

Gabriele Kopp-Schmidt

Picasso und die Folgen: der Maler als »Bildhauer«

Pablo Picasso, als Initiator (oder Mitstreiter) wichtiger Stilphasen der Moderne (Kubismus, Rückkehr zum »klassizistischen« Stil, Surrealismus etc.) wohl der bekannteste Maler dieses Jahrhunderts, wird in diesem Beitrag mit seinem plastischen, dreidimensionalen Werk vorgestellt, mit dem er wesentliche Anstöße zur radikalen Veränderung der Skulptur und Plastik im 20. Jahrhundert gegeben hat. Als Maler/»Bildhauer« hat er zwischen 1909 und 1930 sozusagen im Vorübergehen die traditionellen Grenzen von Material und Technik außer Kraft gesetzt und mit dem unkonventionellen Vorgehen des Nicht-Professionellen die Möglichkeiten der Bildhauerei im 20. Jahrhundert neu definiert.

Zwei Jahre nachdem Pablo Picasso (1881–1973) 1907 mit seinem Bild der »Demoiselles d'Avignon« die Bestrebungen der progressiven Maler vom Anfang des Jahrhunderts, die Ansätze von Cézanne, Matisse, Derain und anderen, in der ersten Formulierung der kubistischen Formensprache zusammengefasst hatte, setzte er die Grundideen des neuen Stils in ein plastisches Werk um. Obwohl Picasso weder als Bildhauer noch als Plastiker je eine Ausbildung erhalten hatte, begleiten dreidimensionale Arbeiten sein ganzes Oeuvre; mehr noch, in kritischen Phasen des Umbruchs, der »Stilfindung«, sind diese Arbeiten für ihn von großer Bedeutung. Sie dienen ihm als Experimentierfeld, ein Problem der Malerei, z. B. die kubistische Zerlegung des Gegenstands auf der Leinwand, plastisch im Raum zu gestalten, sie zu visualisieren, um dann wieder zu seinem eigentlichen Anliegen, der Malerei, zurückzukehren und die gewonnenen Erkenntnisse dort zu nutzen. Dieser Prozess ist im Werk Picassos an mehreren Punkten, besonders im 2. und 3. Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, zu erkennen. Wichtig für die Entwicklung der modernen Skulptur jedoch ist die Tatsache, dass Picasso mit seinen punktuellen Betätigungen auf diesem Feld die wichtigsten Innovationen ins Leben gerufen hat, die er selbst nicht weiter verfolgte, die aber von zeitgenössischen Bildhauern aufgegriffen und zu regelrechten »Stilphasen« der Skulptur und Plastik weiterentwickelt wurden: die kubistische Skulptur mit ihrem Ausgangspunkt Paris, die Assem-

Zur Autorin:

Gabriele Kopp-Schmidt, geb. 1949 in Heidelberg. Nach einer kaufmännischen Ausbildung (1968–71) Studium der Kunstgeschichte, Geschichte, Germanistik, Christlichen und Klassischen Archäologie in Frankfurt am Main, Erlangen, Rom, Florenz und Heidelberg. Promotion 1979 in Heidelberg über romanische Fassadendekorationen in der Toskana. 1979–80 Assistentin am Lehrstuhl für Mittelalterliche Kunstgeschichte in Heidelberg. Seit 1980 akademische Rätin/Oberrätin am Institut für Kunstgeschichte in München. Publikationen über mittelalterliche Skulptur, Ikonographie und Malerei des 20. Jahrhunderts. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Skulptur in Mittelalter und Neuzeit.



Foto: Gabor Ferencz, München

blage- und Montage-Technik der italienischen Futuristen und der Dadaisten, die Neuerungen der Konstruktivisten in Russland, die Eisendrahtplastik der Zwanzigerjahre, immer steht ein Werk Picassos am Anfang.

Kubistische Plastik

Das erste folgenreiche Werk Picassos, von der Forschung als »Inkunabel« der kubistischen Plastik bezeichnet, ist der »Frauenkopf« (Fernande), das Porträt seiner Lebensgefährtin Fernande Olivier, das er im Sommer 1909 in Horta de Ebro oder im Herbst in Paris schuf (Abb. 1). Bereits 1906 hatte Picasso einen Kopf von Fernande modelliert, der jedoch noch die geschlossene, wenn auch stark vereinfachte Form der präkubistischen Bilder von 1905–07 aufweist. Die neue Version von 1909 hingegen zeigt alle Merkmale des entwickelten analytischen Kubismus, um dessen endgültige Formulierung Picasso und Georges Braque (1892–1943) in den Jahren nach den »Demoiselles« bemüht waren: Beide fanden in den Sommermonaten des Jahres 1909, Picasso in Spanien, Braque in L'Estaque, in der Auseinandersetzung vor allem mit den späten Landschaftsbildern Cézannes Antworten auf die in den »Demoiselles« nur angerissenen Probleme des neuen, nichtperspektivischen Bildaufbaues, der reduzierten, »kubistischen« Farbpalette und der Formzerlegung. Im Zusammenhang mit der Anfertigung verschiedener Bilder Fernandes, modellierte Picasso auch einen Kopf, der wie eine dreidimensionale Umsetzung seiner malerischen Analysen wirkt, eingebunden in ein Netz von zeitgleichen Skizzen und Bildern, von denen nicht mehr zu entscheiden ist, was als Studie wofür (Bild oder Plastik) zu gelten hat (Abb. 1 und 2).

Der annähernd lebensgroße Frauenkopf aus Bronze, in der originalen Ver-

Abb. 1 (links)
Pablo Picasso: Frauenkopf
(Fernande), Bronze,
40,5 × 23 × 26 cm, 1909.
Zürich, Kunsthaus Zürich.
Die erste kubistische Plastik,
mit der Picasso die in Horta de
Ebro entwickelte neue
Bildgestaltung in die
Dreidimensionalität umsetzte.
Foto aus: Katalog, Transform,
Basel 1992.

Abb. 2 (rechts)
Pablo Picasso: Frau mit Birnen
(Fernande), Öl auf Leinwand,
92 × 73 cm, 1909.
New York, Privatbesitz.
Der Vergleich der beiden
Köpfe dokumentiert Picassos
gleichzeitiges Arbeiten an der
malerischen und plastischen
Umsetzung eines Themas.
Foto aus: I. F. Wather, Pablo
Picasso, Köln 1986.





Abb. 3
Umberto Boccioni: Urformen
der Bewegung im Raum,
Bronze, 111,2 × 88,5 × 40 cm,
1913.
Mailand, Civica Galleria d'Arte
Moderna.
Foto: M. Besset.

sion aus Gips modelliert, sitzt auf einem wuchtigen Halssockel. Der Kopf wirkt durch die starke Strähnung und das ungleiche Auslaufen des Halsansatzes gegen die Schulterlinie wie zur Seite gedreht, abhängig auch vom Blickwinkel des Betrachters (oder Fotografen). Er ist – wie die gleichzeitigen Bilder des analytischen Kubismus – aus einzelnen, gemäßigt »kubischen« Elementen zusammengesetzt, löst jedoch keineswegs den Umriss oder die Identität der Dargestellten auf. Im Wesentlichen beschränkt sich die Analyse auf die Binnengliederung des Gesamtvolumens, wobei verschiedene plastische Bereiche, z. B. Wangen, Kinn, Stirn, durch einen Austausch konvexer und konkaver Formen negativ gebildet werden. Während jedoch dieses Verfahren der Aufgliederung einer Figur oder Physiognomie auf der Leinwand die durch Farben modellierte Dreidimensionalität durch gegeneinander gesetzte Flächen ersetzt, ergibt es bei einer Plastik keinen Sinn. Vielleicht ist Picasso dieser Umstand selbst bewusst geworden und hat ihn dazu bewogen, seine analytisch-kubistischen Experimente in diesem Bereich nicht weiter zu verfolgen. Bis 1912, dem Jahr der ersten Collagen, arbeitet Picasso nicht mehr an Plastiken.

Was der Kopf der »Fernande« von 1909 jedoch über die Formzerlegung hinaus enthielt, war das Element der Bewegung – ein Aspekt, den der Italiener Umberto Boccioni (1882–1916) mit seinen futuristischen Plastiken ab 1912 weiter ausbaute. Die grobe, fast gewaltsame Torsion der Halsmuskulatur suggeriert eine Drehung, eine Beweglichkeit des Kopfes, die Zeit und Umraum in die Gesamtkonzeption der Plastik mit einbezieht – genau also dem Wunsch der Futuristen, Raum, Zeit und Bewegung in gegenseitiger Durchdringung im Bild darzustellen, entgegenkam. Boccioni, Mitbe-



Abb. 4
Alexander Archipenko:
Sitzende Frau, Bronze,
59,5 × 29,5 × 29,6 cm, 1911.
Duisburg, Wilhelm Lehmbruck
Museum.
Foto aus: Cbr. Brockhaus/
G. Leimz, *Skulpturen*, Wilhelm
Lehmbruck Museum Duisburg,
Bestandskatalog,
Duisburg 1991.

gründer des Futurismus, kam 1911, während seines Paris-Aufenthaltes, mit dem Kreis der kubistischen Maler in Kontakt – und war ganz offensichtlich von Picassos Arbeiten beeindruckt. Nach Italien zurückgekehrt, verfasste er nicht nur das »Technische Manifest der futuristischen Bildhauerei«, sondern begann selbst (obwohl er zuvor nur als Maler gearbeitet hatte) mit der Herstellung von Plastiken und Material-Assemblagen, deren Hauptmotive die Bewegung von Gegenständen oder Figuren sind (Abb. 3). Boccioni trat damit in die Reihe der Maler-Bildhauer ein, von denen es vor Picasso nur wenige gegeben hatte (Edgar Degas, Paul Gauguin und Henri Matisse), die jedoch in der Folge in besonderem Maße für die Neuerungen in der Skulptur des 20. Jahrhunderts verantwortlich waren (beispielsweise Wladimir Tatlin, Amedeo Modigliani, Ernst Ludwig Kirchner, Marcel Duchamp, Max Ernst und viele andere).

Jedoch nicht nur die Futuristen, die Picassos Anregung in Bildern und Plastiken weiterführten, sondern auch die Pariser Bildhauer selbst, Alexander Archipenko, Raymond Duchamp-Villon, der Bruder Marcel Duchamps, Henri Laurens und Jacques Lipchitz, griffen ab 1912 Picassos Ideen auf. Bis zu diesem Zeitpunkt waren nur wenige Werke Picassos in der Öffentlichkeit zu sehen gewesen, da weder er noch Braque an den ersten kubistischen Ausstellungen im Salon der Unabhängigen und im Herbstsalon von 1911 und 1912 teilnahmen. Erst durch die Skandale, die – wieder einmal – durch die Ausstellung von Bildern jüngerer, nicht anerkannter Maler, unter ihnen Albert Gleizes, Robert Delaunay und Fernand Léger, hervorgerufen worden waren, und die beginnende theoretische »Absicherung« des Kubismus durch Gleizes und Metzinger (1912), André Salmon (1912) und Guillaume Apollinaire (1913) wurden größere Teile des Pariser Publikums auf das kubistische Werk Picassos aufmerksam. Allerdings waren Picassos Arbeiten innerhalb des Kreises der Pariser Künstlerkollegen bekannt: 1910 war Picasso zusammen mit Alexander Archipenko, Juan Gris, George Braque u. a. Mitglied der Section d'Or, 1912 gründete Archipenko eine eigene Kunstschule, an der auch Picasso und Braque unterrichten sollten. Alexander Archipenko (1887–1964), mit Picassos Werk durch viele Atelierbesuche bestens vertraut, übernahm als einer der Ersten die in Picassos Plastik (und seinen Gemälden) entwickelte Formensprache des Kubismus. Seine Bronzeplastik »Sitzende Frau« von 1911 (Abb. 4) zeigt die gemäßigte Zerlegung des Körpervolumens der Figur, wobei naturalistisch gestaltete Teile wie Brust und Bein gegen geometrische Elemente gestellt sind, während Kopf und rechter Arm ihre Grundform behalten haben, aber abstrahierend geglättet sind. Der unter dem Schulteransatz abgetrennte linke Arm der Figur verweist auf Archipenkos Kenntnis des Torso-Motivs, das 1900 von dem älteren großen Neuerer der Skulptur und Plastik, Auguste Rodin, mit der Figur des Schreitenden anlässlich der Weltausstellung in Paris ausgestellt worden war und von nahezu allen jungen Künstlern der Zeit (Lehmbruck, Brancusi u. a.) aufgegriffen wurde.

Collagen, Assemblagen, Montagen

Drei Jahre nach seiner Gestaltung des »Frauenkopfes«, zur selben Zeit, die auch in der Malerei Picassos den Umbruch vom analytischen zum synthetischen Kubismus bedeutet, experimentiert Picasso im Zusammenhang mit den ersten Collagen (Bildern, in die – zunächst flache, später auch zunehmend erhabene – »Realitätsfragmente« eingefügt werden) mit plastischen und reliefartigen Objekten. Bei der frühesten bekannten Collage Picassos, dem ovalen »Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht« (Mai? 1912), ist es zunächst nur ein Stück Wachstuch mit aufgedrucktem Muster, das dem – gemalten – Arrangement aus Zeitung, Glas und anderen sich durchdringenden Ge-



Abb. 5
Pablo Picasso: *Gitarre*, Karton und Schnur (restauriert), 77,5 × 35 × 19,3 cm, 1912. New York, Museum of Art. 1971 schenkte Picasso das »Modell« aus Pappe und eine nachträgliche Version aus Eisenblech und Draht dem New Yorker Museum. Foto aus: *Transform*, a.a.O.

genständen ein Stück Wirklichkeit zugesellt. Die Erfindung der papiers collés (»Klebebilder«) geht, wie aus einem Schreiben Picassos an Braque deutlich wird, auf Braques Anregung zurück. Die ganze Palette der Anwendungsmöglichkeiten dieser Idee wurde jedoch von Picasso und Braque in einem kollegialen Wettstreit entwickelt.

Im Zusammenhang mit Skizzen, Entwürfen und aufgebauten Tableaus im Atelier, die ihm offenbar als Arbeitsgrundlagen dienten, verfertigte Picasso 1912 seine erste Montage, die »Gitarre«: zunächst eine Art modello, eine aus Karton-Stücken notdürftig zusammengeleimte »Konstruktion« (so die Bezeichnung im Werkverzeichnis Picassos, das Werner Spies zusammengestellt hat), die von Picasso zunächst sicher nicht als »Skulptur« gedacht war (*Abb. 5*). Wie Fotos aus Picassos Atelier dokumentieren, hat er die »Gitarre« zum einen inmitten einer Serie an der Wand aufgehängter Zeichnungen befestigt, zum anderen sie in stilllebenartige Arrangements eingefügt, die er im Atelier aufbaute. Fotos dieser Art hat Picasso dann wiederum selbst überarbeitet und weitergestaltet, wie W. Spies (Werkverzeichnis, S. 55–71) nachgewiesen hat. Die »Gitarre« ist somit für Picasso zunächst ein Hilfsmittel gewesen, um sich über spezielle Raum-Flächen-Verhältnisse klar zu werden, die ihn bei seinen gleichzeitig in Arbeit befindlichen Bildern beschäftigten. Parallel zu einer Serie aus Pappe, rohen oder bearbeiteten Holzstücken, Papier, Schnur und Drähten zusammenmontierter »Gitarren« und »Violinen« malt Picasso zeitgleich seine ersten Musikinstrumente-Bilder des synthetischen Kubismus, die an die Stelle der analytischen Formzergliederung nun eine beruhigte, zunehmend in klaren Farben gehaltene Gegenstandsrekonstruktion setzen.

Die »Gitarre« von 1912 stellt nun, sehr viel kompromissloser als der Frauenkopf von 1909, die Frage nach dem Verhältnis von Volumen und Fläche. Während in der analytischen Phase der Körper zerlegt, in Kompartimente aufgeteilt (und im Bild in der Fläche verzahnt scheint), steht nun das Volumen überhaupt in Frage. Interessant ist der Umstand, dass Picasso diese Überlegungen zum ersten Mal konsequent an einem Hohlkörper, einer Gitarre, durchspielt, die diesen Aspekt bereits in sich birgt. Raum muss nicht mehr fest umschlossen werden, er kann durch Flächen, durch Konturen umschrieben werden, die Verhältnisse von »geschlossen« und »offen« ebenso wie »innen« und »außen« können umgekehrt werden. Ein Schallloch kann, statt eine Öffnung im Deckel eines Hohlraumes zu sein, durch einen aufgeklebten Zylinder ersetzt werden. Immer wieder wird von der Forschung betont, welche Bedeutung für diese Formexperimente die Kenntnisse afrikanischer und ozeanischer Masken hatten, die Picasso besaß (es gibt Fotos von seinem Atelier, die eine an der Wand aufgehängte Wobemaske zeigen) oder von Freunden gezeigt bekommen hatte. Zweifellos waren die uneuropäischen-antiklassischen Gestaltungsformen der Masken für Picasso ein wichtiges Element seines Formenrepertoires, allerdings bereits seit 1907, seit den »Demoiselles d'Avignon«, und nicht erst anlässlich seiner Überlegungen zur Entwicklung des synthetischen Kubismus!

Alexander Archenko, der 1911 bereits Picassos erste analytisch-kubistische Anregungen aufgenommen und in seinen Werken weitergeführt hatte, radikalisierte umgehend die neuen, sehr viel weitergehenden Ideen, die in den »Gitarren« steckten. Die »Schreitende« von 1912 (*Abb. 6*), in der

ursprünglichen Version aus Gips modelliert und mit Farbe patiniert, ersetzt konsequent die Masse des Körpers durch Leere, das »konkave Volumen« (Archipenko), gehalten von einem einfachen Umriss. Wie bei dem Instrumenten-Körper wird Innen und Außen austauschbar, gleichzeitig sichtbar gemacht. Eine Idee Picassos, dass das Volumen einer Figur durch die Umschreibung des leeren Raumes mittels Flächen ersetzt werden kann, wird zu Ende gedacht. An die Stelle des weiblichen Körpers tritt eine konturierende Umschreibung, das Gewand hinterfängt die Figur wie ein Schatten, flach projiziert. Ein Unterschenkel, losgelöst aus seinem funktionalen Zusammenhang, wird offengelegt, als ausgehöhlte, umgekehrte Kegelform dem Betrachter entgegenragend. Die Ansätze Picassos, der Austausch negativer und positiver Form, die im »Frauenkopf« von 1909 angelegt waren, wurden durch die Experimente mit den »Gitarren« neu belebt und vom Pariser Freundeskreis Picassos sofort aufgegriffen.

Neben aller Formen-Neuheit gibt es für die Geschichte der modernen Skulptur einen wichtigen zweiten Punkt, die Verwendung gänzlich ungewöhnlicher Materialien, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht zum Handwerkszeug der traditionellen Bildhauerei gehörten: Alltagsmaterialien wie Pappe (aus benutzten, zum Teil bedruckten oder beklebten Kartons), Papier, Schnur, später dann Abfall- und Fundstücke, als Arbeitsmittel Schere und Kleistertopf, Hammer und Nägel. Sicher ist dabei zu bedenken, dass Picasso diese heute hochgeachteten und in Museen verwahrten Objekte zunächst nicht als »Skulpturen« verstanden hat. Für ihn waren sie in erster Linie Arbeitsmittel, dreidimensionale »Skizzen« für seine Bilder, denen er unter diesem Gesichtspunkt weder eine besonders sorgfältige Behandlung noch eine überlegte Materialauswahl zukommen ließ.

Dennoch waren die Gitarren-Konstruktionen sowohl für Picasso selbst als auch für einen großen Teil der jungen Künstlergeneration der Anstoß, sich mit diesen »neuen« Materialien zu beschäftigen, die es nun auch den Malern ermöglichten, sich auf dem Gebiet der »Bildhauerei« zu betätigen, ohne jemals gelernt zu haben, wie man eine Figur aus dem Stein schlägt, einen Holzblock bearbeitet oder eine Tonplastik aufbaut. Aus dieser im wörtlichen Sinne revolutionierenden Tat Picassos, die Gestaltung dreidimensionaler Objekte von den handwerklichen Voraussetzungen der Bildhauerei unabhängig zu machen, resultieren die nachfolgenden Maler/ »Bildhauer« der Futuristen (z. B. Umberto Boccioni), der Konstruktivisten (z. B. Wladimir Tatlin), der Dadaisten (z. B. Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters) und Surrealisten (z. B. Max Ernst, Salvatore Dalí) und damit der Ausbruch der Skulptur und Plastik aus den Grenzen, die ihr die traditionellen Werkstoffe Stein, Holz, Bronze und Ton gesetzt hatten. An ihre Stelle traten zunächst die neuen technischen Kunststoffe (besonders wichtig bei den russischen Konstruktivisten, aber auch im Bereich der abstrakten und konkreten Skulptur) und die Alltagsgegenstände (bevorzugtes Material der Dadaisten, Surrealisten und später der Pop Art-Künstler), daneben auch die zuvor nie mit Bildhauerei in Verbindung gebrachten Materialien wie Wolle, Fett, Stoff, Filz, Schrott, Abfall, Erde, Landschaft und Elemente (überwiegend seit der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts).

Aus dieser Entwicklung ergibt sich für die Kunstgeschichtsschreibung eine Art Sprachverwirrung. Die zuvor durch Material und Bearbeitung festge-



Abb. 6:
Alexander Archipenko:
Schreitende Frau, Gips, bron-
zefarben getönt und lackiert,
Höhe 134 cm, 1912.
Saarbrücken, Moderne Galerie
des Saarland-Museums.
Von der »Schreitenden Frau«
existieren verschiedene
(spätere) Bronzegüsse in
kleinerem Maßstab.
Foto aus: H. Schmoll gen.
Eisenwerth, Alexander
Archipenko, Bd. 1,
Saarbrücken.

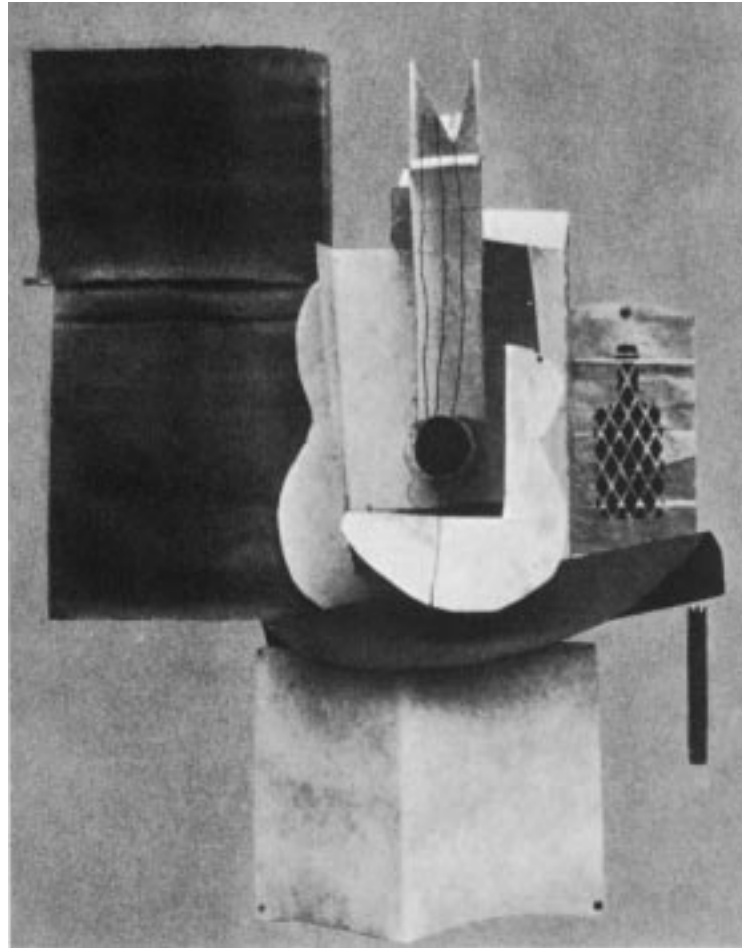
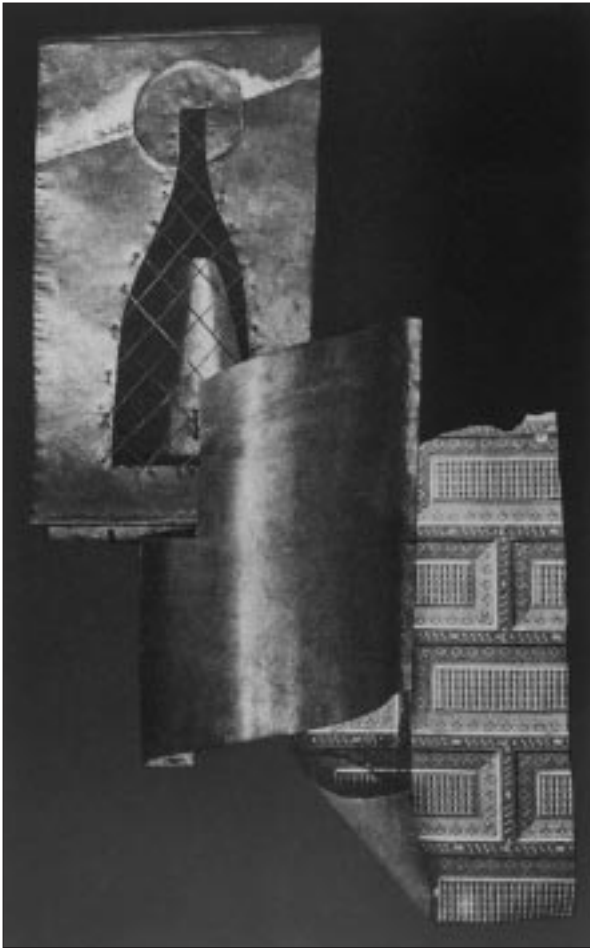


Abb. 7 (links)
 Wladimir Tatlin: Flasche
 (Bildrelief), Blech, Karton,
 Netz, Tapete,
 Maße unbekannt, 1913.
 Verschollen.
 Foto aus: L. A. Shadowa
 (Hrsg.), Tatlin, Weingarten
 1987.

Abb. 8 (rechts)
 Pablo Picasso: Gitarre und
 Flasche, Schnur, Karton und
 Papier, Herbst 1913.
 Vorübergehende
 Assemblage im Atelier Picassos
 unter Verwendung der
 »Gitarre« von 1912.
 Foto aus: Katalog, W. Spies,
 Picasso. Das Plastische Werk,
 Berlin/Düsseldorf 1983/84.

legten Begriffe wie Skulptur und Plastik können nicht mehr angewandt werden. Ist Picassos »Gitarre« eine Skulptur (gewiss nicht, denn sie ist nicht aus Stein oder Holz herausgearbeitet), eine Plastik (ganz bestimmt nicht, denn sie ist weder aus einem weichen Material modelliert noch aus flüssigem Material gegossen), eine Collage (wohl kaum, da es sich dabei ja nicht um ein »geklebtes Papier« auf einem Bildträger handelt), eine Montage, eine Assemblage oder einfach nur ein Objekt? Das Problem ist vor allem deswegen so groß, weil man sich, obwohl nun schon bald 100 Jahre vergangen sind, auf keinen verbindlichen Sprachgebrauch einigen konnte. Während zumindest klar ist, dass die traditionellen Begriffe mit Sicherheit nicht mehr gelten können, »Objekt« ein zu allgemeiner Begriff ist, der zudem vor allem mit Duchamps Ready mades und den späteren dadaistischen und surrealistischen Objekten verbunden ist, können für Picassos »dreidimensionale Collagen« am ehesten die Begriffe »Montage« und »Assemblage« verwendet werden, die den Aspekt der Zusammenfügung, des Montierens verschiedener Werkstücke beinhalten.

Wladimir Tatlin (1885–1953), der 1913 Berlin und Paris, und dort ganz besonders Picassos Atelier besuchte und dessen gerade entstandenen Assemblagen studierte, war von der Neuheit dieser Arbeiten so beeindruckt, dass er, zurückgekehrt nach Russland, die Malerei aufgab und stattdessen mit Material-Konstruktionen, die er Bildreliefs nannte, arbeitete. Kurze Zeit später, bei der Herstellung seiner Eck- oder Winkel-Reliefs, ohne Sockel über Raumecken gespannte Konstruktionen aus Holz, Blech und Drähten,

gab Tatlin dann den Bezug zum Gegenständlichen ganz auf und gestaltete mit abstrakten Einzelformen. Überdeutlich ist jedoch in seinen ersten Werken noch der Zusammenhang mit Picassos Arbeiten von 1912/13: Tatlins Bildrelief von 1913 »Flasche« (Abb. 7) verweist im Motiv und seiner Gestaltung, in der Verwendung von Blech, Schnüren und Tapetenfetzen, montiert auf einen Holzträger, eindeutig auf Picassos »Gitarre mit Flasche« von 1913, ein Werk, das nur vorübergehend in seinem Atelier aufgestellt war und in das er für kurze Zeit seine »Gitarre« von 1912 integriert hatte (Abb. 8). Was Tatlin – neben den neuartigen Materialien und ihrer Verarbeitung – offensichtlich faszinierte, war die Darstellung der Flasche, eines Holzhörpers aus durchsichtigem Material, den er durch Kontur und Rasterung (wie Picasso) als Form definierte, zusätzlich aber auch noch durch einen hinter dem Gitterwerk eingestellten Blechkegel den »Inhalt« der Flasche sichtbar werden ließ. Das Motiv von Flasche oder Glas und Inhalt hat Picasso in vielen kubistischen Stilleben dieser Zeit in der Malerei, in Collagen und 1914 mit seinem »Absinthglas« auch plastisch gestaltet.

Das Absinthglas – kubistische Plastik und/oder Ready made?

Die Serie der Absinthgläser von 1914 (Abb. 9) geht auf ein WachsmodeLL zurück, ein kubistisch geformtes Glas, dem – ebenso wie den Bronzegüssen – ein echter Absinthlöffel und ein (unechtes) Stück Zucker hinzugefügt wurde. Jedes der »Gläser« wurde unterschiedlich bemalt, eines mit einer Kombination aus Sand und Farbe. Die Grundform des »Absinthglases« ist eine typische Plastik des synthetischen Kubismus. Sie reflektiert eines der Lieblingsthemen der gemalten Stilleben Picassos und Braques und der zeitgleichen Collagen: die Darstellung eines durchsichtigen Behältnisses, Flasche oder Glas, und seines Inhaltes. Wieder einmal greift Picasso ein Problem seiner aktuellen malerischen Produktion heraus und bearbeitet es plastisch: die Außenhaut des – nun natürlich infolge des Bronzematerials undurchsichtigen – Glases wird geöffnet, der Flüssigkeitsspiegel erscheint als eine plastisch modellierte Scheibe im Glas, kann aber auch die Begrenzung der Wand durchdringen und wie eine Zunge nach außen hängen.

Aufregender aber als diese Variationen der kubistischen Formzusammensetzung sind zwei Dinge: Eines ist die völlig unkonventionelle Bemalung der Bronzegüsse – für die Zeit ein ungeheurer Verstoß gegen die traditionellen Gesetze der Materialästhetik, der den klassischen Werkstoff seiner Eigenwirkung beraubt. Ungerührt übermalt Picasso das Edel-Material mit roter, blauer, weißer und schwarzer Farbe, getüpfelt, gestreift, als Muster über einzelnen Flächenkompartimenten oder Konturen folgend und sie betonend. Jedes »Absinthglas« besitzt eine eigene Fassung – und wirkt dadurch gänzlich verschieden. Die Idee, ungeachtet des Materials die Bronzegüsse zu bemalen, entspricht Picassos gleichzeitigem Verfahren mit seinen Assemblagen aus Holz, Blech, Karton etc., die er zunehmend mit starken Farben überarbeitete.

Und über allem schwebt der Zuckerlöffel! Ein echtes Ready made, auch wenn dieser Begriff fest mit Marcel Duchamp verbunden ist,

Abb. 9

Pablo Picasso: Absinthglas, Bronze mit Absinthlöffel und imitiertem Zuckerstück, farbig bemalt, 21,5 × 16,5 cm, 1914. Privatsammlung.

Eine der sechs Variationen des Absinthglases, die Picasso nach einem WachsmodeLL gießen ließ und unterschiedlich bemalte.

Foto aus: W. Spies, a.a.O.





*Abb.10
Marcel Duchamp: Fahrrad-Rad
(Replik), Holzhocker mit Fahrrad-
Rad und -Gabel, 135 × 65 cm,
1913.
Stockholm, Moderna Museet.
Foto aus: Transform, a.a.O.*

der 1913 in seinem Atelier das »Fahrradrad« (Abb. 10) montierte, ein umgekehrt auf einem Hocker befestigtes Rad in einer Fahrrad-Gabel. Im Oeuvre Picassos ist das »Absinthglas« von 1914 jedenfalls das erste Beispiel für den unbedenklichen Umgang mit Alltagsgegenständen und Fundstücken, die Bestandteile seiner Montagen wurden, so wie er gegen Ende der Zwanzigerjahre, verstärkt auch durch die Ideen des Surrealismus, aus Küchengeräten und Gartenwerkzeugen Figuren zu gestalten begann. Die Idee, »Skulpturen« farbig zu fassen, wurde in erster Linie von Alexander Archipenko in seinen »Sculpto-Paintings« (Archipenko) aufgegriffen, aber auch von einigen frühen Konstruktivisten und kubistischen Bildhauern. Der neue Umgang mit der Farbe, die ohne Rücksicht auf die Materialbeschaffenheit aufgetragen wurde, setzte sich in den Werken der Dadaisten, der Surrealisten und der Pop Art-Künstler fort.

Die Eisenplastiken seit 1928

Erst in der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre, als die beunruhigenden Ideen der Surrealisten auch in Picassos Oeuvre Wirkungen zeitigten, beginnt er wieder, sich mit dreidimensionalen Objekten zu beschäftigen. Neu ist nun, dass Julio Gonzáles, ein Jugendfreund und gelernter Kunstschmied, Picasso zur Seite steht, der anfänglich Picassos Entwürfe realisiert, ihn aber auch in der Technik des Eisenschmiedens und -lötens ausbildet, so dass für Picasso erstmals 1928/29 handwerkliche Grundkenntnisse plastischer Gestaltung zur Verfügung standen. Allerdings gehörte die Herstellung von Drahtobjekten damals noch nicht zu den arrivierten künst-

lerischen Techniken. Es entsteht zunächst eine Serie filigraner Drahtkonstruktionen, denen verschiedene zeichnerische Entwürfe in Punkt- und Linien-Manier in seinen Skizzenbüchern vorangingen (*Abb. 11 und 12*). Die Konstruktionen sind ein Versuch, körperlose, geometrische Figurationen zu gestalten. Zwei dieser Arbeiten reicht Picasso als Beiträge zum Wettbewerb um die Gestaltung eines Denkmals für seinen Freund Guillaume Apollinaire ein: Beide wurden als zu radikal abgelehnt. Die in diesem Zusammenhang erprobte Eisendrahtbearbeitung hat Picasso in der Folgezeit in die Lage versetzt, aus Metalldrähten und gewalzten Blechen sowie unter Verwendung von Alltagsgegenständen jeder Art surrealistisch anmutende Objekte zu gestalten, so die »Frau im Garten« (1929) (*Abb. 13*), seine zweite Version eines Entwurfes für das Apollinaire-Denkmal, eine Koproduktion von Picasso und Gonzáles. Mit diesen Konstruktionen und den wenig später einsetzenden Plastiken aus Ton und Gips beginnt Picasso mit der plastischen Umsetzung surrealistischer Bildideen, die zeitgleich in seinen eigenen Bildern und im Kreis der Pariser Surrealisten formuliert werden, mit denen Picasso durch viele persönliche Freundschaften verbunden war

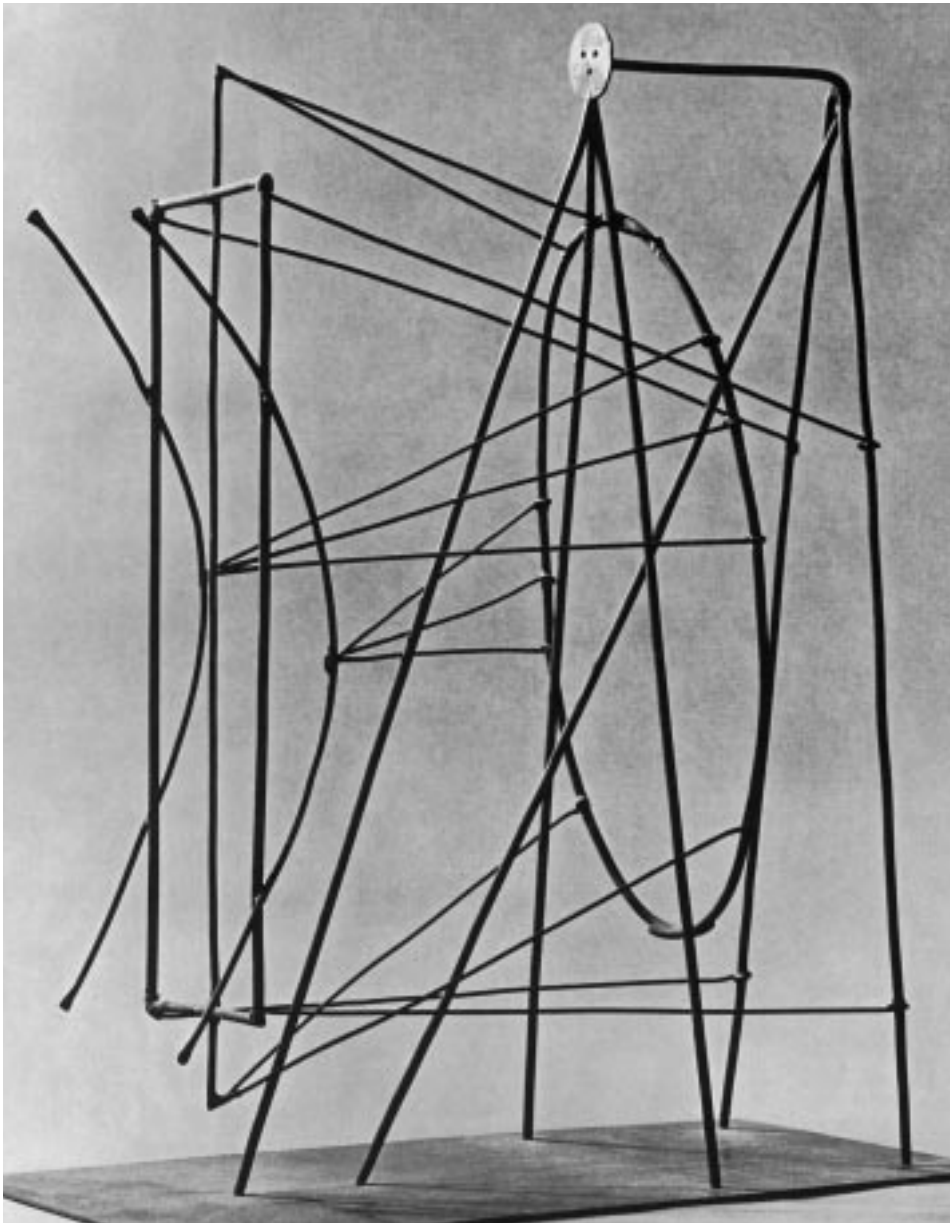


Abb. 11 (links)
Pablo Picasso: Figur,
Eisendraht und Blech,
50,5 × 18,5 × 40,8 cm, 1928.
Abgelehnter Entwurf für das
Denkmal Guillaume
Apollinaires.
Eine Vergrößerung des Modells
befindet sich im Museum of
Modern Art, New York.
Foto aus: W. Spies, a.a.O.

Abb. 12 (unten)
Pablo Picasso: Zeichnung aus
dem Carnet Dinard, S. 18,
Ausschnitt rechts oben, Maße
unbekannt, 1928.
Sammlung Marina Picasso.
Foto aus: W. Spies, a.a.O.

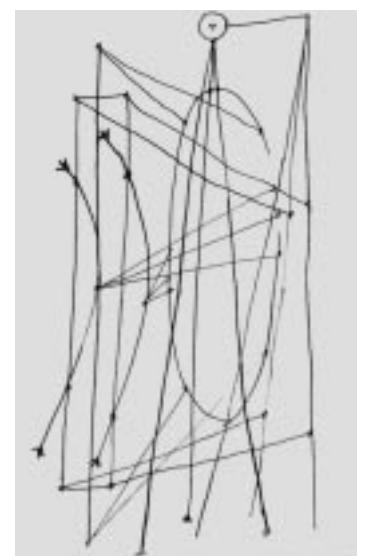




Abb. 13

Pablo Picasso: *Frau im Garten*,
Bronze (Replik von Julio
González), 1931–32.

Privatsammlung.

Das Original aus Eisendraht und
Blech entstand 1929–30 in
Zusammenarbeit von Picasso und
González.

Foto aus: Katalog, Picasso,
Skulptor/Painter, Tate Gallery,
London 1994.

Auswahlbibliographie:
William Rubin (Hrsg.), Pablo
Picasso. A Retrospective,
Ausstellungskatalog The
Museum of Modern Art, New
York, 22. 5.–16. 9. 1980,
New York 1980
Werner Spies, Picasso. Das
plastische Werk, Stuttgart
1983

Jean Sutherland Boggs,
Picasso & Things,
Ausstellungskatalog Cleveland
Museum of Art,
26. 2.–3. 5. 1992,
Cleveland 1992

**Elizabeth Cowling und John
Golding (Hrsg.)**,
Picasso: Sculptor/Painter,
Ausstellungskatalog
Tate Gallery London,
16. 2.–8. 5. 1994,
London 1994

(insbesondere mit André Breton, dem Wortführer der Surrealisten und Herausgeber des Surrealistischen Manifests, 1924).

In der Folgezeit wird Picassos plastisches Werk dichter: Er arbeitet nun nicht mehr punktuell, an spezifischen Bildproblemen seiner Malerei, sondern ausgestattet mit zunehmendem handwerklichem Können verfertigt er Serien von Motiven (Figurinen, Köpfe etc.) aus Gips, die in Bronze gegossen werden. Durch seine Zusammenarbeit mit südfranzösischen Töpfern (seit Ende der vierziger Jahre) beginnt er auch Keramiken zunächst zu bemalen, später auch selbst zu gestalten. Es soll nicht bestritten werden, dass Picasso auch auf diesem Gebiet, ebenso wie mit den in den sechziger Jahren entstehenden großformatigen Arbeiten aus ausgeschnittenem Blech originelle und innovative Werke geschaffen hat, aber die durchschlagende Wirkung seiner revolutionierenden »Erfindungen« der ersten Jahrzehnte ist diesen Arbeiten nicht mehr beschieden.

So bleibt als Fazit, dass einer der wichtigsten »Bildhauer« des 20. Jahrhunderts ein Maler war, der weder als Bildhauer ausgebildet war, noch sich – in dieser Zeit – in erster Linie für Probleme der Bildhauerei interessierte. Quasi im Vorübergehen, immer an den Fragen der malerischen Bildgestaltung orientiert, hat Picasso die wichtigsten Veränderungen auf diesem Gebiet, die Aufhebung der durch Material und Technik festgelegten Grenzen der Bildhauerei und Plastik, in die Wege geleitet.

Picasso und die Folgen

Vielleicht die wichtigste Folgeerscheinung von Picassos dreidimensionalen Arbeiten in den Jahren 1909–1930 war die Auflösung der traditionellen Grenzen von Skulptur und Plastik, die seit Jahrhunderten durch Material und Bearbeitungstechniken festgelegt waren. Im Zusammenhang mit seinen Collage-Experimenten, die durch die Einfügung dreidimensionaler Elemente immer mehr an Plastizität gewannen, führte Picasso unkonventionelle Materialien ein, die auch von Künstlern ohne bildhauerische Ausbildung verarbeitet und gestaltet werden konnten. Die neuen Materialien waren zunächst Karton, Holzstücke (roh oder bearbeitet), Glas, Blech, Draht, Schnur, Gips, Fundstücke und Alltagsgegenstände sowie – besonders bei den russischen Konstruktivisten – die neuen Kunststoffe wie beispielsweise Plexiglas u. ä. Sie bildeten den Werkstoff der neuen Maler/Bildhauer, die seit 1910

die völlige Veränderung der modernen Skulptur und Plastik in die Wege leiteten.

Ende der Zwanziger Jahre begann Picasso mit der Gestaltung von Plastiken aus Eisendraht, dessen Bearbeitung er von seinem Freund Julio Gonzáles erlernte. Bis zu diesem Zeitpunkt war Eisen nur von Kunstschmieden verwendet worden, wurde aber in der Folgezeit zu einem arrivierten Werkstoff plastischer Gestaltung.

Begriffsbestimmung

Um die allgemeine Begriffsverwirrung, wie denn die neuen Werke dieser Art »Bildhauerkunst« noch zu bezeichnen seien, etwas aufzulösen, hier einige Definitionsvorschläge:

Skulptur

(abgeleitet von *sculpo* – lat. ich schnitze, grabe (mit dem Stichel), meißle) wird bestimmt

durch den harten Werkstoff, z.B. alle Steinarten wie Marmor, Kalkstein, Alabaster, Granit usw., sowie alle weiteren festen Materialien wie Holz, Elfenbein, Horn u. ä. Der Bearbeitungsvorgang ist das Abtragen des Materials durch Hauen, Schlagen, Meißeln, Schnitzen, bis die gewünschte Form aus dem Werkstück herausgeholt ist.

Plastik

(abgeleitet von *plastike techne* – griech. Töpferei, Bildnerei) ist definiert durch das weiche, formbare oder auch flüssige Material, d. h. Ton, Gips, Steinguss, Bronze, Eisen, alle Edelmetalle usw. Das Material ist mit den Händen zu bearbeiten, knetbar, die gewünschte Form wird (eventuell über einem stabilisierenden Kern aus Holz oder Eisen)

aufgebaut, Material kann beliebig hinzugefügt oder entfernt werden. Als Plastiken werden auch Werke aus in Form gegossenen Materialien (beispielsweise Bronze oder Gold) bezeichnet.

Darüberhinaus ist »Plastik« heute quasi ein Sammelbegriff für dreidimensionale Kunstwerke geworden, er entspricht dann annähernd der altertümlichen Bezeichnung »Bildnerei«, d. h. ein Werk wird damit nur unzulänglich charakterisiert.

Die Grundunterscheidung Skulptur und Plastik ist gültig für alle Werke bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts und gilt auch weiterhin für die Arbeiten von Künstlern, die in den traditionellen Techniken arbeiten, so beispielsweise für die Bronzeplastiken Henry Moores.

Picasso und die Folgen

Durch die Verwendung neuer Materialien und Techniken können die Begriffe »Skulptur« und »Plastik« für viele der im 20. Jahrhundert entstandenen Werke nicht mehr verwendet werden. Für die dreidimensionalen Werke, die Picasso geschaffen hat, bieten sich die in der Forschung mittlerweile etablierten Bezeichnungen »Assemblage«, »Montage«, »Konstruktion« und eventuell noch »Objekt« an.

Assemblage

(franz. Zusammenfügung, Vereinigung). Als Assemblage kann eine ins Dreidimensionale erweiterte Collage bezeichnet werden. Verschiedene Materialien, bei Picasso bevorzugt Karton, Holz, Blech, Papier, Schnur, Draht, Fundstücke etc., werden auf einem Bildträger oder aneinander befestigt, so dass ein heterogenes Relief (oder rundplastisches Gebilde)

entsteht. Picasso hat seine A.n größtenteils bemalt, ohne auf den Charakter der Materialien Rücksicht zu nehmen. Neben Tatlin, der als erster Picassos Ideen aufgriff und nach Russland mitnahm, verwendeten die Futuristen und Dadaisten, ebenso wie die Surrealisten und später die Künstler der Pop Art, die A. als Gestaltungsform. Anstelle von A. wird in der Literatur bisweilen auch der Begriff »Konstruktion« verwendet.

Montage

Bezeichnet – ebenso wie die Assemblage – eine aus verschiedenen Materialien zusammengesetzte zwei- oder dreidimensionale Montierung zu einem Bild oder Objekt. Der Begriff wird in erster Linie für Dada-Montagen, z. B. aus Fotos und Schrift, verwendet, kann aber auch synonym für Assemblage verwendet werden, da er sowohl das Anbringen verschie-

dener Materialien auf einem Bildträger (z. B. bei Schwitters) oder zu einem fest zusammengefügt, stilllebenartigen Arrangement bezeichnen kann (z. B. bei Picasso oder bei R. Hausmann).

Objekt

Der Begriff »Objekt« ist ebenfalls nicht präzise umrissen, doch lässt er sich gegen »Montage« und »Assemblage« dadurch abgrenzen, dass er zumeist Werke bezeichnet, die (im Dadaismus, im Surrealismus, in der Pop Art)

ganz oder zu Teilen aus Alltagsgegenständen bestehen, die in das Werk integriert werden oder einfach zu einem Kunst-Objekt erklärt werden. Hier wird allerdings die Unterscheidung zum Ready made (amerikan. für Konfektionsware, Fertigprodukt) schwierig, das bei Marcel Duchamp beispielsweise sowohl aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt (Fahrrad-Rad, 1913) als auch ein industriell gefertigter Gegenstand (Flaschentrockner, 1914) sein kann.

Fragestellungen:

Welche grundlegenden Veränderungen der Skulptur und Plastik im 20. Jahrhundert wurden durch das Werk Picassos in die Wege geleitet?

Welche Künstler wurden im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts maßgeblich von Picassos Assemblagen beeinflusst?

Was war in der Frühzeit Picassos Motivation, sich mit der dreidimensionalen Gestaltung bestimmter Motive zu beschäftigen?