eliade, Histoire des croyances et des idées religieuses, Bd. III, Paris 1984
- Eliade 1984 IV** Mircea Eliade, Kosmos und Geschichte, Frankfurt am Main 1984
- Eluard 1996** Paul Eluard, Donner à voir, Paris 1996 (1. Aufl. 1939)
- Encyclopédie 1936** Encyclopédie photographique de l'Art, Paris 1936-1938, Band I-III
- Espagnet 1986** Françoise Espagnet, Regards sur Vallauris, in: *La Revue de la Céramique et du Verre* 29, Juli-August 1986, S. 13
- Evdokimov 1972** Paul Evdokimov, L'art de l'icône. Théologie de la beauté, Paris 1972
- Fels 1923** Florent Fels, Chronique artistique. Propos d'Artistes. Picasso, in: *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 4. August 1923, S. 2
- Fermigier 1968** André Fermigier, La Gloire de Picasso, in: *Revue de l'Art* 1-2, 1968, S. 115-121
- Fett 1999** Sabine Fett, „...Picasso, ein mächtiger Leuchtturm“, Pablo Picasso und Marcel Duchamp, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Der Reiz der Fläche“, Schwerin 1999, S. 142-151
- Finlay 2003** John Finlay, „De la magie blanche à la magie noire“: „Primitivism“, magic, mysticism and the occult in Picasso, in: *Apollo*, Oktober 2003, S. 19-22
- Finn 2004 I** Clare Finn, L'argenterie dans la vie et dans l'oeuvre de Picasso, in Ausstellungskatalog: „Picasso: Peintre d'objets/Objets de peintre“, (Céret-

Roubaix), Paris 2004, S. 91-123

- Fitzgerald 1996** Michael C. Fitzgerald, A Triangle of Ambitions: Art, Politics, and Family during the Postwar Years with Françoise Gilot, in *Ausstellungskatalog: „Picasso and Portraiture“*, New York - Paris 1996
- Florman 2000** Lisa Florman, Myth and Metamorphosis, Picasso's Classical Prints of the 1930s, Cambridge (Massachusetts) und London 2000
- Fontana 1987** *Ausstellungskatalog: „Lucio Fontana“*, Paris 1987
- Forest 1994** Dominique Forest, Suzanne Ramié 1905-1974, in: *Revue de la Céramique et du Verre* 77, 1994, S. 22
- Forest 1995 I** Dominique Forest, Vallauris une ville des céramistes, in: *L'estampille-L'Objet d'art*, (Hors serie) 12, 1995, S. 4
- Forest 1995 II** Dominique Forest, L'Atelier Madoura, in *Ausstellungskatalog: „Vallauris Céramiques de peintres et de sculpteurs“*, Vallauris 1995, S. 10-13
- Forest 1996 I** Dominique Forest, Les peintres et la céramique au tournant du siècle, in *Ausstellungskatalog: „La Céramique Fauve“*, Nizza 1996
- Forest 1996 II** Dominique Forest, André Metthey, in *Ausstellungskatalog: „La Céramique Fauve“*, Nizza 1996, S. 50-52
- Forest 1999** Dominique Forest, Le Guernica de sa sculpture ?, in *Ausstellungskatalog: „L'Homme au mouton. Picasso“*, (Vallauris), Paris 1999, S. 21-26
- Forestier 1991** Sylvie Forestier, La Guerre et la Paix, Paris 1991
- Foulem 1987 I** Léopold Foulem, Artists and ceramics, in: *N.C.E.C.A. Journal*, 8/1, 1987, S. 20-26
- Foulem 1987 II** Léopold Foulem, Le Contenant. Picasso et la céramique, in: *Fusion* 10/2, 1987, S. 10-11
- Foulem 1991-1992** Léopold Foulem, Semantics and Semiotics, in: *N.C.E.C.A. Journal* 12, 1991-1992, S. 27-37
- Foulem 1994-1995** Léopold L. Foulem, Trompe l'oeil my eye, in: *N.C.E.C.A. Journal* 15, 1994-1995, S. 61
- Foulem 1998** Léopold Foulem, Picasso's Ceramics: Sources and Ressources, in: *N.C.E.C.A. Journal* 19, 1998, S. 96-105
- Fourest 1983** H. P. Fourest, La céramique européenne, Paris 1983
- Fourrier 1998 I** Sabine Fourrier, L'Art des Modeleurs d'Argile: Bd. 1, Paris 1998
- Fourrier 1998 II** Sabine Fourrier, L'Art des Modeleurs d'Argile. Antiquités de Chypre. Coroplastique, Bd. 2, Paris 1998
- Franchet 1996** Louis Franchet, La Poterie culinaire de Vallauris, in *Ausstellungskatalog: „Pignates et poêlons. Poterie culinaire de Vallauris“*, Musée Magnelli, Musée de la Céramique, Vallauris 1996

- Franzke 2000** Irmela Franzke, Autour des avant-gardes européennes, 1910-1945, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000
- Frèches-Thory 1989** Claire Frèches-Thory, Les Céramiques, in Ausstellungskatalog: „Gauguin“, Paris 1989
- Frèches-Thory 2000** Claire Frèches-Thory, De Gauguin à Maillol, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000
- Gadamer 1995** Hans-Georg Gadamer, Der Kunstbegriff im Wandel, in: Anne Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt (Hsg.), Kunst ohne Geschichte, München 1995
- Garcia-Herraiz 2000** Enrique Garcia-Herraiz, Las cerámicas de Picasso, in: *Goya* 274, Januar-Februar 2000, S. 44-48
- Gasman 1990** Lydia Gasman, Mystery, Magic and Love in Picasso 1925-1938, Dissertation 1981, Ann Arbor 1990
- Gateau 1983** Jean Charles Gateau, Eluard, Picasso et la peinture (1936-52), Genf 1983
- Gauguin 1895** Paul Gauguin, A propos de Sèvres et du dernier four, in: *Le Soir*, 25. April 1895
- Gauguin 1989** Ausstellungskatalog: „Gauguin“, Paris 1989
- Gauguin 2004** Ausstellungskatalog: „Gauguin y los origenes del simbolismo“, Madrid 2004
- Geiser 1968** Bernhard Geiser, Picasso Peintre-graveur 1932-1934, Bern 1968
- Giedion-Welcker 1955** Carola Giedion-Welcker, Plastik des XX. Jahrhunderts - Volumen und Raumgestaltung, Stuttgart 1955
- Gilot 1980** Françoise Gilot / Carlton Lake, Leben mit Picasso, Zürich 1980
- Gilot 1990** Françoise Gilot, Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft, München 1990
- Gilot 2004** Françoise Gilot, Dans l'arène avec Picasso, Montpellier 2004
- Ginzburg 2003** Carlo Ginzburg, Au dela de l'exotisme: Picasso et Warburg, in: ders., Rappports de force, Paris 2003, S. 101-116
- Giral 1981** Maria Dolores Giral, Tecnica Ceramica, in: Trinidad Sanchez-Pancheco (Hsg.), La ceramica esmaltada española, Barcelona 1981
- Giral 1990** Maria Dolores Giral, La cerámica de Picasso, in: Ausstellungskatalog, „Ceramicas de Picasso y sus antecedentes malagueños“, Málaga 1990
- Giraudy 1981** Danièle Giraudy, L'oeuvre de Picasso à Antibes, Antibes 1981
- Giraudy 1989** Danièle Giraudy, Le Musée Picasso d'Antibes, Paris-Antibes 1989
- Glimcher 1986** Arnold & Marc Glimcher (Hsg.), Je suis le cahier - The Sketchbooks of Picasso, New York, 1986
- Gombrich 1977** Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion, Zürich 1977

- Gombrich 1979** Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order*, London 1979
- Gordon 1974** D.E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916, II*, München 1974
- Gowing 1967** Lawrence Gowing, Object lesson in object-love: A great survey of Picasso sculptures at the Museum of Modern Art, in: *Art News*, Oktober 1967, S. 24 - 27
- Gray 1980** Christoph Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, New York 1980, (1. Aufl. 1963)
- Green 2001** Christopher Green, „Naked Problems“ ? „Sub-African Caricatures“ ? Les Demoiselles d'Avignon, Africa, and Cubism, in ders.: Picasso's „Les Demoiselles d'Avignon“, Cambridge (UK), 2001, S. 128-149
- Gronborg 1978** Erik Gronborg, Viewpoint: Ceramic 1977, in: Clark Garth (Hsg.), *Ceramic Art*, New York 1978
- Güse/Haenlein 1993** Carl Haenlein, Pablo Picasso. Der artistische Prozess, in Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. Der artistische Prozess“, (Hannover), Stuttgart 1993
- Hamann 1957** Richard Hamann, *Geschichte der Kunst*, Bd. 1, Berlin 1957
- Haniwa 2001** Ausstellungskatalog „Haniwa“, Paris 2001
- Haro Gonzalez 2003** Salvador Haro Gonzalez, La creación pictórica en la cerámica de Pablo Picasso, Dissertation, Universität Granada, 2003
- Haro Gonzalez 2004 I** Salvador Haro Gonzalez, Aproximaciones a una significación de la cerámica picassiana, in: *Boletín, Museo e Instituto «Camón Aznar»* XCIV, 2004, S. 139-188
- Haro Gonzalez 2004 II** Salvador Haro Gonzalez, Picasso y la cerámica. El arte y los medios, in: *Cerámica* 93, 2004, S. 37-40
- Harrod 1989** Tanya Harrod, Picasso's Ceramics, in: *Apollo*, Mai 1989, S. 337-341
- Heckmann 1996** Uwe Heckmann, Pablo Picasso: Tête de taureau (1942) - Zufall und Kombinatorik im historischen Kontext der Klassischen Moderne, Münster 1996
- Hentzen 1954** Alfred Hentzen, Picasso und Leger, in Ausstellungskatalog: „Picasso und Leger“, (Hannover-Hamburg), Hannover 1954), o.S.
- Herold 1989** Erich Herold, Rites et coutumes dans l'art africain, Paris 1989
- Higgins 1986** Reynold Higgins, *Tanagra and the figurines*, London 1986
- Hilton 1975** Timothy Hilton, *Picasso*, New York 1975
- Hirota 1991** Haruko Hirota, La sculpture en céramique de Gauguin. Sources et significations, in: *L'Histoire de l'Art* 15, 1991, S. 45-52
- Hodel-Hoenes 1991** Sigrid Hodel-Hoenes, *Leben und Tod im Alten Ägypten*, Darmstadt 1991
- Hoernes-Menghin 1925** Moritz Hoernes, Oswald Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Wien 1925

- Hofmann 1976** Werner Hofmann, Ars combinatoria, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. XXI, 1976, S. 7-30
- Hofmann 1987** Werner Hofmann, Die Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1987
- Holländer 1970** Hans Holländer, Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 32, 1970, S. 193-213
- Holzhausen 1994** Jens Holzhausen, Der Mythos vom Menschen im hellenistischen Ägypten, in: Athenäumsmonographien Theophaneia, Bd. 33, (Hsg. Ernst Dassman), Bodenheim 1994
- Hoog 1971** Michel Hoog, Peintres et Céramistes en France au début du XX siècle, in: *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu* 50, 1971, S. 12-18
- Hornung 1979** Erich Hornung, Das Totenbuch der Ägypter, Zürich-München 1979
- Inglada 2003** Rafael Inglada, Picasso. Antes del azul (1881-1901), Bd. II, Málaga 2003
- Johnson 1975** Ronald Johnson, Primitivism in the early sculpture of Picasso, in: *Arts Magazine* 49/10, Juni 1975, S. 64
- Johnson 1976** Ronald Johnson, The Early Sculpture of Picasso 1901-1914, New York 1976
- Joris 1998** Yvonne Joris, Introduction, in Ausstellungskatalog: „The unexpected - artists ceramics of the 20th century“, Hertogenbosch 1998
- Kahnweiler 1953** Daniel-Henry Kahnweiler, „Die Keramik der Maler Picasso und Leger“, in Ausstellungskatalog: „Picasso, Leger. Keramik“, Düsseldorf 1953, o.S.
- Kahnweiler 1956** Daniel-Henry Kahnweiler, Entretiens avec Picasso, in: *Quadrum* 2, 1956, S. 76
- Kahnweiler 1970** Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso Keramik, Hannover 1970
- Kapférer 1949** Simone Kapférer, Chez Madoura à Vallauris, in: *Art et Industrie* 17, 1949, S. 25-26
- Karmel 1986** Pepe Karmel, Picasso in Process, in: *Art in America* 9, September 1986, S. 114
- Kibbey 1977** Ray Anne Kibbey, Picasso. A Comprehensive Bibliography, New York und London 1977
- Kleinfelder 1996** Karen L. Kleinfelder, Monstrous Oppositions, in Ausstellungskatalog: „Picasso and the Mediterranean“, Humlebaek 1996, S. 22-33
- Klinge 1994** Ekkart Klinge in Ausstellungskatalog: „Picasso-Miró-Tàpies. Keramische Werke“, Düsseldorf 1994
- Knekties 1998** Ines Knekties, La Sculpture en céramique. Die Keramiken Paul Gauguins, in: *Keramik Magazin* 4, 1998, S. 63-66
- Koplos 1998** Janet Koplos, From Picasso to Penck: Playing with Clay, in Ausstellungskatalog: „The unexpected – artists ceramics of the 20th century“, Hezogenbusch 1998

- Kosinski 1991** Dorothy Kosinski, Körperdinge. Picasso und Bataille, in Ausstellungskatalog: „Picasso und der Surrealismus“, Bielefeld 1991
- Kris 1977** Ernst Kris, Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse, Frankfurt am Main, 1977
- Kris/Kurz 1995** Ernst Kris, Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, Frankfurt am Main 1995
- Lajoix 1983** Anne Lajoix, La Céramique en France 1925-1947, Paris 1983
- Lajoix 1989** Anne Lajoix, Un canto nuovo su un motivo antico, in Ausstellungskatalog: „Picasso - La Ceramica“, (Faenza) Milano 1989, S. 20-22
- Lajoix 1995 I** Anne Lajoix, Le phénomène Vallauris, in: „Faenza“, *Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza* 3-4, 1995, S. 155-174
- Lajoix 1995, II** Anne Lajoix, L'Age d'or de Vallauris, Paris 1995
- Lajoix 2000** Anne Lajoix, Les années cinquante, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000
- Laks 1989** Claudie Laks, Gauguin. La céramique d'un sauvage, in: *Revue de la Céramique et du Verre* 48, September/Oktobre 1989
- Langner 1984** Johannes Langner, „Der Sturz des Ikarus.“ Zur Polarität von Tod und Leben bei Picasso, in Ausstellungskatalog: „Picasso Todesthemen“, Bielefeld 1984, S. 121-136
- Laporte 1973** Geneviève Laporte, Si tard le soir brille le soleil, Paris 1973
- Lasterra 1975** Crisante de Lasterra, Paco Durrio, in: La Gran Enciclopedia Vasca, vol. VIII, Fasc. 80,1, Bilbao 1975, S. 306-315
- Laude 1968** Jean Laude, La Peinture française (1905-1914) et ‚l'Art nègre‘, Paris 1968
- Laursen 2002** Steingrim Laursen, Picasso und die Mythen, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002, S. 24-26
- Lavin 1995** Irving Lavin, Picassos Stiere, Berlin 1995
- Leach 1985** Bernard Leach, Grundlagen des Töpfern, Ravensburg 1985
- Léal 1990** Brigitte Léal, in Ausstellungskatalog: „Picasso, Une Nouvelle Dation“, Paris 1990, S. 168
- Léal 1996** Brigitte Léal, Musée Picasso: carnets. Catalogue des dessins, Bd. I-II, Paris 1996
- Lefèbvre 1949** Théodore L. Lefèbvre, Que sont devenus les 150 Gauguin de la collection Durrio ?, in: *Les Arts*, 18. Februar 1949, S. 1
- Leighen 2001** Patricia Leighen, Colonialism, l'art nègre, and Les Demoiselles d'Avignon, in: Christopher Green (Hsg.), Picasso's „Les Demoiselles d'Avignon“, Cambridge UK, 2001, S. 77-103
- Leiris 1996** Michel Leiris, Afrique noire: La création plastique, in ders.: Miroir de l'Afrique, Paris 1996

- Leymarie 1966** Jean Leymarie (Hsg.), Ausstellungskatalog: „Hommage à Picasso“, Paris 1966
- Liverpool 2004** Ausstellungskatalog: „A secret history of clay: From Gauguin to Gormley“, Tate Liverpool 2004
- Loraux 1990** Nicole Loraux, Qu'est-ce qu'une déesse, in: Georges Duby/Michelle Perrot (Hsg.), Histoire des femmes, Bd.1, Paris 1990
- Lurker 1991** Manfred Lurker, Lexikon der Symbole, Stuttgart 1991
- Malingue 1946** Maurice Malingue, Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, Paris 1946
- Malraux 1956** André Malraux, Das Imaginäre Museum, in: ders., Stimmen der Stille, München-Zürich 1956
- Malraux 1974** André Malraux, La tête d'obsidienne, Paris 1974
- Marceillac 1985** Laurence Marceillac, Biographie in: Picasso-Museum, Paris, Bestandskatalog Bd. I, Paris 1985, S. 271-310
- Marcos 2000** Jean-Louis Marcos, Les matiéristes, un archipel d'artistes, 1960-1990, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000
- Matamoros/Gaudichon 2004** Joséphine Matamoros/Bruno Gaudichon, (Hsg.), Ausstellungskatalog: „Picasso: Peintre d'objets / Objets de peintre“, (Céret, Roubaix), Paris 2004
- Maternati-Baldouy 2000** Danielle Maternati-Baldouy/Jérôme Farigoule, De la couleur et du feu, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000
- Matheos/Gumí 1978** José Corredor Matheos/Jordi Gumí, Cerámica popular catalana, Barcelona 1978
- Mathey 1992** François Mathey, Mais ceci est une autre histoire..., in Ausstellungskatalog: „Terra Sculptura, Terra Pictura“, Herzogenbusch 1992
- Mauss 1950** Marcel Mauss/Henri Hubert, Esquisse d'une théorie générale de la magie, in: Marcel Mauss, Sociologie et anthropologie, Paris 1999, (1. Aufl. 1950)
- Maximowa 1927** M. I. Maximowa, Les vases plastiques dans l'Antiquité, Paris 1927
- Mayer 1980** Susan Mayer, Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso 1892-1937, Dissertation, New York 1980
- McCully 1984** Marilyn McCully, Transformations in Picasso's Ceramics, in Ausstellungskatalog: „Picasso Original Ceramics“, London 1984
- McCully 1998 I** Marilyn McCully, Picasso: Painter and sculptor in clay. Introduction to the exhibiton, London 1998
- McCully 1998 II** Marilyn McCully, Painter and Sculptor in Clay, in Ausstellungskatalog: „Picasso - Painter and Sculptor in Clay“, London 1998, S. 26-254
- McCully 1998 III** Marilyn McCully, „Picasso's Model Partner“, in: *The Royal Academy Magazine* 60, Herbst 1998, S. 36-42

- McCully 1999 I** Marilyn McCully, *Céramique de Picasso Bd. I*, Paris 1999
- McCully 1999 II** Marilyn McCully, *Céramique de Picasso Bd. II*, Paris 1999
- McCully 2000** Marilyn McCully, Picassos kubistische und postkubistische Zeichnungen, in Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. Metamorphosen des Menschen“, (Balingen), München - London - New York 2000, S. 21
- McCully/Raeburn 1998** Marilyn McCully / Michael Raeburn, Picasso's Joie de Vivre, in: *Art Quarterly*, Herbst 1998, S. 30-34
- Mejean 1975** Paul Mejean, Vallauris-Golfe-Juan, 3000 ans d'histoire et de céramiques, Paris 1975
- Mèredieu 2000** Florence de Mèredieu, Kant et Picasso, Nîmes 2000
- Merkelbach 1983** Reinhold Merkelbach, Die römischen Mithrasmysterien, in Ausstellungskatalog: „Spätantike und frühes Christentum“, Frankfurt am Main 1983
- Michaud 1998** Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 1996
- Miller Ammermann 1990** Rebecca Miller Ammermann, The Religious Context of Hellenistic Terracotta Figurines, in Ausstellungskatalog: „The Coroplasts Art“, New York 1990
- Miralles 1993** Francesc Miralles, Llorens Artigas, Paris 1993
- Mithra 2001** Ausstellungskatalog „Picasso. Sous le soleil de Mithra“, Martigny-Paris 2001
- Moeller 1987** Magdalena M. Moeller, Poèmes et Lithographies, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Druckgraphik, illustrierte Bücher, Zeichnungen, Collagen und Gemälde aus dem Sprengel Museum Hannover“, (Ludwigshafen am Rhein), Hannover 1987, S. 193-207
- Möller 1999** Karin Möller, Passion in Ton. Picasso als Keramiker, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Der Reiz der Fläche“, Schwerin 1999, S. 130-135
- Monod-Fontaine 2002** Isabelle Monod-Fontaine, Chronologie, in Ausstellungskatalog: „Matisse-Picasso“, (London-Paris-New York), Paris 2002
- Morice 1904** Charles Morice, Francisco Durio, in: *L'Art Décoratif* II, 1904, S. 115-118
- Morris 1985** Desmond Morris, *The Art of Ancient Cyprus*, Oxford 1985
- Mourey 1924** Gabriel Mourey, Francisco Durrio, in: *L'amour de l'Art*, Mai 1924, S. 169
- Mourlot 1964** Fernand Mourlot, *Picasso Lithographe* 1964
- Moutard-Uldry 1949** Renée Moutard-Uldry, Les Poteries de Picasso, in: *Art et Industrie*, nr. 14, 1949, S. 43-45
- Moutard-Uldry 1956** Renée Moutard-Uldry, La Renaissance de la Céramique a Vallauris, in: *Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu*, Juni 1956, S. 21-29
- Mühlestein 1930** Hans Mühlestein, Des origines de l'art et de la culture, in: *Cahiers d'art* V/2, 1930, S. 57-68

- Munck 1996** Jaqueline Munck, Calendrier des transactions Volland/Metthey, in Ausstellungskatalog: „La Céramique Fauve“, Nizza 1996
- Munck 2000** Jaqueline Munck, Les peintres fauves, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000
- Négrine 2003** Mathieux Négrine, Les Tanagras du XIX au XXI siècle, in: Ausstellungskatalog: „Tanagra, mythe et archéologie“, (Paris, Montreal), Paris 2003
- Neumann 1994** Erich Neumann, Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten, Solothurn und Düsseldorf 1974
- Nicholls 1987** R.V. Nicholls, The Human Figure in Early Greek Sculpture, Athen und Washington 1987
- Nietzsche 1980** Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 1, München 1980
- O'Brian 1979** Patrick O'Brian, Pablo Ruiz Picasso, Paris 1979
- Olivier 1933** Fernande Olivier, Picasso et ses amis, Paris 1933
- Ozenfant 1936** Amedée Ozenfant, Art et Nature. D'un galet sumérien aux Tanagras, in: Encyclopédie photographique de l'Art, Paris 1936-1938, Band II, S. 312
- Pachnicke 2004** Peter Pachnicke, Welt der Gefäße, in Ausstellungskatalog: „Welt der Gefäße. Von der Antike bis Picasso“, Oberhausen 2004, S. 6-12
- Palau i Fabre 1978** Josep Palau i Fabre, Child and Caveman: Elements of Picassos Creativity, New York 1978
- Panofsky 1924** Erwin Panofsky, Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig 1924
- Parigoris 1988** Alexandra Parigoris, Picasso und die Antike, in Ausstellungskatalog: „Picassos Klassizismus“, (Bielefeld), Stuttgart 1988, S. 30-31
- Parvu 1999** Ileana Parvu, Notes sur un bout de crayon, in: Cahiers du Musée national d'art moderne 68, Sommer 1999, S. 56-63
- Pasquier 2001** Alain Pasquier, Mythes antiques et art figuré: du taureau crétois au taureau grec, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Sous le soleil de Mithra“, (Martigny-Paris), Paris 2001, S. 179-180
- Pasquier 2003** Alain Pasquier, Tanagra, in Ausstellungskatalog: „Tanagra, mythe et archéologie“, (Paris, Montreal), Paris 2003
- Paz 1970** Octavio Paz, Deux transparents. Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss, Paris 1970
- Peltier 1995** Yves Peltier, Les Massier et leur suiveurs, in: *L'estampille-L'Objet d'art, (Hors serie)* 12, 1995, S. 10-17
- Peltier 1998** Yves Peltier, Suzanne Ramié. Atelier Madoura, Vallauris 1998
- Peltier 2004** Yves Peltier, Madoura. Un atelier, une communauté de travail, in Ausstellungskatalog: „Picasso et la céramique“ (Québec-Toronto-Antibes), Paris 2004, S. 119-131

- Penrose 1967** Roland Penrose, *The Sculpture of Picasso*, Ausstellungskatalog, New York 1967
- Penrose 1985** Roland Penrose, *Pablo Picasso. Sein Leben - sein Werk*, München 1981 (2. Aufl. 1985)
- Pfiffig 1975** Ambros Josef Pfiffig, *Religio etrusca*, Graz 1975
- Picasso 1998** Claude Picasso, *Je ne cherche pas, je trouve*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso - Painter and Sculptor in Clay“*, London 1998
- Pierre 1974** José Pierre, *Mirò und Artigas*, Bern 1974
- Pierre 1974** José Pierre, *Miró und Artigas, Keramik*, Bern 1974
- Pillet 1982** Marc Pillet, *Potiers et poteries populaires en France*, Paris 1982
- Pillsbury 1983** Edmund Pillsbury, *The Rebirth of Venus*, in: *Art News*, April 1983, S. 109-110
- Piot 1981** Christine Piot, *Décrire Picasso*, Dissertation, Paris 1981
- Plessier 1982** Ghislaine Plessier, *Un ami de Gauguin: Francisco Durrio (1868-1940) sculpteur, céramiste et orfèvre*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris 1982, S. 199-204.
- Podoksik 1996** Anatoli Podoksik, *Pablo Picasso. L'oeil créateur de 1881 à 1914*, Bournemouth 1996
- Poggi 1992** Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism Futurism and the Invention of Collage*, New Haven - London 1992
- Polinger Foster 1979** Karen Polinger Foster, *Aegean Faience of the Bronze Age*, New Haven-London 1979
- Pool 1959** Phoebe Pool, *Sources and Background of Picasso's Art 1900-1906*, in: *Burlington Magazine* CI / 101, 1959, S. 177
- Popovici 1994** Dragomir Popovici, *Göttin von Vidra*, in *Ausstellungskatalog: „Goldhelm“*, Frankfurt am Main 1994
- Préaud/Gauthier 1982** Tamara Préaud/Serge Gauthier, *Die Keramik im XX. Jahrhundert*, Würzburg 1982
- Prévost 2000** Jean-Marc Prévost, *De l'informe au décoratif*, in *Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“*, Marseille 2000
- Quinn 1987** Edward Quinn, *Picasso avec Picasso*, Paris 1987
- Quintana 1989** Maria Dolores Giral Quintana in *Ausstellungskatalog: „Picasso nella ceramica“*, Viterbo 1989
- Ramié 1948** Suzanne et Georges Ramié, *Céramique de Picasso*, Paris 1948
- Ramié 1951** Georges Ramié, *Céramique*, in: *Verve* 7/25-26.
- Ramié 1971** Suzanne et Georges Ramié, *Ceci est notre témoignage*, Vallauris 1971

- Ramié 1974** Georges Ramié, *Céramique de Picasso*, Paris 1974
- Ramié 1980** Georges Ramié, *Picasso Keramik*, Bern 1980
- Ramié 1988** Alain Ramié, *Picasso. Catalogue de l'oeuvre céramique édité 1947-1971*, Vallauris 1988
- Ramié 2004** Jean Ramié, *Précis technique. Les recherches de Picasso*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso céramiste à Vallauris“*, Vallauris 2004, S. 55-67
- Rappenglück 2004** Barbara Rappenglück, *Mutterbauch und Kosmos – zur Symbolik des Gefäßes*, in *Ausstellungskatalog: „Welt der Gefäße. Von der Antike bis Picasso“*, Oberhausen 2004, S. 203-208
- Rawson 1971** Philip Rawson, *Ceramics*, London – New York – Toronto 1971
- Read 1994** Peter Read, *From Sketchbook to Sculpture in the Work of Picasso, 1924-32*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso: Sculptor/Painter“*, London 1994
- Reeder 1995** Ellen Reeder, *Hydria mit Szene aus dem Totenkult*, in *Ausstellungskatalog: „Pandora“*, (Baltimore-Dallas-Basel), Mainz 1995
- Renfrew 1991** Colin Renfrew, *The Cycladic World*, London 1991
- Richardson 1991** John Richardson, *A life of Picasso*, Bd. 1, London 1991
- Richardson 1992** John Richardson, *Picasso and Ramon Reventos: A Catalan Source of Antipolis*, in *Ausstellungskatalog: „Picasso Clasico“*, Málaga 1992, S. 357-364
- Rimbaud 1992** Arthur Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen, Französisch und Deutsch*, (7. Aufl.), Darmstadt 1992
- Robertson 1978** Martin Robertson, *La peinture grècque*, Genf 1978
- Roob 1996** Alexander Roob, *Das Hermetische Museum. Alchemie und Mystik*, Köln 1996
- Rosenblum 1957** Robert Rosenblum, *The Unity of Picasso*, in: *Art Chronicle*, Herbst 1957, S. 594-595
- Rosenblum 1982** Robert Rosenblum, *Notes on Picasso's Sculpture*, in *Ausstellungskatalog: „The Sculpture of Picasso“*, New York 1982
- Rosenthal 1980** Mark Rosenthal, *The Nietzschean Character of Picassos Early Development*, in: *Arts Magazine* 55, Oktober 1980, S. 87-91
- Rowell 1986** Margit Rowell, *Note liminaire*, in *Ausstellungskatalog: „Qu'est-ce que la sculpture moderne ?“*, Paris 1986, S. 93-149
- Rubin 1984** William Rubin, *Pablo Picasso*, in *Ausstellungskatalog: „Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts“*, New York 1984, S. 249-353
- Rubin 1990** William Rubin, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, Paris 1990
- Rubin 1994** William Rubin, *The Genesis of „Les Demoiselles d'Avignon“* in: *„Studies in Modern Art 3“*, New York 1994, S. 13

- Rubio 1946** Nicolas Rubio, „Le temple égyptien et la divinité animale“, in: *Cahiers d'art* XX-XXI, 1945-46, S. 223-240
- Ruiz-Picasso 1994** Claude Ruiz-Picasso, The Valley of Gold: Picasso as Potter, in Ausstellungskatalog: „Picasso painter and sculptor“, London 1994
- Ruiz-Picasso 2004** Claude Ruiz-Picasso, La vallée de l'or: Picasso devient potier, in Ausstellungskatalog: „Picasso, peintre d'objets / Objets de peintre“, (Céret, Roubaix), Paris 2004
- Sabartés 1948** Jaime Sabartès, Picasso à Vallauris, in: *Cahiers d'arts* 23, 1948, S. 81-83
- Sabartés 1953** Jaime Sabartés, Picasso. Retratos y recuerdos, Madrid 1953
- Sabartés 1984** Jaime Sabartés, Gespräche und Erinnerungen, Zürich 1984
- Sanchez-Pacheco 1981** Trinidad Sanchez-Pacheco (Hsg.), Ceramica Esmaltada Española, Barcelona 1981
- Sanchez-Pacheco 1982** Trinidad Sanchez-Pacheco, Picasso ceramista, in Ausstellungskatalog: „Picasso ceramista“, Barcelona 1982
- Sanchez-Pacheco 1995** Trinidad Sanchez-Pacheco, Ceramica Española, Viladecans 1995
- Sandler 1993** Irving Sandler, Abstrakter Expressionismus: Der Lärm des Verkehrs auf dem Weg zum Walden Pond, in Ausstellungskatalog: „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1913-1993“, (London-Berlin), München 1993, S. 89-96
- Sassi 2004** Dominique Sassi, Les génies ne meurent jamais, in Ausstellungskatalog: „Picasso céramiste à Vallauris. Pièces uniques“, Vallauris 2004, S. 13-19
- Schiff 1985** Gert Schiff in Ausstellungskatalog: „Picasso at work at home. Selections from the Marina Picasso Collection“, Miami 1985, S. 109
- Schmalenbach 1988** Werner Schmalenbach, Kraft und Maß. Zur Ästhetik der schwarzafrikanischen Kunst, in: Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier Müller Genf, München 1988
- Schweeger-Hefel 1969** Annemarie Schweeger-Hefel, Plastik aus Afrika, Wien 1969
- Seckel 1985** Hélène Seckel, Keramiken, in: Bestandskatalog Bd. I, Picasso-Museum, Paris 1985, S. 199-202
- Seckel 1992** Hélène Seckel, Picasso. Meisterwerke der Rosa Periode, München 1992
- Seckel 1994** Hélène Seckel (Hsg.), Ausstellungskatalog: „Max Jacob et Picasso“, Paris 1994
- Seckel/Caizergues 1992** Pierre Caizergues/Hélène Seckel (Hsg.), Picasso-Apollinaire, Correspondance, Paris 1992
- Semper 1879** Gottfried Semper, Keramik, in: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik“, Bd. II, München 1879
- Seseña 1989** Natacha Seseña, Picasso ceramista, Málaga 1989

- Silver 2000** Kenneth E. Silver, Pots, Politics, Paradise, in: *Art in America* 88/3, März 2000, S. 78-85, S. 141
- Sircoulomb-Müller 2002** Valérie-Anne Sircoulomb-Müller, Die Blumen-Frau. Metamorphosen der Metamorphose, in Ausstellungskatalog: „Pablo Picasso. Die Zeit mit Françoise Gilot“, (Münster), Bielefeld 2002, S. 37-47
- Spielmann 2002** Heinz Spielmann, Mythos und Moderne, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002, S. 10-23
- Spies 1983** Werner Spies/Christine Piot, Pablo Picasso. Das plastische Werk, Stuttgart 1983
- Spies 1988** Werner Spies, Kontinent Picasso, München 1988
- Spies 1993** Werner Spies, Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937-1973, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937-1973“, (Berlin), Stuttgart 1993
- Spies 1995** Werner Spies, Pablo Picasso. Wege zur Skulptur. Die Carnets Paris und Dinard von 1928, München-New York 1995
- Spies 2000** Werner Spies, Picasso sculpteur, Paris 2000
- Staller 2001** Natasha Staller, A Sum of Destructions. Picasso's Cultures and the creation of Cubism, New Haven und London 2001
- Starobinski 1970** Jean Starobinski, Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genf 1970
- Steinberg 1989** Leo Steinberg, La fin de partie de Picasso, in: *Cahiers du Musée National de l'art Moderne*, Frühling 1989
- Steinhart 1992** Matthias Steinhart, Ostgriechisches Figurengefäß in Form eines Rindes, in: *Archäologischer Anzeiger* 4, 1992, S. 512-521
- Stokvis 2000** Willemijn Stokvis, Cobra et la céramique, in Ausstellungskatalog: „De la couleur et du feu“, Marseille 2000
- Stutzinger 1983** Dagmar Stutzinger, Einleitung. Der Gnostizismus, in Ausstellungskatalog: „Spätantike und frühes Christentum“, Frankfurt am Main 1983, S. 82-97
- Sweeney 1941** James Johnson Sweeney, Picasso and Iberian Sculpture, in: *The Art Bulletin* 23, 1941, S. 191-198
- Tallon 1949** W. J. Tallon, An Art Critic Looks at Picasso's Pottery, in: *Design*, November 1949, S. 17-24
- Terasse 1998** Antoine Terrasse, Picasso in Fontainebleau: the Setting of *Trois femmes à la fontaine*, in Ausstellungskatalog: „Picasso the Italian Journey 1917-1924“, (Venedig), London 1998, S. 93-99
- Téry 1945** Simone Téry, Picasso n'est pas officier dans l'armée française, in: *Les lettres françaises*, 24. März 1945
- Theil 1992** Harald Theil, Picasso-Keramik. Zweiundzwanzig Skizzenblätter aus dem Nachlass des Künstlers mit Vorzeichnungen für Gefäßplastiken und ihre Umsetzung in Keramik, Magisterarbeit, Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg 1992

- Theil 1995** Harald Theil, Les dessins préparatoires aux céramiques de Picasso, in Ausstellungskatalog: „Vallauris. Céramiques de peintres et de sculpteurs“, (Vallauris), Paris 1995, S. 41-47
- Theil 2004 I** Harald Theil, Les dessins préparatoires aux céramiques de Picasso, in Ausstellungskatalog: „Picasso et la Céramique“, (Quebec, Toronto, Antibes), Paris 2004, S. 89-117
- Theil 2004 II** Harald Theil, Picasso cerámicas: Imagen y vasija, in Ausstellungskatalog: „Picasso. Cerámicas“, Madrid 2004, S. 15-39
- Theil 2004 III** Les dessins préparatoires aux pots structuraux de Picasso, in: Ausstellungskatalog: „Picasso céramiste à Vallauris. Pièces uniques“, Vallauris 2004, S. 31-41
- Thimme 1974** Jürgen Thimme, Picasso und die Antike, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Antike“, (Karlsruhe), Frankfurt am Main 1974
- Tisserand 1928 I** E. Tisserand, La céramique française en 1928, in: *L'art vivant*, 15. November 1928, S. 889
- Tisserand 1928 II** E. Tisserand, La céramique française en 1928, in: *L'art vivant*, 1. Oktober 1928, S. 753
- Trombadori 1990** Antonello Trombadori, 1949. Il secondo viaggio italiano di Picasso, in Ausstellungskatalog: „Picasso in Italia“, Verona 1990
- Trumpf-Lyritzaki 1969** Maria Trumpf-Lyritzaki, Griechische Figurenvasen des Reichen Stils und der späten Klassik, Bonn 1969
- Tuchelt 1962** Klaus Tuchelt, Tiergefäße in Kopf und Protomengestalt. Untersuchungen zur Formengeschichte tierförmiger Gefäße, in: *Istanbuler Forschungen*, Bd. 22, Berlin 1962
- Ullmann 1993** Ludwig Ullmann, Picasso und der Krieg, Bielefeld 1993
- Utley 1996** Gertje Utley, Picasso and the French Post-war “Renaissance“: A Questioning of National Identity, in: Jonathan Brown (Hsg.) *Picasso and the Spanish Tradition* 1996, S. 95-117
- Utley 2000** Gertje Utley, *Picasso, The Communist Years*, New Haven – London 2000
- Vallentin 1958** Antonina Vallentin, *Pablo Picasso*, Köln und Berlin 1958
- Varenne 1927** Gaston Varenne, Le mouvement des arts appliqués, in: *L'amour de l'Art*, Oktober 1927, S. 266
- Varnedoe 1984** Kirk Varnedoe, Paul Gauguin, in Ausstellungskatalog: „Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, (New York), München 1984, S. 187-217
- Varnedoe 2002** Kirk Varnedoe, „Pôle Nord-Pôle Sud“, in Ausstellungskatalog: „Matisse-Picasso“, Paris 2002, S. 31-33
- Verdier 1968** Philippe Verdier, Les Céramiques de Gauguin, in: *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu* 41, 1968, S. 45-54
- Verger 1995** Pierre Verger, *Dieux d'Afrique*, Paris 1995

- Villers 1989** André Villers, Picasso à Vallauris, Vallauris 1989
- Volta 1998** Ornella Volta, Picasso and Italy: The Last Memories of His Journey, in Ausstellungskatalog: „Picasso: The Italian Journey 1917-1924“ (Venedig), London 1998, S. 87-92
- Wadley 1985** Nicholas Wadley, Noa, Noa. Gauguins Tahiti, Oxford 1985
- Wahrig 1980** Gerhard Wahrig, Deutsches Wörterbuch, Gütersloh 1980
- Warburg 1979** Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen (Hsg. Dieter Wuttke und Carl Georg Heise), Baden-Baden 1979
- Warncke 1997** Carsten Peter Warncke, (Ingo Walther Hsg.), Pablo Picasso 1881-1973, Bd.II, Köln 1997
- Wasiutinski 1978** Vojtech Jirat-Wasiutinski, Paul Gauguin in the context of symbolism, New York-London 1978
- Weicker 1902** G. Weicker, Der Seelenvogel in den alten Literaturen und der Kunst, Leipzig 1902
- Weisner 1991** Ulrich Weisner, Vom zeichenhaften Sinn der surrealistischen Bilder Picassos, in Ausstellungskatalog: „Picassos Surrealismus“, Bielefeld 1991, S. 14-34
- Weiss 1992** Evelyn Weiss in Ausstellungskatalog: „Picasso. Die Sammlung Ludwig, Zeichnungen, Gemälde, plastische Werke“, München 1992, o.S.
- Westheider 2002** Ortrud Westheider, Picassos Bestiarium. Zwischen Krieg und Frieden, in Ausstellungskatalog: „Picasso und die Mythen“, Hamburg 2002, S. 174-175
- Winckelmann 1881** Johann J. Winckelmann, Johann Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, Leipzig 1881 (2. Aufl.)
- Wind 1979** Edgar Wind, Kunst und Anarchie, Frankfurt am Main 1979
- Windsor 1983** Alan Windsor, Picasso's Ceramics, in: *Ceramic Review* 81, Mai-Juni 1983, S. 26-29
- Zeitlin 1996** Froma I. Zeitlin, Das ökonomische Gefüge in Hesiods Pandora, in Ausstellungskatalog: „Pandora“, Mainz 1996
- Zervos 1927** Christian Zervos (Hsg.), Cnossos, figurines de faïence, in: *Cahiers d'art* II, 1927, S. 64
- Zervos 1932** Christian Zervos, Picasso, in: *Cahiers d'Art*, Sondernummer, Juni 1932, S. 2
- Zervos 1932-1978** Christian Zervos, Pablo Picasso, Bd. I-XXXIII, 1932-1978
- Zervos 1936** Christian Zervos, L'art en Grèce, Paris 1936
- Zervos 1944** Christian Zervos, in: *Cahiers d'Art* XX, 1940-44, S. 15-19
- Zervos 1947** Christian Zervos (Hsg.), Sculptures et textes poétiques de l'Égypte, in: *Cahiers d'Art* XXII, 1947, S. 37-102

Zervos 1948

Christian Zervos, *Céramiques de Picasso*, in: *Cahiers d'Art*, XXIII/1, 1948, S. 76ff.

REGISTER

- Agard, Jules, 89-90, 92-93, 101, 105, 109, 125, 129, 158, 196
- Alberti, Leon Battista, 342
- Albisola, 94
- Alexandre, Marius, 83
- Apollinaire, Guillaume, 67, 118, 139, 177, 221, 266-267, 275-277, 298, 307, 318-327, 338, 344
- Aragon, Louis, 207
- Arneson, Robert, 204
- Arosa, Gustave, 36
- Arte Povera, 44
- Artigas, Josep Llorens, 9-10, 45, 72-77, 93, 236, 347
- Augustinus, Aurelius, 252
- Baldassari, Anne, 10, 161-162, 330
- Barrañano, Kosme de, 17, 138
- Bataille, Georges, 131, 257, 172, 271, 332
- Baud, André, 85-88
- Belting, Hans, 25, 40, 42, 115, 235, 241, 297, 301, 306, 327, 333, 349
- Bernard, Emile, 37
- Bigot, Alexandre, 32
- Bildzauber, 309, 316
- Bojani, Gian Carlo, 10, 17, 198, 229
- Bourassa, Paul, 11, 18, 20, 27, 92, 113, 186
- Braque, Georges, 23, 208, 221, 259, 262, 299, 311
- Brassai, 22, 118, 142, 213, 224, 229, 274, 342, 345, 346
- Breton, André, 235, 258, 328
- Britton, Alison, 204-205
- Buffon, Georges Louis Comte de, 145
- Burkert, Walter, 257
- Burton, William, 32
- Caillois, Roger, 257
- Camón Aznar, José, 20, 339
- Camos, Honoré, 84
- Capron, Roger, 85, 88
- Carmona, Eugenio, 341
- Carriès, Jean, 32
- Casagemas, Carles, 323
- Casanovas, Maria Antonia, 17
- Chagall, Marc, 23
- Champris, Pierre de, 17, 241
- Chaplet, Ernest, 32, 34, 36-37, 56, 60, 65, 68
- Chiapello, Jean-Baptiste, 85
- Cicero, Marcus Tullius, 236
- Clair, Jean, 181, 262, 272, 307, 322-323
- Cobra, 44
- Cocteau, Jean, 327
- Cowling, Elizabeth, 207-209, 243, 249, 296-298, 302-303
- Dädalos, 315
- Dalpayrat, Pierre-Adrien, 32, 56, 59
- Deck, Théodore, 32, 84
- Delaherche, Auguste, 32, 34
- Demmin, Auguste, 36
- Derain, André, 23, 43, 60, 66, 290, 293
- Dionysos, 191, 248, 273, 274, 281, 282, 283, 286, 330, 346
- Domingo y Seguro, Francesc, 73
- Dongen, Jean van, 9, 66, 73, 77-80, 93, 347
- Duchamp, Marcel, 207-208
- Dufy, Raoul, 23, 72-74, 77, 326
- Durrio, Paco, 9, 53-63, 65, 68, 71-73, 78-79, 93, 277, 318-319, 326, 347
- Eliade, Mircea, 252, 263, 269, 283, 321-322
- Eluard, Paul, 80, 115, 118, 258, 315, 333

- Epimetheus, 316
- Fabbri, Agenore, 94
- Ficino, Marsilio, 322
- Firenzuola, Agnolo, 244
- Fontana, Lucio, 44, 94
- Fontdevila, Josep, 68
- Fort, Louis, 88, 109
- Foulem, Léopold L., 10, 16-18, 27, 48, 53, 94, 99, 127, 131-132, 186, 196, 198-201, 203-205, 207, 215, 227, 288
- Fulgentius, 315
- Gadamer, Hans-Georg, 40
- Gasman, Lydia, 239, 257, 262, 266, 273-274, 307, 318, 329
- Gauguin, Paul, 33-39, 41, 43, 44, 51, 54-56, 58-62, 65, 68-69, 71-72, 277, 318-319, 326, 347
- Gilot, Françoise, 14, 50, 53, 85, 88, 89-92, 101-103, 106-107, 109, 117-118, 120, 130, 133, 134, 155, 164, 169-172, 185, 189-190, 192, 208, 210, 239, 240, 242, 245-246, 268, 273, 283, 284-286, 290, 291, 299, 300, 308, 313, 339, 343-344
- Gombrich, Ernst H., 118-119, 210, 303-304, 340, 341, 343
- Gonzalez, Julio, 54, 114, 221, 227
- Goya, Francisco, 275, 285
- Green, Christopher, 294, 296
- Griaule, Marcel, 332
- Hamann, Richard, 219
- Haro Gonzalez, Salvador, 10, 18-20, 22-23, 26, 28, 41, 43, 45, 47, 52-53, 94, 98-101, 105, 107, 215
- Heckmann, Uwe, 119, 208, 212, 215, 235, 238, 342
- Hegel, Georg W. Friedrich, 311, 332-333
- Hephaistos, 250, 315
- Hermes Trismegistos, 320-325, 327, 329, 346
- Hermetismus, 321-322, 328
- Hine, Margaret, 204
- Hofmann, Werner, 41, 207-208, 306, 309-311, 343
- Holländer, Hans, 343
- Hubert, Henri, 328
- Ingres, Jean A. Dominique, 69, 162, 297
- Jacob, Max, 118, 245, 266, 318-319, 324, 327
- Jorn, Asger, 44
- Jung, Carl Gustav, 254, 258
- Kahnweiler, Daniel-Henry, 14, 19, 26, 88, 90, 106, 127, 228-229, 324, 350
- Kant, Immanuel, 42, 333
- Kibbey, Ray Anne, 12-13
- Kris, Ernst, 315-317
- Kubismus, 22, 114-115, 118, 141, 179, 209, 222, 228, 230, 232, 326, 333, 348
- Kurz, Otto, 315-317
- Lake, Carlton, 14, 85
- Laktanz, 236
- Langner, Johannes, 55, 249-250, 263
- Laporte, Geneviève, 259-260, 270, 275
- Lascaux, 131, 334-335
- Laude, Jean, 118, 126, 276, 293, 310
- Lavin, Irving, 120, 335-338, 345
- Leach, Bernard, 32, 44-45, 204-205
- Léal, Brigitte, 10, 12, 117-118, 141, 145
- Leger, Fernand, 14, 23, 88, 142
- Leiris, Michel, 294, 332
- Leonardo da Vinci, 316, 342, 349
- Lévi-Strauss, Claude, 328-329
- Loraux, Nicole, 257
- Maar, Dora, 127, 239, 285-286
- Macke, August, 43
- Madoura, 10, 13, 18, 20, 82, 85-89, 91-93, 95-98, 101, 104-109, 114, 117, 120-121, 124-125, 127, 132, 134-135, 138, 145, 148-149, 159, 213, 225, 268, 288, 336, 347
- Maillol, Aristide, 66, 78, 80
- Mallarmé, Stéphane, 61

- Malraux, André, 170, 213, 234, 258, 259, 262, 289-291, 296, 299, 305, 308, 311, 317, 332, 337, 339
- Massier, Clément, 83-84
- Massier, Delphin, 83
- Massier, Jérôme, 84
- Matisse, Henri, 23, 43, 60-61, 65-66, 91-92, 190, 290, 293, 327
- Maurel, Pierre, 83
- Mauss, Marcel, 328
- Mayer, Susan, 17, 289, 346
- McCully, Marilyn, 14-16, 50, 80, 82, 86-89, 91-92, 96, 102-105, 107-109, 113, 130, 136, 141-142, 151, 155, 160, 162, 164-165, 174, 178, 186, 192, 213, 231-233, 265, 274, 351
- McNicoll, Carol, 204
- Mèredieu, Florence de, 42, 117-118, 213, 252, 254, 258, 269, 271, 310
- Metthey, André, 43, 65-66
- Minotaurus, 267, 269, 330
- Miró, Joan, 43-44, 72
- Mithras, 269, 271, 273, 330
- Morice, Charles, 54-56, 61-62, 318
- Morris, William, 31, 38
- Mythos, 40, 116, 246, 250-251, 253-254, 263, 265, 267, 280, 283, 296, 315, 316, 321, 322, 325, 326, 329, 330, 347, 349
- Neumann, Erich, 236-237, 254-257, 261-262
- Newland, William, 204-205
- Newman, Barnett, 340
- Newton, Isaac, 322
- Niaux, 131, 334-335
- Nietzsche, Friedrich, 332-334, 338
- Nolde, Emil, 43
- Objets trouvés, 48-49, 200, 206-207, 213, 218, 231-232, 238, 347
- Oreggia, Yvan, 105
- Orpheus, 266-267, 324
- Ors, Eugenio d', 252
- Ovidius, Publius Naso, 190, 333
- Ozenfant, Amedée, 264
- Paracelsus, 322
- Paraffinreservage, 18-19, 98
- Pascal, Blaise, 339
- Paz, Octavio, 328
- Penrose, Roland, 49, 80, 90, 116, 160, 301-302
- Petrarca, Francesco, 322
- Picabia, Francis, 207
- Picault, Robert, 85, 88
- Pierre, Francine del, 215-216
- Piot, Christine, 12-13, 50, 190, 230, 262, 317
- Pisarro, Camille, 33
- Poncetton, François, 86
- Poussin, Nicolas, 116, 162, 191, 243-244, 281, 339
- Prometheus, 251, 315-316
- Proudhon, Pierre-Joseph, 32
- Quinn, Edward, 154, 274
- Rabelais, François, 339
- Raffaello Santi, 244, 339
- Ramié, Alain, 10, 13, 86, 89, 96, 105, 355
- Ramié, Georges, 14-15, 85, 88-95, 103, 108, 112, 136, 145, 216, 288-289
- Ramié, Huguette, 10, 89-90, 92, 96, 101, 106-107, 109, 148, 245
- Ramié, Jean, 10, 89-90, 96, 98, 102-103, 135, 144, 148, 158-159
- Ramié, Suzanne, 9, 14, 18, 85-91, 95, 105-106, 108, 127, 134, 289, 305
- Rawson, Philip, 40, 125, 214, 234-235, 238, 303-304, 311
- Read, Peter, 114, 266-267, 298, 320-324, 326, 338-339
- Reeder, Ellen, 251
- Reventos, Ramon, 191
- Richardson, John, 34, 65, 68, 70, 191, 318-319
- Rimbaud, Arthur, 61, 338
- Rodin, Auguste, 33, 63, 69, 199

- Rosenblum, Robert, 15, 115, 306
- Rouault, Georges, 23, 43, 66
- Rousseau, Henri, 339
- Rubin, William, 55, 69, 141, 221, 290, 307-309, 311
- Ruiz-Picasso, Bernard, 10
- Ruiz-Picasso, Claude, 90-92, 107, 112, 244-245, 313, 328-329
- Ruskin, John, 31
- Sabartès, Jaime, 54, 89, 338
- Salles, Georges, 86
- Salmon, André, 307
- Sanchez-Pacheco, Trinidad, 17, 74, 133, 313
- Sassi, Dominique, 11, 105
- Satie, Erik, 266
- Schmalenbach, Werner, 294-295, 304, 308
- Seckel-Klein, Hélène, 9, 47, 67, 245, 320-324
- Sérusier, Paul, 43, 61
- Seseña, Natacha, 17, 74
- Silver, Kenneth E., 17
- Spies, Werner, 13, 49-50, 58-59, 63-65, 68-70, 91, 104, 113-114, 134, 141, 150, 183, 189, 194, 200, 208-210, 214, 220-223, 225, 227, 229-231, 268, 269, 282, 290-291, 293, 306, 327, 332-333, 351
- Staller, Natasha, 249, 265, 299, 301-302
- Stammeskunst, 28, 72, 260, 290, 291-295, 297-299, 302-311
- Surrealismus, 39, 172, 210, 233, 252, 257-258, 282
- Tàpies, Antoni, 44
- Tériade, Efstradios, 134, 345
- Testa, Pietro, 244
- Thimme, Jürgen, 17, 116, 190, 284
- Trombadori, Antonello, 94
- Tuchelt, Klaus, 126, 177
- Tyche, 248-250, 256, 262-263
- Ullmann, Ludwig, 115, 117, 120, 257, 259-261, 337
- Vallauris, 9, 13-14, 23, 26, 43, 49, 50, 53-55, 71, 74, 80-94, 98, 101, 105, 107, 109, 114-115, 158, 169, 206, 223-225, 229, 231, 240, 261, 291, 303, 308, 329, 333, 340, 347
- Vergette, Nicholas, 204
- Vianelli, Achille, 327
- Viollet-le-Duc, 31
- Vlaminck, Maurice de, 23, 43, 64, 290, 293
- Vollard, Ambroise, 38, 63, 66, 68-69, 145
- Voukos, Peter, 204
- Walter, Marie-Thérèse, 134, 239
- Warburg, Aby, 309
- Westheider, Ortrud, 21, 265
- Winckelmann, Johann J., 219
- Worringer, Wilhelm, 340
- Zervos, Christian, 12, 14, 17, 108, 163-164, 170-171, 278-279, 291, 335