

PICASSO



PICASSO

Ich sehe die Dinge in anderer Art

PICASSO

Ich sehe die Dinge in anderer Art

Graphische Werke
Sammlung Galerie Boisserée

Städtische Galerie in der Reithalle
Paderborn – Schloss Neuhaus

Galerie Boisserée, Köln



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

PICASSO – *Ich sehe die Dinge in anderer Art*
Graphische Werke · Sammlung Galerie Boisserée

Städtische Galerie in der Reithalle, Paderborn-Schloß Neuhaus
5. Juli bis 28. September 2014

Galerie Boisserée, Köln
29. Oktober bis 6. Dezember 2014

KONZEPTION UND REDAKTION
Andrea Wandschneider

KATALOGISIERUNG DER WERKE
Mona Fossen, Galerie Boisserée

PHOTOS UND SCANS
Kat. 14, 24, 28, 30, 33, 76, 95, 110:
© Saša Fuis, Köln
alle übrigen: © Thomas Weber,
Galerie Boisserée, Köln

GESTALTUNG
André Gösecke, Bönen

BILDBEARBEITUNG
Thomas Groß, Bönen

GESAMTHERSTELLUNG
DruckVerlag Kettler, Bönen

HERAUSGEBER
Galerie Boisserée
J. & W. Boisserée GmbH
Drususgasse 7-11
50667 Köln
www.boisseree.com

COPYRIGHT
© Herausgeber und Autoren
© edwardquinn.com für die
Photographien von Edward Quinn
© Galerie Boisserée, Köln
und VG Bild-Kunst, Bonn 2014
für die Werke von Pablo Picasso

ISBN 978-3-938907-38-2

TITEL
Faun zwischen Zweigen, 10.3.1948
(Kat. 72)

FRONTISPIZ
Edward Quinn
(Dublin 1920-1997 Altendorf, CH)
Picasso mit Stiermaske
1959/2012 · Kat. 103

Mit freundlicher Unterstützung:

Förderstiftung Paderborn

Freundeskreis Städtische
Galerien Paderborn e.V.

Inhalt

	<i>Andrea Wandschneider</i>
7	Prolog und Dank
	<i>Bernd Apke</i>
19	Konstruierter Mythos Der dokumentierte Arbeitsprozess in Picassos Druckgraphik
	<i>Gisela Weskamp-Fischer</i>
41	Edward Quinn (1920–1997) Der Künstlerphotograph als Chronist
47	Abbildungen
231	Katalog der Werke
247	Lebensdaten

Realität ist mehr als das Ding an sich. Ich schaue immer nach seiner Überrealität.

Die Realität liegt darin, wie man Dinge sieht. [...] Ein Maler, der einen Baum nur abzeichnet, macht sich selbst blind für den wirklichen Baum.

Ich sehe die Dinge in anderer Art.

Eine Palme kann zu einem Pferd werden. Don Quichote kann in das Bild «Las Meninas» kommen.

Pablo Picasso

Prolog und Dank

Als «Jahrhundertgenie», als «zentrale Künstlerfigur des 20. Jahrhunderts» gar als den «größten Maler aller Zeiten» hat man Pablo Picasso bezeichnet. Bereits im Knabenalter offenbarte sich das «Wunderkind», das mit 14 Jahren «wie Raffael» gemalt haben soll. Gertrude Stein, die spätere Freundin und Förderin des Künstlers, sah in ihm den Meister, der vom Himmel fiel: «Von klein auf», so schrieb sie, «zeichnete er, es waren nicht die Zeichnungen eines Kindes, sondern die Zeichnungen eines geborenen Malers». Und um die Geburt dieses «Wunderkindes» rankt sich die erste der vielen Legenden, die Picassos Biographie ausschmücken: Das Kind atmete nicht. Eine Totgeburt, dachte die Hebamme, ließ es liegen und kümmerte sich um die Mutter. Zum Glück kam zufällig Don Salvador, ein Onkel und qualifizierter Arzt, hinzu. Geistesgegenwärtig blies er dem Jungen den Rauch seiner Zigarre in die Nase, worauf der kleine Pablo zu schreien begann. Das geschah in der südspanischen Hafenstadt Málaga, am 25. Oktober 1881, um 23.15 Uhr.

Bis zu seinem zehnten Lebensjahr lebte Picasso in Málaga, dann zog die Familie nach La Coruña an der spanischen Nordatlantikküste. Als er vierzehn war, zog sie erneut um, nun nach Barcelona. Im Jahre 1900 verließ der neunzehnjährige Picasso zum ersten Mal Spanien, um für einige Monate in Paris zu leben; und 1904 ließ er sich in Paris, der «Metropole der Kunst», endgültig nieder. Etwa ein halbes Dutzend Mal kehrte er zwischen 1904 und 1934 nach Spanien zurück, um Ferien zu machen oder um zu malen. Seit 1934 jedoch, seit seinem 53. Lebensjahr, ist Picasso nie wieder in seinem Heimatland gewesen, das heißt, er hat den größten Teil seines Lebens im freiwilligen Exil verbracht.

Zurück zum Ursprung: Vierzehn Tage nach der Geburt taufte die Eltern, der Maler José Ruiz Blasco und María Picasso y Lopez, ihren Sohn auf eine stattliche Reihe von Vornamen, nach Paten und Schutzheiligen. Mit vollständigem Namen hieß er nun Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso. Ruiz war der Familienname des Vaters, Picasso der der Mutter, der nach spanischer Tradition dem väterlichen Namen nachgestellt wird. Der Mann, der als Pablo Picasso weltberühmt wurde, hieß also eigentlich Pablo Ruiz, und so signierte er zunächst auch seine Werke.



Das karge Mahl
1904
Radierung

Picassos Vater war selbst freischaffender Maler und Lehrer an der Kunstgewerbeschule von San Telmo sowie Konservator des örtlichen kleinen Museums. Picasso beschrieb die künstlerischen Fähigkeiten des Vaters so: «Mein Vater malte Bilder für Esszimmer, Rebhühner oder Tauben, Tauben und Kaninchen, Fell und Federn waren darauf zu sehen, Vögel und Blumen seine Spezialität. Vor allem Tauben und Flieder.»

Notwendig müssen die Beziehungen zwischen dem künstlerisch hochbegabten Sohn und seinem Vater von feiner psychologischer Verknüpfung gewesen sein. Der Überlieferung zufolge soll José Ruiz in Anerkennung der außerordentlichen Talentierung seines Sohnes, die er sehr früh förderte, dem Dreizehnjährigen Palette und Pinsel überreicht haben mit der Bekundung, er selbst wolle nie mehr malen. Bereits als Zehnjähriger war Picasso an der Schule für Bildende Künste in La Coruña aufgenommen worden, und mit vierzehn Jahren bestand er derart mühelos die Aufnahmeprüfung an der Kunstakademie in Barcelona, so dass er die ersten beiden Klassen überspringen durfte. 1897 schrieb er sich an Spaniens renommiertester Akademie, San Fernando, in Madrid ein, kopierte im Prado die Alten Meister und signierte erstmals – ein Selbstbildnis – mit «P. Picasso». Vier Jahre später, nach dem ersten Paris-Aufenthalt, wird er auch das «P» abstreifen: Picasso heißt jetzt «Picasso». Aber noch ist er ein Suchender, noch spricht aus seiner Malerei künstlerische Unentschlossenheit. In ihr mischt sich Klassizistisches, Romantisches, Impressionistisches, Symbolistisches und immer wieder ein radikaler realistischer Ansatz in der Nachfolge der alten Spanier oder Toulouse-Lautrecs.

Madrid, Barcelona, Paris – das sind die wechselnden Stationen seiner frühen Jahre. Bis 1904, da Picasso endlich in Paris bleibt, auf Dauer. Seine erste eigenständige Werkreihe ist die nach ihrem Grundton benannte Blaue und Rosa Periode. «Soledad», die in Spanien kultivierte Melancholie, zieht sich durch die blau in blau gemalten Bilder. Ein Hauptwerk dieser Periode ist die Radierung *Das karge Mahl* von 1904, die technisch wie künstlerisch eindrucksvolle Wiedergabe eines verhärmten Paares vor einer Weinflasche, in der Isolation und Hoffnungslosigkeit durch das Schwarzweiß des Druckmediums noch eine zusätzliche Steigerung erfahren. Ende

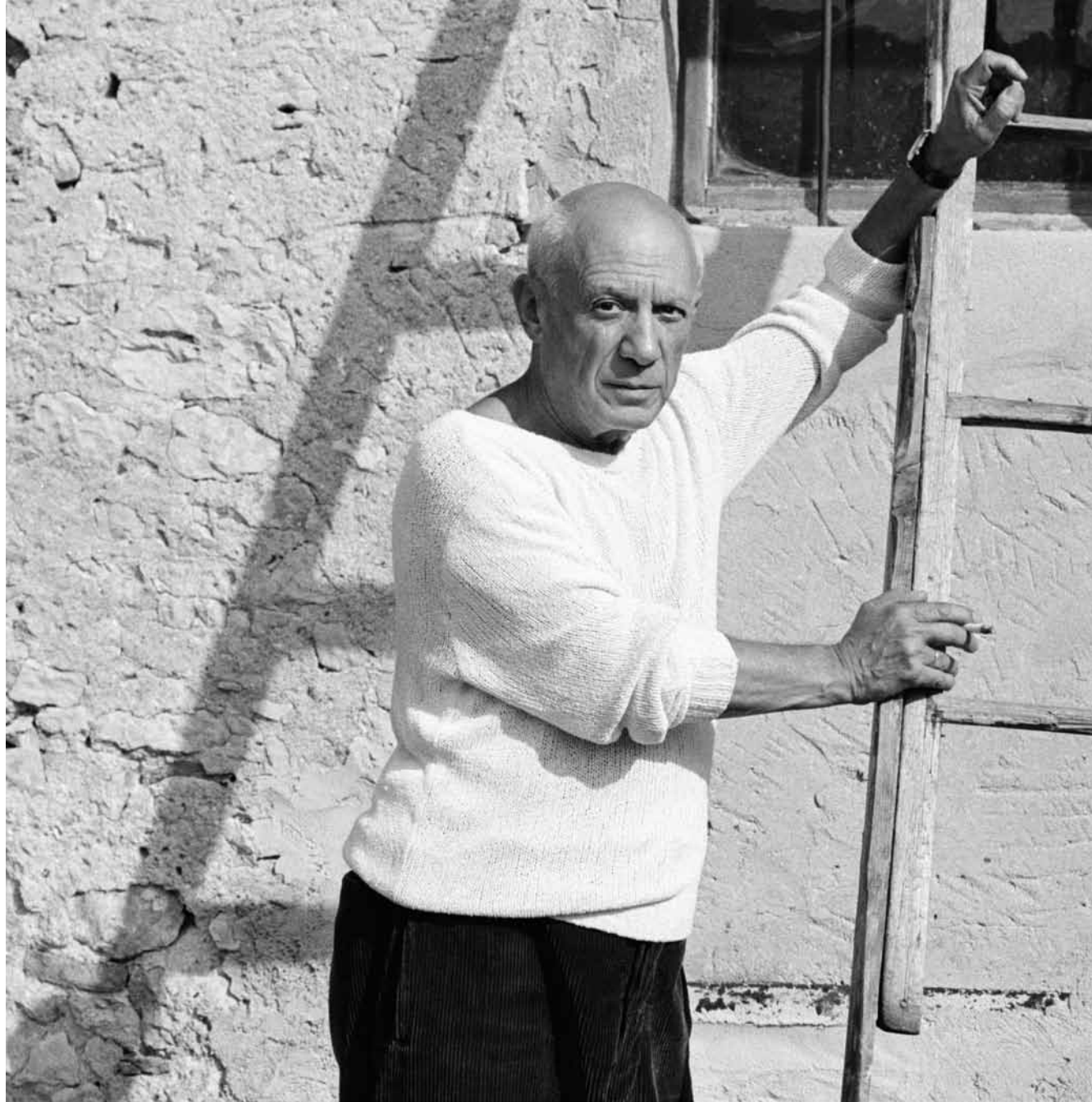
des Jahres taucht Rosa als zweite dominante Farbe bei Picasso auf, die Armen und gedemütigten weichen einem selbstvergessenen Gauklervolk; mit den bunten Artisten zieht ein Lebenshunger in Picassos virtuoses Werk. Die Zeichnung wird zunehmend gelöster, die Formen- und Liniensprache einfacher und klarer. Es ist der Kunsthändler und Verleger Ambroise Vollard, dem diese Bilder gefallen und der sie in seiner Galerie in der Rue Lafitte ausstellt. Vollard wird – neben dem Geschwisterpaar Leo und Gertrude Stein sowie dem deutschen Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler – für die nächsten drei Jahrzehnte einer der wichtigsten Förderer Picassos bleiben.

Inzwischen hatte Picasso sein eigenes Atelier bezogen, und zwar im «Bateau-Lavoir», jenem verwahrlosten Haus auf dem Montmartre, dem Viertel sozialer Randgruppen. Zahlreiche Künstler hausten hier in ärmlichen Verhältnissen. So schäbig dieses «Bateau-Lavoir», dieses «Wasch-Boot» gewesen sein mochte, – «im Winter ein Eiskeller, im Sommer ein Schwitzkasten, und die Mieter trafen sich beim einzigen Wasserhahn mit einer Kanne in der Hand», wie sich eine Mitbewohnerin später erinnerte –, bei allem Mangel an Wohnkomfort war doch hier die Keimzelle jener malerischen Ausdrucksform, die heute als «klassische» Kunst des 20. Jahrhunderts gilt. Und eben hier malte Picasso 1907 seine *Demoiselles d'Avignon* ein revolutionäres Bild, das deutlich den Bruch mit den abendländischen Konventionen markiert und, wie man weiß, als Pionierleistung des Kubismus gilt. Die Formensprache der *Demoiselles*, ihre von iberischer und afrikanischer Kunst angeregte Stilisierung, der Primitivismus und Exotismus – all das war so radikal, so fremd, dass selbst die Freunde Picassos, darunter der Dichter Guillaume Apollinaire, schockiert waren.

Und Georges Braque äußerte die Vermutung, Picasso wolle den «Leuten wohl Petroleum zu saufen geben». Gleichwohl wurde diese Bildbegegnung schließlich zum Anlass für Braques eigene Entwicklung in diese Richtung: Bekanntlich haben beide Künstler, Picasso und Braque, gemeinsam («wie zwei aneinander geseilte Bergsteiger», so Braque) den Kubismus hervorgebracht.

Picassos kubistische Arbeiten sind die einzigen, die sich auf einen eindeutigen stilistischen Begriff bringen lassen. Es sind auch die einzigen Arbeiten, die denen anderer zeitgenössischer Maler (Braque, Gris, Léger) ähneln. So mag man die kubistische Periode als eine Ausnahmezeit in Picassos künstlerischem Schaffen ansehen, als eine Art Durchgangsstadium. Andererseits ist nicht zu verkennen, dass Picasso nachfolgend die Errungenschaften des Kubismus auf höchst individuelle Weise für sich fruchtbar gemacht, ja, diese Errungenschaften wie kein anderer künstlerisch überboten hat. Als herausragendes Beispiel sei *Guernica* genannt, das genau drei Jahrzehnte nach den *Demoiselles* entstand und konzeptuell zweifellos in der Erfahrung des Kubismus gründet, wengleich diese in eine neue Dimension hebend.

Les *Demoiselles* und *Guernica* zählen zu den bedeutendsten Bildschöpfungen des 20. Jahrhunderts, und zweifellos würden allein diese beiden Werke, diese beiden «Jahrhundertbilder», Picassos Ruf als genialen «Ausnahmekünstler» rechtfertigen. Er hat, wie kein anderer zuvor,



EDWARD QUINN
Picasso vor seinem Atelier «Le Fournas»
1953/2011 · Kat. 143

alles bislang Gültige auf den Kopf gestellt – aus einem inneren Muss, auch aus Protest, vielleicht mitunter auch um des Späßes willen. Er hat, wie keiner zuvor, das imaginäre Weltmuseum der Kunst durchstreift, hat das Archaische und Primitive seiner Sicht angeeignet, hat Formen gewandelt, verwandelt, umgeschmolzen, hat sie aufgebaut und wieder zerstört. Er hat ebenso viele Stile entwickelt wie verleugnet: Mal demontiert er das Sichtbare bis zur Unkenntlichkeit, zerlegt und synthetisiert es à la *cubisme*, mal setzt er ganz auf das Klassische, auf das Ideal schönliniger Umrisszeichnung – was den Kunsthistoriker Julius Maier-Graefe zu der leicht spöttischen Bemerkung veranlasste: «Morgens macht er Kuben, nachmittags voluminöse Frauen.»

Kurzum: Picassos Werk kennt nicht die Logik einer linearen Entwicklung der Stilphasen und Ausdrucksmodi: Es zwingt seine Interpreten, jedes «Schubladen»-Denken, jedes Katalogisieren aufzugeben und den Blick gewissermaßen auf die nackte Kunst selbst zu richten – oder besser gesagt: auf die künstlerische *Handlung*. Seine Bilder wollte Picasso als «Manifestationen unmittelbarer Art» verstehen. «L'œuvre qu'on fait est une façon de tenir son journal», bekannte der Künstler 1932 in einem Gespräch mit dem Verleger und Kunstkritiker Tériade. («Das Werk, das man schafft, ist eine Art, Tagebuch zu führen.») So erklärt sich die Eigenart Picassos, alle seine Arbeiten, seien diese nun Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphiken, Plastiken oder Keramiken, mit genauem Datum – Tag, Monat, Jahr – zu versehen, auf eine fast pedantische Weise. Der hier vorliegende Beitrag von Bernd Apke wird dieses Phänomen genauer in den Blick nehmen.

Auf die enge Verwebung von Biographie und Schöpfung ist in der Picasso-Literatur schon immer hingewiesen worden. Es scheint, als habe Picasso jene Synthese von Kunst und Leben, Leben und Kunst, wie sie später von den jüngeren Aktivisten proklamiert wurde, in aller Konsequenz realisiert. Der «Ausnahmekünstler» ist zugleich der «Ausnahmemensch»: «Picasso bietet selbst dem, der nicht viel mit Kunst zu tun hat, das Sensationelle: ein langes Leben, viele Frauen, Reichtum und vor allem – keine Langeweile», resümierte einmal der Picasso-Spezialist Werner Spies. Zur Popularisierung seines Images hat der Künstler indes selbst nicht unwesentlich beigetragen. Denn, wo immer er sich aufhielt, Photographen gehörten zu seiner Umgebung. Brassäi und Man Ray bannten den tiefen, bohrenden Blick des Spaniers – diese «Augen des Jahrhunderts», die sich dem kollektiven Gedächtnis einprägten; Robert Doisneau sorgte für eine eher anekdotische Berichterstattung (der Komödiant Picasso im Ringelpullover am Küchentisch), während Edward Quinn, der zuvor die Reichen und Schönen von Cannes ins Visier nahm, vorzugsweise den Familienvater Picasso ablichtete, oder unter seinen Freunden, bei einer Corrida, mitunter auch konzentriert arbeitend im Atelier. Es ist ein Reiz unserer Ausstellung, einige dieser sprechenden Photographien Quinns im dialogischen Austausch mit ausgewählten Graphiken sehen zu können; diesen Aspekt behandelt Gisela Weskamp-Fischer in ihrem hier abgedruckten Essay. An der Auratisierung des Künstlers hat schließlich auch jener Film Anteil, den Henri-Georges Clouzot 1956 mit Picasso als Hauptdarsteller inszenierte: «Le Mystère Picasso». Hinzu kommen zahlreiche Biographien unterschiedlicher Couleur und Wahrheitsliebe, die das «Geheimnis Picasso» auf Dauer lebendig halten.

Was Schiller über Wallenstein gesagt hat, scheint auch für Picasso zu gelten: «Von der Parteien Hass und Gunst verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.» Selbstlos und eitel, aufgeschlossen und starrsinnig, hochherzig und niederträchtig, gütig und gehässig, großzügig und knauserig – die Urteile über ihn sind so maßlos wie widersprüchlich. David Douglas Duncan, ein Freund und Photograph Picassos, bringt den «Unbekannten Picasso» auf den Punkt: «Lange Zeit war Picasso selbst für seine ältesten Bekannten ein Mensch voller Rätsel: ein geselliger Freund, der olympischen Einsamkeit zugetan; so gut wie ohne Schulbildung, dabei unheimlich belesen; geschwätzig und doch offenbar glücklich, wenn er in trappistisches Schweigen versinken konnte. Hausbacken, obgleich mit den Mythen der Alten so vertraut, als gehörte er selber dem antiken Götterhimmel an.» Dass Picasso bis ins hohe Alter ein äußerst vitaler, vom Leben geradezu besessener Mensch gewesen war und dass dieser Lebenstrieb mit seinem Maltrieb unmittelbar zusammenfiel, darüber besteht kein Zweifel. Seine Kunst reflektiert in hohem Maße das Erlebte. Der Picasso-Biograph John Richardson sagt es so: «Wenn er Aal gegessen hatte, dann standen die Chancen gut, dass am nächsten Tag in einem Stillleben ein Aal auftauchte. Und «die Beziehung zu seinen Frauen [sei] in dieser Hinsicht noch viel folgenreicher gewesen». Denn Geliebte und Lebensgefährtinnen gab es in der Vita Picassos, wie man weiß, mehr als ein halbes Dutzend; mit zweien war er verheiratet: seit 1918 mit der russischen Balletttänzerin Olga Chochlowa und ab 1961 bis zu seinem Tod mit Jacqueline Roque. Von Dora Maar, Picassos Partnerin zwischen 1936 und 1946 ist folgender Satz kolportiert: «Wenn die Frauen in seinem Leben wechseln, ändert sich alles andere auch, das Haus, der Lieblingsdichter, der Freundeskreis, der Stil.»

Was aber ist der «Stil» bei Picasso? «Im Grunde genommen bin ich vielleicht ein Maler ohne Stil [...]. Stil, das ist oft etwas, was den Maler in ein und derselben Sichtweise gefangen hält, in einer Technik, einer Formel; über viele Jahre, manchmal ein ganzes Leben lang. Du siehst mich hier, und dennoch habe ich mich bereits verändert, ich bin bereits woanders. Ich bin niemals in Ruhe, deswegen habe ich keinen Stil.» So Picassos eigene Worte. Ein Künstler ohne Stil – aber doch mit einem klar formulierten Anliegen: «Was mich interessiert [...], das ist sozusagen das Drama des Menschen. Der Rest ist unwahr.» Das immerwährende «Drama des Menschen» – es offenbart sich in den Mythen der Antike ebenso wie in der Stierkampfarena der Gegenwart, im Dialog mit den Alten Meistern ebenso wie im Atelier des Künstlers mit dem Modell, es offenbart sich im Liebesakt ebenso wie im Antlitz des Gegenübers. Das etwa ist der Themenkosmos, innerhalb dessen Picasso sich bewegt, sowohl in seinem malerischen wie seinem graphischen Schaffen. Mit diesem Befund ist allerdings zunächst wenig gesagt: Denn Picasso stellt keine Toreros, Stiere, Frauen mythologische und erotische Szenarien dar, sondern er macht das jeweilige Thema zum Ereignis des Bildes selbst. Um es formelhaft zuzuspitzen: Das Bild ist das Thema, das Thema ist das Bild.

Was bedeutet das im Bereich des graphischen Mediums, dem sich diese Ausstellung widmet? Ein Beispiel: In der Radierung *Weiblicher Akt vor einer Statue* von 1931 (Kat. 5) sehen wir die rechte sitzende Figur als Umrisszeichnung; das lichte Weiß des Papiers hinter- und umfängt



Nackte Frau vor einer Statue
04.07.1931
Kat. 5

sie, füllt ihren Körper. Mit der Hinwendung nach links, zur Statue, wird das Sehen nun mit einer ganz anderen Form der Zeichnung und damit des Sich-Zeigens konfrontiert: Die gesamte linke Blatthälfte ist von einem dichten Liniennetz überzogen, ein unregelmäßiges Geflecht aus Kreuz- und Parallelschraffuren. Aus dieser Netzstruktur schält sich gewissermaßen die Figur, sie ist ihr gleichermaßen verbunden wie – in den helleren Partien ihrer rechten Seite – sich davon lösend. Die Radierung vereint also in sich zwei völlig unterschiedliche Sichtbarkeitsweisen und lässt damit jede Vorstellung einer virtuell in die Realität umsetzbaren Situation – «eine Frau betrachtet die nach ihr modellierte Statue» – völlig absurd erscheinen. Hinsichtlich des Bedeutungsgehalts ist bemerkenswert, dass Picasso der «naturgemäß» anderen Seinsweise einer Skulptur gegenüber einem Menschen insofern Rechnung trägt, als er das plastische Bildwerk im Modus seiner Bindung an die vorausgesetzte Materie (konkret der Steinblock, hier das Liniennetz) zeigt. Konsequenterweise ist auch die kubische Sitzfläche der Aktfigur von identischer Struktur.

Gleichwohl erfüllt uns Unbehagen, die Motive derart zu benennen. Denn was berechtigt uns, von einer «Statue» zu sprechen? Lediglich der Bildtitel: *Weiblicher Akt vor einer Statue!* Was wir sehen, ist ein dichtes, flächengebundenes Liniengewebe, innerhalb dessen eine weibliche Figur sich ausdifferenziert. Sie tritt eben jetzt in Sichtbarkeit. Das heißt: Nicht wird die Anwesenheit einer Statue im Bild vorgetäuscht, sondern die Hervorbringung einer Figur aus den mediumsspezifischen Voraussetzungen – Fläche und Linie – nachvollziehbar gemacht, aktualisiert. Es handelt sich mithin – und dies nicht zuletzt – um eine Selbstthematisierung des Mediums. Die Radierung verweist auf ihre immanenten Möglichkeiten, auf ihre Potentialität der Sichtbarmachung, gründend in der Dialektik von Schwarz und Weiß, Zeichnung und Grund. Und dass diese Dialektik in der zweiten Figur zu ganz anderer Weise ausgespielt wird, beide Figuren aber mittels übergreifender formaler Abstimmung ihrer Gesten und Haltungen wiederum aufeinander bezogen sind, das macht die visuelle Spannung der Radierung aus.



Der schwarze Stier
20.4.1947
Kat. 96

Das Bild-Sehen ist im Falle von Picassos Graphik vor allem dies: die Simultanität jenes Wechselbezugs zwischen Positiv und Negativ, zwischen Erscheinung und Erscheinungsgrund. Es gibt Arbeiten, in denen die Durchdringung von Gestalthaftem und Gestaltleere eine geradezu magische Wirkung erzeugt. Beispielhaft sei hier die auf den 20. April 1947 datierte Lithographie *Der schwarze Stier* genannt (Kat. 96): Die archaisch anmutende Figuration bleibt in ihrer tiefen Schwärze zugleich durchlässig auf das homogene Weiß des Papiers hin; sie sättigt sich mit lichtvoller Energie, die ebenso die ›Zwischenräume‹ als Negativformen aktiviert. In der im folgenden Jahr entstandenen Arbeit *Le grand Hibou* (*Die große Eule*, Kat. 29) gelangt Picasso zu einer kaum beschreibbaren Form der binären Verschränkung von Grund und Motiv. Letzteres resultiert aus der Aussparung einer Negativform innerhalb des schwarzbedruckten Papiers. Der Negativform eingeschrieben sind kräftige schwarze, chiffrenartige Zeichen, die einerseits Signale zugunsten einer Deutung von «Flügeln», «Schwanzfedern», «Krallen» oder «Knochenbau» geben, andererseits ein von der ›Ansehung‹ des Vogels unabhängiges, selbstbezügliches Zeichensystem bilden, das wiederum in formalen Austausch mit dem schwarzen Umfeld steht. Und schließlich löst sich aus der fadendünnen Binnenrahmung im Schwarzfeld das obere Horizontalsegment und mutiert zur Konturlinie des Eulenkopfes! Künstlerische Lebendigkeit speist sich ganz offenbar aus dem unerschöpflichen Wechselspiel der polaren Kräfte von Hell und Dunkel, Bildgrund und Bildzeichen. Das bedeutet für das Sehen: Es wechselt fortwährend zwischen Assoziation und Dissoziation, zwischen Gegenstandsidentifikation und freier Bild-Anschauung. Denn keineswegs gibt das Bild die *Illusion* einer Eule, vielmehr provoziert es unser Sehen, die Vorstellung von «Eule» zu erzeugen.

Eine Idee dessen, was «Unerschöpflichkeit» bedeutet, gibt uns Picasso in Form seiner zahlreichen Varianten, in denen er einen thematischen Vorwurf gestalterisch umkreist. Einzelne Sujets seines lithographischen Werks sind in bis zu über 30 Zuständen überliefert. Mit diesen unerschöpflichen Mutationen arbeitet Picasso leidenschaftlich gegen die Idee der Vollendung. «Du kannst ein Bild wegstellen und sagen, du rührst nicht mehr daran. Doch du kannst niemals das Wort ENDE daruntersetzen.» So Picasso selbst. Geht es mithin um die grundlegende, phänomenale Unabschließbarkeit schöpferischer Prozesse? Das Bild als *ein* Zustand des an sich Infiniten?

In nahezu sieben Jahrzehnten schuf Picasso rund 2.400 graphische Werke. Aber nicht nur der gewaltige Umfang dieses Œuvres, sondern auch die unbändige Kreativität, die technische Virtuosität und orgiastische Lust am Experimentieren sind zuhörtlich beeindruckend. Picasso hat sich sämtlicher Möglichkeiten des Hoch-, Tief- und Flachdruckes bedient, wobei sich jedoch die Intensität der Beschäftigung ebenso wie die Anwendung der Techniken in den einzelnen Schaffensphasen unterschiedlich gestaltete. Am konstantesten blieb seine Auseinandersetzung mit der Radierung in Verbindung mit der Kaltnadel und der Aquatinta. Einen ersten Höhepunkt stellen hier die zwischen 1930 und 1937 geschaffenen 100 Radierungen der *Suite Vollard* dar, so genannt nach ihrem Herausgeber Ambroise Vollard, dem Freund und Kunsthändler Picassos. Drei Arbeiten aus dieser berühmten Folge zeigt diese Ausstellung, darunter auch das ergreifende Blatt *Minotauros, eine Amazone überfallend* (Kat. 104); man könnte auch freier übersetzen: «Minotauros, eine Amazone vergewaltigend». Denn darum geht's – wie in so vielen Minotauros-Darstellungen Picassos – um den Eros. Der Photograph Brassai berichtet: «Für den Maler von Guernica stand das alte Fabeltier, halb Mensch, halb Stier, dem ›toro‹ des spanischen Stierkampfes nahe, der mit geheimnisvollen, vulkanischen Kräften ausgestattet ist. Sein Minotauros personifiziert das sardonische ›Ungeheuer‹ mit dampfenden, von Erregung geweiteten Nüstern.» Die mythische Metaphorik durchzieht das gesamte graphische Werk Picassos: Minotauren, Kentauren und Bacchanten, schöne Grazien und musizierende Faune. Es wundert nicht, dass der Künstler sich den Mythen derart verbunden fühlte, erheben sie doch den Anspruch auf überzeitliche Geltung, das heißt, auf ein Immer-schon-so-gewesen-sein. Und genau besehen, gleiten *alle* seine Gestalten – die Frauen, Modelle, Stiere, Pferde und Toreros – aus der Geschichte heraus ins Zeitlose, in das Immerdar. Wo in seinen Bildern gibt es Hinweise auf die moderne, technisierte Welt, auf die Gegenwart? Selbst das bedeutendste Historienbild des 20. Jahrhunderts, *Guernica*, das durch ein konkretes Schreckensereignis veranlasst ist, hebt das Historisch-Faktische in den Kontext eines absoluten, zeitlich und örtlich nicht mehr determinierbaren Geschehens.

Nach dem Krieg trat Picassos Interesse an der Radierung zurück zugunsten der Lithographie. Im Pariser Atelier des Druckers und Verlegers Fernand Mourlot begann er, diese Technik mit der Besessenheit eines Genies auszuschöpfen. Der hier gezeigte *Frauenkopf* vom 2. November 1945 (Kat. 37) war die erste Arbeit, die Picasso bei Mourlot druckte, und danach ergriff ihn das «lithographische Fieber» (Mourlot). In schneller Folge entstanden bis 1962 insgesamt 350

Frauenkopf
02.11.1945
Kat. 37



Stierkopf,
nach rechts
gewendet
11.1948
Kat. 98



lithographische Werke. Wie in der Ausstellung gut verfolgbar, gelangt Picasso von der einfachen Linienzeichnung sukzessive zu einer verstärkt malerisch-geschlossenen Bildwirkung. Der *Stierkopf* – einmal nach links, einmal nach rechts gewendet (Kat. 97, 98) – geht ganz in der Totalpräsenz des Bildes auf. Kennzeichnend ist eine vollkommene visuelle Verspannung von Motiv und Fläche, Gegenstand und Form, Positiv und Negativ, die eine geradezu physische Intensität des Bildgeschehens bewirkt, der sich der Betrachter kaum entziehen kann. Und dann diese tief schwarzen Augenpunkte im weißen Kopf des Tieres, Blickpunkte von magischer Kraft. «Ich sehe die Dinge in anderer Art» bekennt der Künstler – und wir sehen sie auch in wahrhaft anderer Art, so wir uns in seine Bildwelt hineinbegeben.

Ein Jahrzehnt später stellt sich Picasso nochmals einer neuen drucktechnischen Herausforderung: dem Linolschnitt. «Diesem bei oberflächlicher Betrachtung so simplen, so schwachen und so matten Material des Linoleums hat er Lebenskraft verliehen, eine glänzende Existenz für die kommenden Jahrhunderte.» Mit diesen Worten hebt Hidalgo Arnéra, Linolschnitt-Drucker in Vallauris, Picassos einzigartige Innovationskraft auf diesem Gebiet hervor. Der Vielfarbendruck wird durch unterschiedliche Verfahrenstechniken erzielt: Am Anfang folgt Picasso in der Regel der Tradition des Farbholzschnittes, indem er für jede Farbe eine einzelne Platte gestaltet und diese übereinander druckt. Ein Beispiel hierfür gibt das *Bacchanal* von 1959 (Kat. 127): ein Linolschnitt in fünf Farben aus sechs Durchgängen von vier Platten. Später geht Picasso dazu über, mit einer einzigen Linolplatte zu arbeiten: Sie wird sukzessive in Teile zerschnitten und in verschiedenen Farben zum Abdruck gebracht – so etwa in der Paraphrase auf Manets *Frühstück im Freien* (Kat. 130), ein vierfarbiger Linolschnitt von nur einer Platte.

«Picasso revolutionierte die Kunst. Er revolutionierte auch die Töpferkunst und die Graphik, ob in der Lithographie oder in anderen Techniken», resümierte der Picasso-Biograph John Richardson. Wir freuen uns, neben den rund 130 graphischen Werken auch einige ausgewählte Keramiken des Künstlers in dieser Ausstellung zeigen zu können. Es ist das dritte Mal, dass die Galerie Boisserée uns die Möglichkeit einer Zusammenarbeit eröffnet. Bereits im Jahre 2010 war sie mit dem graphischen Œuvre von Georges Braque zu Gast in unserem Hause, und 2012 folgte eine umfassende Würdigung des Graphikers und Zeichners Joan Miró. Wir schätzen uns überaus glücklich, diese Partnerschaft nun in einer beeindruckenden Werkschau des spanischen Wahlfranzosen und «Universalgenies» Pablo Picasso fortsetzen zu können. Alle gezeigten Arbeiten wurden von der Galerie Boisserée gesammelt, um sie im Rahmen einer Verkaufsausstellung anzubieten. Diese umfangreiche Sammlung erwerbbarer Graphiken, Bücher und Keramiken wird hiermit in ihrer Geschlossenheit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Für die großzügige Leihgabe der Werke Picassos und das erneut entgegengebrachte Vertrauen bin ich der Galerie Boisserée, namentlich Johannes Schilling und Thomas Weber, zu tiefstem Dank verpflichtet. Nicht genug zu würdigen ist das außerordentliche Engagement, das von Köln aus in das Projekt floss. Ohne den mühevollen Einsatz bei der Erstellung der Reproduktionsvorlagen, bei der Katalogisierung der Werke, ihrer Passepartoutierung und Rahmung, ohne die fortwährende kollegiale Gesprächsbereitschaft hätten Ausstellung und Katalog nicht zeitgerecht in dieser Form realisiert werden können. So gilt dem wirkenden Team mit Mona Fossen, Johannes Schilling und Thomas Weber mein nachdrücklicher Dank.

Ebenso einschließen in den Dank möchte ich Dr. Bernd Apke. Sein Katalogbeitrag gibt tiefe Einblicke in die den Druckgraphiken Picassos zugrunde liegenden Verfahren und Motivationen. Gisela Weskamp-Fischer sei für die Erlaubnis zum Wiederabdruck ihres aufschlussreichen Textes über den Künstlerphotographen Edward Quinn vielmals gedankt.

Eine Bereicherung besonderer Art erfährt die Ausstellung durch die originale Druckerpresse Fernand Mourlots, der sich – drucktechnisch – das lithographische Werk Picassos verdankt. Für diese Kostbarkeit ist dem Leihgeber, der es vorzieht ungenannt zu bleiben, herzlich zu danken.

Mein letzter großer Dank gilt der Förderstiftung Paderborn und dem Freundeskreis Städtische Galerien Paderborn e.V. für die außerordentliche finanzielle Unterstützung, die sie dem Projekt haben zukommen lassen.

Andrea Wandschneider
Städtische Galerie in der Reithalle
Paderborn-Schloß Neuhaus

Das Werk, das man malt, ist eine Art, Tagebuch zu führen.

Pablo Picasso

Konstruierter Mythos Der dokumentierte Arbeitsprozess in Picassos Druckgraphik

Bernd Apke

Kann es sein, dass ein Künstler wie Picasso seine Werke kleinkrämerisch alle auf den Tag genau datiert? Ist er denn nicht ein großer Künstler, mit dem sich nur wenige andere messen können? Und gehört zum *Künstlertum* nicht die Abweichung von der Norm, das Überschreiten von Grenzen und eine Kreativität, die sich leichtfüßig über Kategorisierungen hinwegsetzt? Dieses Bild des Künstlers entwickelt sich nicht zuletzt im Bürgertum und ist die Idee von einer Person, die gerade nicht Bürger ist, die sich um dessen gesellschaftliche Zwänge und Normen, aber auch Privilegien nicht schert. Demzufolge ist der *Künstler* der Anti-Bürger schlechthin, der Anti-Spießer, der die zwanghaften, der Ordnung verpflichteten Bürger verlacht, die wiederum ihn belächeln, ablehnen und – bewundern. Denn der Künstler erlaubt sich doch all das, was der Bürger nicht riskieren würde, ja, nicht riskieren darf, weil er sich sonst über die geschriebenen und vor allem ungeschriebenen Regeln des Bürgertums hinwegsetzen würde. Er würde seinen Ruf verlieren und damit sein Kapital – im sozialen wie schließlich auch im pekuniären Sinne. Das Bild vom Künstler gründet darauf, dass der Bürger seine bewussten und unbewussten Wünsche nach Ungebundenheit und Freiheit auf den Künstler projiziert, dessen soziales Kapital allerdings zumeist in keinem Verhältnis zu seinem pekuniären steht. Das ist der Preis, den der Künstler für seine Rolle zu zahlen bereit ist und der den Bürger seinerseits in den sozialen und finanziellen Bankrott führen würde.

Ein Künstler wie Picasso, der seine Werke pedantisch auf den Tag genau datiert, zeigt einen Sinn für Ordnung und systematische Dokumentation, den das Regeln schätzende Bürgertum mag, aber gerade von einem Künstler eigentlich nicht gepflegt wissen will. Denn der mit Bürgerlichkeit verbundene «Daseinsentwurf orientiert sich an Wertbegriffen von Arbeit, Leistungsethos, Bildung, vernunftorientiertem Handeln, Selbstreflexion, Individualisierung, an Öffentlichkeit und Intimität.»¹ Enthüllt das Bedürfnis eines Künstlers, seine Werke tagesgenau zu datieren, nicht ein Bewusstsein für das (Klein-)Krämerische, das am Ende des Tages, des Monats, des Jahres abrechnen möchte? Ist der Hang dieses Künstlers zum exakt Bezifferbaren nicht eine Aufwertung des bürgerlichen Kleingeistes, für den vor allem dasjenige Wert hat, was nutzbar und einträglich ist? Kann Picasso vor diesem Hintergrund noch ein guter Künstler sein?

Indes, da es nun einmal so ist, dass Picasso die graphischen Arbeiten in der Ausstellung tagesgenau zumeist innerhalb der Darstellung datiert hat: Nutzen wir es doch aus – als gute Bürger! Schauen wir doch im Folgenden, welchen Ertrag uns das Wissen über die Entstehungsdaten der Graphiken für unsere Annäherung an die Werke des Künstlers zusätzlich einbringt. Was erfahren wir also durch diese tagebuchartige Akribie des Künstlers zum einen über sein Werk? Die sich anschließende Frage ist die nach dem künstlerischen Selbstverständnis Picassos, die sich aus den genauen Datierungen ergibt. Welche Aussagen über den Künstler ergeben sich daraus? Die Beantwortung der letzten Frage wird erst gegen Ende der Überlegungen möglich sein. Erst dann nämlich können wir aus dem Überblick zu den Werken der Ausstellung Rückschlüsse ziehen. Bleiben wir also zunächst bei den allgemeinen Aussagen, die uns die Datierungen erlauben und wenden uns den Graphiken zu.

Picassos lithographischer Neubeginn am 2. November 1945

Nur eine gute Handvoll der Arbeiten in der Ausstellung ist vor 1945 entstanden. Dabei handelt es sich ausschließlich um Radierungen. Die meisten der gezeigten Werke entstehen aber zwischen 1945 und 1959 und sind Lithographien. Nur wenige Ausnahmen runden diesen Befund ab, z.B. einige Aquatinta-Blätter und Linolschnitte sowie in den 1960er Jahren wieder einige Radierungen. Mit dieser Auswahl ist die Ausstellung repräsentativ für das graphische Schaffen Picassos.

Dass sich der Künstler ab 1945 so konzentriert der Lithographie widmet, fällt auf. Vorher hatte er kaum in dieser Technik gearbeitet und wenn er es tat, übertrug er Kompositionen aus anderen Verfahren in die Lithographie, so dass sie als Technik keinen Einfluss auf die Bildfindung hatte. Diese Vorgehensweise beginnt Picasso am 2. November 1945 zu ändern – die exakten Datierungen zweier Blätter in der Ausstellung sind aussagekräftig (Kat. 37, 38). An diesem Tag setzt die Zusammenarbeit Picassos mit dem Drucker Fernand Mourlot (1895-1988) in dessen Pariser Werkstatt ein. Mourlot hatte bis dahin viel für französische Museen gearbeitet und suchte Picasso auf, um mit ihm über Reproduktionen von dessen Werken zu sprechen.



Fernand Mourlot
Photo: Eric Mourlot, 1953

Der Gegenbesuch des Künstlers beim Drucker führt umgehend zur Kooperation, die allerdings anders ausfällt als von Mourlot zunächst geplant. Denn allein in den kommenden dreieinhalb Jahren produziert Picasso bei ihm über 200 originär entwickelte Lithographien. Auch als danach die Zahl der Lithographien abnimmt, entstehen sie alle im Atelier Mourlots – die letzte Lithographie des Künstlers überhaupt stammt vom 11. Februar 1969.² Der Künstler entdeckt 1945 die Lithographie als neue Technik für sich und arbeitet ab November dieses Jahres über Wochen sogar täglich in Mourlots Druckwerkstatt, wie der Drucker genau zu berichten weiß: «Am 2. November 1945 kam Picasso in die Druckerei, Rue de Chabrol, um dort zu arbeiten; er sollte das Atelier vier Monate lang nicht mehr verlassen. Er kam jeden Morgen um 9 Uhr und beendete seine Arbeit erst spät abends, oft nach 20 Uhr.»³ Zwei einfache Umstände befördern anfangs dieses Engagement Picassos: Zum einen liegt Mourlots Werkstatt in unmittelbarer Nähe zu Picassos Atelier in der Rue des Grands-Augustins, so dass der Künstler die Ergebnisse seiner Arbeit immer sofort vorliegen hat und ohne Wartezeit direkt darauf reagieren kann – ein wichtiger Umstand für einen Künstler, der bei seinen Lithographien eine Vorliebe für Variationen, Weiterentwicklungen und Versionen hat, wie gleich noch zu sehen sein wird. Zum anderen ist Picassos Atelier unbeheizt, während die Druckwerkstatt warm ist. Die Besetzung von Picassos Heimatstadt Paris durch das deutsche Militär ist erst seit August 1944 beendet, und im harten Winter 1945/1946 ist der Zweite Weltkrieg nur wenige Monate Geschichte. Paris leidet an den Zerstörungen, und die Stadt ist vielfach unwirtlich – auch für jemanden wie Picasso, dessen Prominenz bereits zu Besatzungszeiten deutsche Soldaten und etwas später Fotografen der Alliierten zu Besuchen anregt.

Schon in diesen Jahren gilt Picasso als einer der Hauptprotagonisten der modernen Kunst in Europa, was sich nach Kriegsende in einem sich generell stark ausweitenden Kunstmarkt für Picasso in deutlich wachsenden Absatzzahlen bemerkbar macht. «In den Ländern, die von den Nationalsozialisten besetzt gewesen waren, herrschte nun nach jahrelangen Verboten ein Nachholbedarf an moderner Kunst, den die Museen wie auch das Bürgertum vorerst nur mit kleinen Etats befriedigen konnten. Das preiswerte, als Auflage gedruckte Kunstwerk eignete sich dazu hervorragend. Hinzu kam die Ausweitung des europäischen Kunstmarktes durch das Auftauchen amerikanischer Händler.»⁴ Das Interesse an Picassos Kunst wächst in diesen Jahren prägnant und damit steigen auch die Preise. Der Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), mit dem Picasso seit 1907 zusammenarbeitet und der zu seinem wichtigsten Förderer wird, vereinbart mit Picasso, so eine seiner späteren Partnerinnen, Françoise Gilot, «daß er [Kahnweiler, d. Verf.] alle Lithographien bekäme, die dieser bei Mourlot machte. Bisher hatte Pablo von jedem Stein oder von den Zinkplatten immer nur wenige Probedrucke abgezogen. Aber nun setzte auf dem Kunstmarkt ein Boom für Druckgraphik ein, besonders in Amerika, und Kahnweiler verpflichtete sich, im Rahmen des Vertrages von jeder Lithographie Pablos eine Auflage von fünfzig Abzügen zu übernehmen. Das bedeutete eine Menge Drucke und eine Menge Geld.»⁵ Tatsächlich fertigt der Künstler deshalb von den meisten Lithographien fünfzig signierte und nummerierte Blätter für den Verkauf in der Pariser Galerie Louise Leiris, die von Kahnweiler zusammen mit seiner im Namen der Galerie genannten Schwägerin geführt wird.

Die Lithographie und ihre Vorzüge für Picasso

Das Interesse Picassos an der Zusammenarbeit mit dem Drucker Fernand Mourlot hat aber auch künstlerische Gründe. Das zeigt bereits ein Blick auf die fünf Blätter in der Ausstellung, die auf den 5. Juni 1948 datiert sind: Es sind Entwurfsvarianten eines Faunkopfes für ein Plakat (Kat. 77-81), die sich in Details und Farben unterscheiden. Der Künstler spielt mit verschiedenen Versionen und nutzt dabei die Möglichkeiten der Lithographie, Druckzustände festzuhalten. Das hätte ihm allerdings auch weiterhin die Radierung erlaubt, die vor 1945 und nach 1963 die bevorzugte druckgraphische Technik Picassos ist. Sie ist schnell erklärt: Bei der Radierung wird eine Metallplatte mit einem säurebeständigen Grund überzogen, in den man mit einer Radiernadel relativ leichtgängig die Darstellung zeichnet, ohne dabei das Metall einzuritzen. Vielmehr wird das Metall an den gezeichneten Stellen nur freigelegt und dort in einem anschließenden Säurebad geätzt. Nach der weiteren Vorbereitung der Metallplatte befindet sich die danach aufgebrachte Farbe schließlich nur noch in den in das Metall eingetätzten Vertiefungen, aus denen das aufgepresste Papier die Zeichnung aufsaugt. Dieses Tiefdruckverfahren ermöglicht ebenso wie das Flachdruckverfahren der Lithographie Zustandsdrucke. Allerdings sind die Radiervorgänge aufwendiger, und da die Lithographie erweiterte technische Variationen zulässt, wird das Festhalten der verschiedenen Zustände beim Lithographieren noch interessanter für Picasso.

Der Künstler nutzt das Verfahren der Lithographie, des Steindrucks, in verschiedener Weise.⁶ Die klassische Methode macht sich nicht nur die Eigenschaft eines bestimmten Kalkschiefers zunutze, sowohl Wasser als auch Fett aufzunehmen, sondern auch, dass Wasser und Fett sich abstoßen. Zunächst zeichnet der Künstler die Darstellung mit Fettkreide oder -tusche spiegelverkehrt auf eine 10-15 cm dicke, plan geschliffene Steinplatte. Anschließend feuchtet man sie an, wobei nur die fettfreien Stellen das Wasser aufnehmen. Danach walzt man eine mit der gewünschten Druckfarbe bestrichene Rolle über den Stein, der die Farbe nur an den mit Fett bezeichneten Bereichen festhält, während sie an den feuchten Leerstellen nicht haftet. Jetzt beginnt das eigentliche Drucken, bei dem man ein Papier unter hohem Druck der Lithopresse auf den Stein drückt. Die Darstellung geht dabei auf das Papier über. Für jeden weiteren Druck feuchtet man die Platte erneut an, walzt danach die gewünschte Farbe auf den Stein und presst wiederum einen Papierbogen darauf.

Picasso arbeitet eher selten direkt auf den Stein. Ein Nachteil dieser Methode ist nämlich, dass man seitenverkehrt auf den Stein zeichnen muss, um auf dem Papier eine seitenrichtige Darstellung zu erzeugen. Zudem ist der Stein nicht nur gewichtig, sondern auch unbequem zu handhaben. Als Künstler ist man dabei örtlich eher gebunden. Um diese Beeinträchtigungen zu umgehen, stellt Picasso die meisten Lithographien im Umdruckverfahren her. Dazu zeichnet er auf ein präpariertes Papier, presst es mit der Darstellung auf den Stein, weicht es mit Wasser auf und wäscht es ab. Die Zeichnung bleibt als Abklatsch auf dem Stein und kann dann wie beim direkten Verfahren gedruckt werden. Bei diesem Umdruckverfahren kann der Künstler bequem und seitenrichtig auf Papier arbeiten und ist örtlich nicht gebunden. Aller-



Erstes und zweites Vallaurisplakat
(ohne Schrift) 5.6.1948, Kat. 77, 79

dings kann sich die Beschaffenheit des Druckes ändern, da ein Reproduktionsschritt zusätzlich nötig ist und das Papier, auf dem gezeichnet wird, Einfluss auf den Druck hat. Auch dies kann man jedoch künstlerisch nutzen oder durch neuere Technik beeinflussen. Die beschriebenen Verfahren des Lithographierens lassen sich vielfach variieren, indem man z.B. den Stein durch spezielle Metallplatten ersetzt – Picasso nutzt beispielsweise Zinkplatten – oder indem man Papier durch Folien austauscht oder textile Unterlagen einsetzt.

Picasso schätzt die Lithographie unter anderem, weil sie sich reproduzieren lässt und zudem Variationsmöglichkeiten bietet wie kaum eine andere klassische Technik. Die verschiedenen Zustände innerhalb des Bearbeitungsprozesses lassen sich dabei prinzipiell komplett in Drucken dokumentieren. Das unterscheidet die Lithographie beispielsweise auch von der Handzeichnung, da dort jede Veränderung die vorherige Gestalt zerstört, so dass sie nicht mehr sichtbar ist. Gemeinsam ist Handzeichnung und Lithographie zwar die gleiche bequeme Handhabung bei der Niederschrift, durch den technischen Prozess erzielt die Lithographie jedoch eine andere Wirkung. Das hat sie gemeinsam mit Druckgraphiken anderer Techniken. Dort spürt man, «daß die Darstellung insgesamt, in einem Zug – als Druck –, aufs Papier gebracht wurde. [...] Dagegen bewahrt die Zeichnung immer sehr viel deutlicher den zeitlichen Vollzug ihrer «Niederschrift». Sie wirkt nie so einheitlich wie eine Graphik, sie besitzt nie eine so bildhafte Einheit, sondern führt uns näher und intimer an die Spuren ihrer prozessualen Entstehung heran.»⁷ Dass sich Picasso innerhalb der Druckgraphik ab 1945 von der Radierung ab und der Lithographie zuwendet, liegt auch daran, dass er sich jetzt generell in seiner Kunst von der Linie weg auf das Flächige, Malerische zubewegt. «Die Überschreitung der begrenzenden Linie hin zur sich ausbreitenden Fläche, [...] jene malerische und flächenverbindende Durchdringung von Form und Grund» entspricht nun «seinem veränderten künstlerischen Streben»⁸ und ist eher in der Lithographie angelegt als in der linear ausgerichteten Radierung.

Die druckgraphischen Zustandsdrucke und der Zufall bei Picasso

Kommen wir konkreter auf die Aussagekraft von Zustandsdrucken bei Picasso zu sprechen. Findet man nämlich heraus, welchen Wert er ihnen zumisst, erfährt man bereits viel über seine Arbeitsweise. Picasso interessiert sich nicht nur für den letzten Zustandsdruck eines Entwurfes. Der erste Zustandsdruck kann ihm gleich viel wert sein wie der letzte. Das ergibt sich bereits daraus, dass er für viele Zustandsdrucke die Druckerlaubnis erteilt hat. Es gibt keinen Endpunkt, auf den der Künstler gezielt hinarbeitet, sondern nur verschiedene Versionen eines Entwurfes, die für den Künstler auf gleicher Qualitätsstufe stehen. Es geht ihm nicht um ständige Verbesserung, sondern um verschiedene Formulierungen der einen Grundidee. In seinen Versuchen, sie auf Papier zu sichern, scheint Picasso diese Idee manchmal nicht nur zu umkreisen, sondern sie gar einzukreisen, um sie dingfest zu machen. Picasso selbst äußert sich am 26. November 1946 dazu: «Ich habe eine Vorliebe für ‚gesammelte Werke‘ [...]. Ein schöpferischer Vorgang ist nur durch alle Variationen hindurch wirklich zu verfolgen.»⁹ Bleiben wir bei den Werken in der Ausstellung: Eine von Picassos bekannten Folgen von Zustandsdrucken ist *Die zwei Frauenakte* (Kat. 9), in der aus einer realistischen Darstellung eines im Profil nach links sitzenden Frauenaktes neben einer rechts dahinter Liegenden eine im Wortsinn abstrahierte Darstellung wird. Die Ausstellung zeigt davon den 18. Zustand, der einer anderen Zählung zufolge bereits der 21. Zustand ist. Darüber hinaus gibt es weitere, nicht als Zustände gezählte Fassungen, sowie mindestens sechs zusätzliche Fassungen, in denen Picasso die Lithographie mit Aquarell, Gouache oder Bleistift kombiniert. Die Lithographien selbst sind unter anderem mit Hilfe von Feder, Pinsel und Schaber entstanden.¹⁰ Bereits diese Aufzählung verdeutlicht, wie extensiv Picasso die Möglichkeiten des Lithographierens nutzt. Bezogen auf das Blatt *Die zwei Frauenakte* gibt es also über 25 Formulierungen der beiden Frauenakte, die, hat man sie einmal als Serie betrachtet, den Blick auf jedes Einzelblatt verändern. Jede Formulierung von *Die zwei Frauenakte* scheint das mindestens 25-fache Potential zu spiegeln. Ja, jeder lithographische Druck Picassos überhaupt bietet dem Betrachter potentiell die Aussicht auf ein Mehr.



Die zwei Frauenakte
12.2.1946
Kat. 9

Kennt man sich ein wenig mit den Möglichkeiten der Technik aus, sieht man beim Blick auf einen Druck gewissermaßen schon Varianten – selbst wenn es sie real gar nicht gibt oder, im anderen Falle, wenn sie real ganz anders aussehen. Der Betrachter begibt sich gleichsam in die Druckwerkstatt zu Picasso und Murlot, schaut ihnen zu und macht Vorschläge. Im Wissen um die Experimentierfreudigkeit Picassos und seinen unkonventionellen Umgang mit der Technik wird die Kreativität des Betrachters in besonderer Weise aktiviert. Picasso zeigt sich gerade in der Lithographie weniger als Ideenfinder, denn als fabulierender Geschichtenerfinder. Er erzählt keine Kurzgeschichten, sondern bewegt sich mäandernd durch sein Terrain. Picasso gibt ein visuelles *Tausendundeine Nacht*, bei dem man als Betrachter gedanklich an beliebiger Stelle einsteigen kann, ohne auf die weiteren Geschichten angewiesen zu sein. Sie bereichern zwar, sind aber nicht notwendig, da jede in einem Blatt niedergelegte Geschichte innerhalb des Erzählflusses in die Gedankenwelt des Künstlers einzuführen vermag und sich selbst genügt. Auch die häufig mythenhaften oder der Mythologie entlehnten Grundthemen des Künstlers fördern die Haltung des «Alles-ist-möglich», wie später noch zu sehen sein wird. Picasso entwickelt seine Geschichten im Erzählen weiter, er variiert, setzt neu an und verbindet alles mit allem zu seiner eigenen Vorstellungswelt. Auch greift er abschweifend auf, was ihm zwischendurch begegnet oder was ihm der Zufall hinwirft. Dazu gehört auch Unbeabsichtigtes im technischen Prozess des Lithographierens. Dabei kommt es vor, dass der Künstler die Grundlage einer Komposition nicht nur von einer Steinplatte ausgehend abwandelt, sondern dass er zudem sehr ähnliche weitere Entwürfe schafft, die drucktechnisch voneinander unabhängig sind. Das zeigt sich z.B. in den Blättern *Eule mit Stuhl auf ockerfarbenem Grund* (Kat. 26) vom 20. Januar 1947 – eine Variante eines am selben Tag auf dem gleichen Stein entstandenen Blattes – und *Die schwarze Eule* (Kat. 27), die einen Tag später entsteht, kompositorisch fast identisch, aber ein Neuentwurf ist. Darüber hinaus gibt es weitere sehr ähnliche Werke mit dieser kompositionellen Anlage in Lithographie, aber auch Malerei."



Eule mit Stuhl
auf ockerfarbenem Grund
20.1.1947
Kat. 26



Die schwarze Eule
21.1.1947
Kat. 27

Es ist, als improvisiere Picasso über eine Idee und als warte er darauf, dass ihm ein äußerer Impuls Gelegenheit bietet, sich durch dessen Integration selbst zu beweisen. Dass Picasso sich vom Zufall anregen lässt, äußert er selbst am 26. November 1946 in einem anderen Zusammenhang. Angesprochen auf manchmal schlechte Reproduktionen seiner Werke betont er überrascht: «Es ist mir schon vorgekommen [...], daß die scheußlichsten Reproduktionen, bei denen alles falsch ist, die nichts mehr von meiner Malerei erkennen lassen, daß mich diese Reproduktionen begeistern. Tatsächlich! [...] Es kommt mir vor, als stünde ich vor einer neuen Version, einer Interpretation oder gar einer Nachschöpfung meines Werkes [...]. In einer tadellosen Reproduktion finde ich meine eigene Arbeit, eine schlechte Wiedergabe bringt mich dagegen auf neue Ideen, zeigt mir manchmal sogar neue Wege.»¹² Bezogen auf die Lithographie hätte Picasso einem missglückten Zustandsdruck wohl nicht die Druckerlaubnis erteilt. Er wäre verworfen worden. Vielleicht jedoch hätte der Fehldruck den Künstler auf eine Idee gebracht, die er in einem dann gelungenen Zustandsdruck umgesetzt hätte. Picasso lässt sich von der Außenwelt inspirieren, um das Publikum in die Fülle seiner Vorstellungskraft zu entführen. Er möchte die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer permanent an sich binden – und die Lithographie mit ihren Möglichkeiten macht es ihm leicht.

Der Zufall am 10. März 1948

Schauen wir uns das einmal im Detail an: Die Ausstellung dokumentiert beispielsweise einen Tag, an dem Picasso gleich sieben Lithographien geschaffen hat (Kat. 29, 70-75). Es ist der 10. März 1948. Picasso hält sich zu dieser Zeit bereits mehrere Monate im südfranzösischen Vallauris in der Nähe von Cannes auf, wodurch die Produktion von Lithographien nicht unerheblich zurückgeht. Denn da der Künstler für seine Lithographien weiterhin mit der Pariser Druckwerkstatt Mourlot zusammenarbeitet, muss Mourlot aufwendig zwischen der französischen Hauptstadt und dem Mittelmeer hin und her reisen, um Picasso mit neuen Zinkplatten zu versorgen, die bezeichnet nach Paris zu bringen und dem Künstler wiederum die fertigen Zustandsdrucke zu zeigen, die möglicherweise wieder von ihm verworfen werden oder ihn zu weiteren Versionen anregen. Im März 1948 beschließt Picasso eine bereits zwei Jahre zuvor begonnene Illustrationsfolge von 125 Lithographien zum Gedichtband Pierre Reverdys (1889-1960) *Gesang der Toten*, weil der Pariser Verleger Tériade auf Fertigstellung drängt. Mourlot berichtet: «Im März 1948 brachte ich neue Zinkplatten, und Picasso beendete das Buch zwischen zwei Arbeitstagen. Wir hatten jedoch sieben überzählige Platten. Auch Lithotusche war übriggeblieben, so wurden noch am gleichen Tage die folgenden sieben Kompositionen geschaffen.»¹³ Sie sind in der Ausstellung zu sehen und für die Arbeitsweise Picassos charakteristisch. Er nutzt die sich ergebende Gelegenheit und der Zufall führt ihm die Hand. Dabei entsteht die Darstellung einer Eule, des Hirtengottes Pan, und er entwirft fünf Versionen eines musizierenden Faunes. Das Blatt *Die große Eule* (Kat. 29) scheint sich dem Zufall noch in anderer Weise zu verdanken. Die im Halbprofil nach links ausgerichtete, mit Tusche und Schaber entwickelte flächige Silhouette zeigt sich in Vertauschung der sonst üblichen Relation von dunkler Figur vor hellem Hintergrund als helle Figur vor schwarzem Grund. Jede Ausgestaltung der reichen schwarzen Binnenzeichnung sorgt demgemäß unweigerlich dafür, dass



Die große Eule
10.3.1948
Kat. 29

Eule (Keramikteller)
1948
Kat. 28

die Eule sich wieder dem dunklen Grund annähert und dadurch weniger deutlich hervortritt. Hinzu kommt, dass die Binnenzeichnung der Eule aus Linien und Verdickungen besteht, die eher zur Verunklärung einer der Natur entsprechenden Tiergestalt beiträgt. Beim Blick auf das Blatt fällt demgemäß zunächst die schwarze, fast kalligraphische Binnenstruktur vor hellem Grund ins Auge, die sich erst mit dem Erkennen zweier blickender Eulenaugen zur Linken in ihre zugehörige figurative Form fügt. Es spricht viel für den Eindruck, dass Picasso zunächst die Linien und Verknotungen zeichnete und sie erst danach sinngenebend als Federkleid einer Eule definierte, indem er für eine zusammenfassende Silhouette und vor allem für zwei Augen sorgte. Gestützt wird diese Vermutung noch dadurch, dass *Die große Eule* unmittelbar im Anschluss an die Fertigstellung von 125 Lithographien für das Buch *Gesang der Toten* entsteht, in denen der Künstler ausschließlich mit flächigem, ungegenständlichem Lineament arbeitet. Bei *Der großen Eule* setzt Picasso diese Reihe gewissermaßen fort, greift dabei im Umriss Elemente von Keramiken auf, von denen er 1947-1948 ca. 2000 Stück in Vallauris, der traditionsreichen Keramik-Stadt, anfertigt, und besinnt sich erst dann auf eine Tiergestalt. Picasso, so wird an dieser Betrachtung eines Werkes deutlich, kann beim Arbeiten die vorhandenen Gegebenheiten aufgreifen, um sie gleichsam zufällig in einer Laune weiter zu verarbeiten. Er scheint weniger planmäßig vorzugehen, als sich vielmehr im handwerklichen Prozess inspirieren zu lassen.

Die zwei Themenblöcke der ausgestellten Werke

Dass diese scheinbar leichtfüßigen Ideenfindungen dennoch Grundthemen verpflichtet sind, die das Œuvre Picassos strukturieren, wird schon beim Blick auf die Werke der Ausstellung deutlich. Die beiden mit Abstand größten Themenblöcke betreffen dabei zum einen Darstellungen von Frauen, häufig Akte oder Köpfe, auch Mutter und Kind. Der zweite, größere Themenblock ist dem Stier verpflichtet, dem Stierkampf mit Torero und dem Minotaurus, einem Mischwesen aus Stier und Mensch. Angegliedert sind weitere Wesen der antiken Mythologie,

wie Kentauren, Bacchanten, Faunen oder Pan. Neben diesen beiden Gruppen finden sich in der Ausstellung einige Auseinandersetzungen Picassos mit Werken Alter Meister sowie Darstellungen von Tieren (Eule, Taube oder Kröte) sowie Einzelblätter.

Erster Themenblock: die Frauen

Viele Frauen, die Picasso in seinem Werk darstellt, lassen sich biographisch eng mit dem Künstler verbinden. Das gilt demgemäß auch für sein druckgraphisches Werk. Mit denjenigen unter ihnen, die er am häufigsten festhält, verbindet ihn zeitweilig eine erotische Beziehung. Im Zusammenhang mit Picassos Werken in der Ausstellung ist dies nur in wenigen Punkten, wie der Identifikation der Dargestellten, von Interesse. Ein kurzer Überblick zu den wichtigsten Frauen dient der Orientierung:

Olga Chochlowa (1891-1955) ist die erste Ehefrau Picassos. Er trifft die wohlhabende russische Tänzerin 1917 in Sergej Diaghilews 1911 in Paris gegründeten *Ballets Russes*, mit dem er zusammenarbeitet. Olga Chochlowa und Picasso heiraten 1918, haben ab 1921 ein gemeinsames Kind und trennen sich 1935, ohne sich offiziell je scheiden zu lassen.

Marie-Thérèse Walter (1909-1977) wird von Picasso 1927 auf der Straße angesprochen. Ihre zunächst verdeckte Beziehung führt – mit wenigen Ausnahmen – erst ab 1931 zu identifizierbaren Porträts. 1935 wird eine gemeinsame Tochter geboren, und bald danach kommt es zur Trennung.

Dora Maar (eigentlich: Theodora Markovitch; 1907-1997), eine surrealistische Photographin, lernt Picasso Ende 1935/Anfang 1936 kennen und geht mit ihm bis 1945 eine Beziehung ein.

Françoise Gilot (geb. 1921) trifft Picasso 1943. Den Beiden werden in den Jahren 1947 und 1949 gemeinsame Kinder geboren. Die Künstlerin verlässt Picasso 1953.

Jacqueline Roque (1927-1986) und Picasso begegnen sich 1953 in Vallauris an der Côte d'Azur im Keramikgeschäft von Georges und Suzanne Ramié, wo Roque arbeitet. Sie wird 1961 Picassos letzte offizielle Ehefrau.

In der Ausstellung begegnet uns **Marie-Thérèse Walter** in einer Aquatinta (Kat. 36) sowie im Rahmen der *Suite Vollard* (Kat. 5, 68, 104, 135). Die Graphiken dieser Folge sind zumeist Radierungen, entstehen zwischen 1930 und 1937 und sind nur ein Teil der in diesen Jahren großen druckgraphischen Produktion Picassos. Der Kunsthändler Ambroise Vollard (1867-1939), der Picasso bereits 1901 ausstellt, übernimmt 1937 100 Platten, die thematisch uneinheitlich und als *Suite Vollard* bekannt sind. Die beiden größten Themenblöcke innerhalb dieser Folge betreffen die Arbeit des Künstlers im Atelier sowie das Motiv des Minotaurus. Das Blatt *Nackte Frau vor einer Statue* (Kat. 5) vom 4. Juli 1931 zeigt zwei Frauenakte, bei denen Marie-Thérèse Walter Pate stand. Man weiß nicht so recht, welche der beiden dargestellten Frauen nun die Statue aus dem Werktitel ist, denn beider Körperhaltungen sind einem klassischen Werk der Bildhauerkunst nicht gemäß. Ist es die provozierend ihre Körperreize anbietende Figur zur Linken oder ist es eher die körperlich zurückhaltende zur Rechten? Gleich einer Venus fungiert Walter in diesen Jahren für Picasso in vielen Werken als Vorbild für klassische Schönheit. Insbesondere Walters Kopf soll für den Künstler griechische Proportionen gehabt haben.¹⁴



Porträt der Marie-Thérèse
von vorne
04.02.1934
Kat. 36

Françoise
14.06.1946
Kat. 42

Für **Françoise Gilot** findet Picasso eine andere Darstellungsform als für Marie-Thérèse Walter. Von den identifizierbaren Frauen tritt sie nicht nur in den Werken der Ausstellung am häufigsten in Erscheinung (z.B. Kat. 42, 37-43, 47) sondern ihre Gesichtszüge begegnen im gesamten lithographischen Werk des Künstlers über Jahre hinweg in großer Zahl. Mit Köpfen, die Gilots Züge tragen, beginnt Picasso seine ertragreiche lithographische Arbeit in der Druckwerkstatt Fernand Mourlots am 2. November 1945 (Kat. 37, 38). Die Köpfe sind graphisch so reduziert, dass sie gleichsam als Muster für einen Frauenkopf dienen können, insofern die Sinnesorgane in einem rund konturierten Gesicht von längerem Haar gerahmt werden. Im Unterschied zu früheren Werken, in denen Marie-Thérèse Walter zu identifizieren ist, wird Françoise Gilot viel seltener durch sinnliche Körperlichkeit repräsentiert, als durch die Reduktion auf ihren Kopf mit seinem frontalen Blick. Gilot ist für Picasso ein Aufmerksamkeit einforderndes Gegenüber, sie ist präsent im Tausch der Blicke und damit auf Augenhöhe. Das gilt selbst dann, wenn Picasso sie im Januar 1949 als Halbfigur in auffälliger Bekleidung zeigt, wie in *Frau im Lehnstuhl Nr. 1* (Kat. 55) und *Frau im Lehnstuhl Nr. 4* (Kat. 56). Auch hier ist das Gesicht immer frontal wiedergegeben und trotz des ornamentalisierenden Umfeldes farblich als Fläche deutlich hervortretend. Man vergleiche das Motiv einer Sitzenden in dieser Hinsicht nur einmal mit den beiden Fassungen von *Inès und ihr Kind* vom 29. Januar 1947 (Kat. 45, 46). Inès arbeitet von 1937 bis in die Mitte der 1960er Jahre als Haushälterin für Picasso, bringt ihr Kind im Frühjahr 1946 zur Welt und pflegte «seit sie ihr Kind hatte [...] bei der alljährlichen Porträtsitzung mit dem Baby auf dem Schoß zu posieren.»¹⁵ In den beiden Blättern interessieren die Gesichter von Mutter und Kind den Künstler einmal gar nicht und das andere Mal nicht mehr als die ornamentale Kleinteiligkeit, in der das Kind von den es umfassenden Armen der Mutter gehalten wird. Das ist bei den Gesichtern der *Frau im Lehnstuhl* anders. Mit mindestens 30 Versionen gehört diese Komposition im Übrigen zu den technisch experimentierfreudigsten und am häufigsten bearbeiteten Motiven im graphischen Werk Picassos überhaupt.

Porträt Jacqueline
4.12.1956
Kat. 113



Jacqueline
mit schwarzem Tuch
6.6.1957/12.1.1958
Kat. 117



Mit **Jacqueline Roque** wandelt sich erneut die von Picasso bevorzugte Darstellungsweise für seine Freundin – die Werke in der Ausstellung sind dafür wiederum typisch (z.B. Kat. 113-119). Aus der konfrontativen Präsenz der Wiedergaben von Françoise Gilot wird in den Darstellungen von Jacqueline Roque zumeist ein sich abwendendes strenges Profil. In dem im Offsetverfahren gedruckten *Porträt Jacqueline* (Kat. 113) vom 4. Dezember 1956 weiß Picasso die Strenge des Profils allerdings malerisch aufzufangen. Das zeigt sich gerade im Vergleich mit *Jacqueline mit schwarzem Tuch* (Kat. 117) vom 12. Januar 1958, wo die lineare Schlichtheit des Gesichts fast karikaturenhafte Charakter hat. Demgegenüber überzieht Picasso das *Porträt Jacqueline* mit einem Liniengeflecht in einer Weise, dass prägnante Charakteristika, die der Betrachter als typisch für Jacqueline Roque ausmacht, plastisch hervortreten können. Derart modelliert wirbt das Gesicht auch auf dem Plakat einer Ausstellung zu Picassos Buchillustrationen im Dezember und Januar 1956/57 in der Galerie Matarasso in Nizza.

Zweiter Themenblock: der Stier, der Stierkampf, der Minotaurus und weitere Wesen der Mythologie

Keinem Tier kommt im Werk Picassos eine höhere Bedeutung zu wie dem **Stier**. Er ist ein Leitmotiv im Œuvre des Künstlers. Insbesondere die spanische Tradition des Stierkampfes lebt bei Picasso fort und der Minotaurus, ein mythologisches, eigentlich auf Kreta beheimatetes Mischwesen aus Stier und Mensch, entfaltet im Schaffen des Künstlers ein eigentümliches Sonderleben und wird über lange Jahre zu seinem Alter Ego. Insofern ist es in der Rückschau kennzeichnend, dass nicht nur das erste bekannte Ölbild des damals in etwa neunjährigen Künstlers 1889/90 einen *Picador* zeigt, einen berittenen Gehilfen des Hauptakteurs im Stierkampf, des *Matadors*, sondern auch die erste Graphik des Künstlers, die Radierung *Der Linkshänder* von 1899 – wenngleich der Einfluss des als Zeichenlehrer und Museumskonservator

tätigen Vaters auf das Motiv sicherlich nicht zu unterschätzen ist. Der im südspanischen Málaga geborene Picasso behält seine Verbundenheit mit dem Stier auch bei, nachdem er 1904 endgültig aus Spanien fortgezogen ist und sich in Paris niederlässt. Der Minotaurus begegnet erst später im Werk, erstmalig am 1. Januar 1928 als Teil einer Collage. Wirkmächtiger ist der Stiermensch jedoch als Titelbild der ersten Nummer der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* im Mai 1933. Die Surrealisten, die dem Traum und dem Phantastischen in ihrer Kunst huldigen, greifen mit dem Titel der Zeitschrift bewusst auf ein Wesen des Unbewussten und des Mythos zurück. Doch für Picasso ist nicht nur der Minotaurus ein mythisches Wesen, sondern auch der Stier, wie bereits in der Lithographie *Der schwarze Stier* (Kat. 96) vom 20. April 1947 deutlich wird. Das Blatt greift zwar einerseits auf Vorarbeiten des Künstlers zurück, kann aber in der Stilisierung des Tierkörpers auch als Hommage an die steinzeitlichen Höhlenmalereien im nordspanischen Altamira in der Nähe der Stadt Santander gelesen werden. Es geht Picasso gewissermaßen um die Idee eines Stieres, um die Assoziationen und Bilder, die der Betrachter vor Augen hat, wenn ihm ein Spanier einen Stier skizziert. Es geht um Kultisches, um Rituelles, um Kraft, Aggressivität, Potenz und Männlichkeit, aber auch um Ausgeliefertsein, Opfer und Tod. Das mythische Wesen des Stieres ruft Urbilder, Archetypen hervor, und Picasso setzt sie strategisch ein, um den Betrachter einzufangen – ist dabei aber selbst in ihnen verfangen.

Auch der **Stierkampf** ist für Picasso nicht ein Kampf, der schlicht einen Gewinner hervorbringt, sondern im Sinne spanischer Tradition eine «Kunst» und damit außerhalb des Gewöhnlichen angesiedelt und mit übergeordneter Bedeutung versehen. Dies gilt umso mehr, wenn Picasso es sich zur Aufgabe macht, das überhaupt erste existierende Lehrbuch zum Stierkampf zu illustrieren, das José Delgado y Galvez (1754-1801), bekannt als Pepe Illo, 1796 verfasste. Pepe Illo, der selbst als Torero in der Madrider Arena starb, vereinigte mit seiner Publikation zur Stierkampfkunst, der *Tauromachie* (vgl. Kat. 106), verschiedene bis dahin nebeneinander existierende, mündlich tradierte Formen des Stierkampfes und gab der *Corrida*, dem Stierlauf, eine sich bald durchsetzende und bis heute fortwirkende neue Ordnung. Alle beteiligten *Toreros* haben dabei in fester Reihenfolge klar definierte Rollen: Die *Picadores* versetzen dem unter anderem durch Tücherschwenken gereizten Stier von ihren gepanzerten Pferden herunter zunächst Lanzenstiche in den Nacken (Blatt 11), die fußläufigen *Banderilleros* stoßen ihm sodann Spieße in den Rücken (Blatt 13), und dem *Matador* kommt schließlich die Aufgabe zu, den geschwächten und blutenden Stier mit einem Degenstoß zu töten. Picassos Blatt *Die Stichwunde* (Blatt 19), zeigt genau diesen finalen Moment: Der *Matador* hält mit seiner Linken ein Tuch, auf das der Stier zugelaufen ist, so dass ihm der Torero mit seiner Rechten aus unmittelbarer Nähe den tödlichen Stoß zwischen die Schulterblätter zufügen kann. Im nächsten Blatt der Folge steht das Tier noch aufrecht, im übernächsten Blatt bricht es tot zusammen, und der Kampf ist beendet.

Bemerkenswert an den Illustrationen Picassos für Pepe Illos *Tauromachie* ist auch der Entstehungsvorgang, der durch den gerade anwesenden amerikanischen Photographen David Douglas Duncan photographisch wie textlich überliefert ist. Duncan berichtet davon, dass

Die Tauromachie oder
die Kunst des Stierkampfes
1957/1959, Blatt 19
Kat. 106



alle 26 Aquatinten wenige Tage nach dem Besuch Picassos bei einer Corrida in Arles im April 1957 in nur drei Stunden entstanden. «Picasso malte ohne alle Hast. Er begann ganz einfach auf der linken Seite und malte nach rechts. Er wirkte wie ein mittelalterlicher Schreiber, der eine romantische Erzählung über den Stierkampf niederschreibt [...]. Nur für wenige Gestalten war mehr als ein Pinselstrich nötig. Jede Platte war in einigen Minuten fertig. Wenn er einmal den Pinsel von dem Kupfer genommen hatte, war die Malerei darauf fertig, endgültig, für immer.»¹⁶ Trotz der zügigen Entstehung der einzelnen Blätter sind die Darstellungen kleinteilig. Das Hauptgeschehen fällt dennoch zumeist sofort ins Auge, und die Spannung des sich entwickelnden Dramas kann sich entfalten. Der Reiz der Corrida besteht zweifellos darin, nicht nur einen möglichst aggressiven Stier und geschickte Toreros zu erleben, sondern an einem auch für die Männer potentiell tödlich verlaufenden, im Wortsinn «leidenschaftlichen» Kampf teilhaben zu können, wie Picasso in der weit vor der *Tauromachie* entstandenen Aquatinta *Der verwundete Picador* (Kat. 105) vom 20. Juni 1952 zeigt. Zur Linken ist der verwundete Picador von seinem ebenfalls getroffenen Pferd gesunken, während sich andere Toreros darum bemühen, den Stier vom Ort des Geschehens in der gut besuchten Arena abzulenken.

Sowohl die Männer in der Arena wie auch der Stier stehen innerhalb der Corrida für Aggressivität: die einen für eine kunstvolle, das Tier für eine ungestüme und animalische Ausformung. Picasso, der begeisterter Besucher von Stierkämpfen ist, überträgt diese Erfahrung auf den **Minotaurus**, das Mischwesen aus Stier und Mensch. Dem Minotaurus sind bei Picasso noch

weitere Charakterzüge eigen, die bereits in der griechischen Mythologie, dem Ursprung dieser Kreatur, angelegt sind. Demnach wird dem König von Kreta, Minos, vom Meeresherrn Poseidon aus den Fluten ein Stier (griech.: *Tauros*) als Opfertier geschickt. Jedoch ist der Stier so prächtig anzuschauen, dass sich die Frau von Minos, Pasiphaë, in ihn verliebt. Sie lässt eine hohle Kuh bauen, verbirgt sich in ihr und wird auf diese Weise vom Stier besprungen. Der daraus hervorgehende Nachwuchs ist der Minotaurus, ein Wesen mit einem Stierkopf auf einem menschlichen Körper. Minos lässt die Kreatur in ein Labyrinth sperren, wo ihm Menschenopfer dargebracht werden. Eines davon soll der Held Theseus werden, dem es allerdings gelingt, den Minotaurus zu töten. Da Theseus in weiser Voraussicht beim Durchqueren des Irrgartens den Faden der Ariadne abgerollt hatte, findet er mit seiner Hilfe auch wieder heraus.

Schauen wir, was Picasso aus dieser Erzählung für seine Minotaurus-Figur in der Ausstellung übernimmt: In der bereits erwähnten *Suite Vollard*, jener aus 100 Werken bestehenden, zwischen 1930 und 1937 entstandenen Zusammenstellung von Druckgraphiken, gibt es zwei Blätter, die in einer für Picasso bezeichnenden Weise miteinander in Beziehung stehen. In *Mann, eine Frau enthüllend* (Kat. 135) vom 20. Juni 1931 hat ein betont muskulöser, nackter Mann von einer sich darbietenden, aus Rundungen bestehenden nackten Liegenden ein Tuch gelüpfert. Der Mann scheint in großem Schwung herangeeilt zu sein – er scheint sprichwörtlich «auf sie zu fliegen» –, blickt der unter ihm Liegenden ins Gesicht und wird sie schon seiner kaum aufzuhaltenden Masse wegen gleich unter sich begraben. Das zweite Blatt zeigt gewissermaßen genau das und nimmt die letzten Zweifel, worum es geht. In *Minotaurus, eine Amazone überfallend* (Kat. 104) vom 23. Mai 1933 ist die Fleischmasse des Stiermenschen über die kaum noch sichtbare Frau unter ihm gekommen und scheint sie zu vergewaltigen. Allerdings weiß man bei Picasso nie allzu genau, ob die dargestellten «Vergewaltigungen» nicht eher «einvernehmliche» sind, denn die sich darbietenden Frauen scheinen genau diese Art des Umgangs hervorgerufen zu wollen. Picasso nimmt darin die mythologische Erzählung vom Minotaurus beim Wort: Dort verbirgt sich Pasiphaë nicht ohne Grund in einer nachgebildeten Kuhform, um vom Stier animalisch besprungen zu werden.



Minotaurus, eine Amazone überfallend
23.5.1933
Kat. 104



Umarmung
1963
Kat. 137

Die Verhältnisse sind unübersichtlich, wie auch das viel spätere Blatt *Umarmung* (Kat. 137) vom 14. Oktober 1963 dartut. Die Szene ist quasi identisch mit der vorherigen, nur ist der Minotaurus wieder gegen einen Menschen-Mann getauscht. Der französische Originaltitel *Étreinte* kann neben *Umarmung* auch, vielleicht treffender, *Würgegriff* übersetzt werden, und diese inhaltliche Unübersichtlichkeit ist in diesem Blatt ebenso eine durch die Vielfalt der graphischen Techniken Radierung, Kaltnadel und Kupferstich hervorgerufene.

Nachdem deutlich geworden ist, dass der Minotaurus in diesen Graphiken ein von aggressiver Begierde Getriebener ist, stellt sich dringlicher die Frage nach seiner Funktion im Œuvre Picassos, in dem das Mischwesen bis 1938 häufig und im Anschluss daran seltener eine Rolle spielt. Ist der Minotaurus etwa nur Darsteller in einem Spiel, wie es der 73-jährige Künstler am 14. Februar 1954 mit der Kreidelithographie *Das Spiel des Stieres* (Kat. 100) nahelegt? Der Kopf des Stieres ist demnach als Maske wie in einem Theaterstück nach Belieben aufzusetzen und der Schrecken des Tieres wie auch das Erschrecken der Frauen sind allein gespielt.¹⁷ Am gleichen Tag noch mutiert in *Der Tanz der Banderillas* (Kat. 101) eine Frau zu einem Torero, der die Spieße in den Stiernacken setzt und damit in der Corrida das tödliche Ende des Stieres einleitet. Am 17. Februar 1954 wird der Minotaurus in *Die drei Frauen und der Torero* (Kat. 102) zu einem mythologischen Paris, der die Schönheit dreier Frauen zu bewerten vermag, wenngleich auch hier ein männlicher Torero auf Seiten der Frauen daran zweifeln lässt, welche der beiden Parteien, Minotaurus oder Frauen, letztlich die Oberhand behalten wird. Am 14. März 1954 verliert der Minotaurus in *Der Maler und zwei Figuren* (Kat. 121) schließlich seine Maske und man erkennt den Maler, der die Schönheit einer Frau festzuhalten und damit zu bewerten hat. Die Situation ist wie in den Blättern zuvor, als sich Frauen und Minotaurus-Mime gegenüber stehen. Beide Parteien, Maler und Frau, üben in gewisser Weise Macht über die Gegenseite aus und alle Personen sind Teil einer festgelegten Szenerie, eines Spiels, das man allerdings sehr ernst nehmen kann. Das Thema *Maler und Modell* aus dieser Kreidelithographie durchzieht wie die Figur des Minotaurus das Schaffen Picassos und ist auch inhaltlich mit dem Mischwesen verbunden. Kann doch der seinen Trieben ausgelieferte Minotaurus als der der Sinnlichkeit



Das Spiel des Stieres
14.2.1954
Kat. 100

Der Maler und
zwei Figuren
14.3.1954
Kat. 121

der Frauen ausgelieferte Maler gesehen werden, wobei beide männlichen Protagonisten für ihr Folgehändeln offensichtlich nicht verantwortlich gemacht werden sollen. Der Minotaurus ist über lange Jahre hinweg zumeist das Alter Ego des Künstlers, verliert indes im Alterswerk Picassos den unbeswinglichen Ernst früherer Jahre. Nun ist der Stiermensch nur noch Komödiant und nicht mehr Hauptfigur einer Tragödie.

Parallel zu dieser Entwicklung wächst eine Anzahl anderer mythologischer Wesen im Werk des Künstlers heran. Als Picasso nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges wieder reisen kann, nutzt er diese Möglichkeit insbesondere zu längeren Aufenthalten am Mittelmeer, vor allem in den zwischen Cannes und Nizza gelegenen Nachbarorten Vallauris, Golfe-Juan und Antibes. Der Mittelmeerraum inspiriert Picassos Neigung zu mythologischen Themen erneut. Es sind nun **Kentauren, Faune, Pan-Figuren** und weitere, die parallel zur erodierenden Bedrohlichkeit der Minotaurus-Figur eine gewisse Leichtigkeit verbreiten, obwohl sie dem Stiermenschen äußerlich teilweise sehr ähneln. Der Kentaure in *Kentaure und Bacchantin* (Kat. 125) vom 2. Februar 1947 hat einen Pferdekörper, aus dem sich statt des Pferdeschädels ein menschlicher Oberkörper mit Armen und einem Kopf entwickelt hat. Ist er darin noch typisch für die Darstellung dieser Pferdemenchen, so trägt der Kopf hier allerdings noch zwei ansonsten seltene Hörner, die bei Faunen oder bei Pan zu finden sind. Kentauren sind gewöhnlich eher wilde Kreaturen, die sich für ihre Sinnenlust engagieren, doch der Kentaure in dieser Lithographie scheint sein Ziel bereits erreicht zu haben. Er posiert statuarisch neben einem kurvig umrissenen Frauenakt, dessen frontales Gesicht die bekannten Züge von Françoise Gilot trägt. Während die Figuren hier noch fest gefügt sind, kommt die neue Unbeschwertheit im Werk des Künstlers in den Lithographien vom 10. März 1948 mit der ländlichen Gottheit Pan und mit musizierenden Faunen zum Tragen (Kat. 70-75). Es sind mythologische Mischwesen zwischen Mensch und Ziegenbock, aber vielfach auch in unbestimmteren, fantastischen Ausformungen. Eigen ist ihnen alle ihre Sinnesfreudigkeit und die Verwurzelung in idealisierten, naturverbundenen Paradiesesvorstellungen der Antike. In 1959 geschaffenen *Bacchanalen* (Kat. 127, 128), vom Weingott Bacchus und damit vom Wein beflügelten Gelagen, verschwimmen die Grenzen zwischen

Tier und Mensch und den Kreaturen untereinander innerhalb einer sie aufnehmenden Natur. In den *Bacchanalen* kommt die von vielen Künstlern über Jahrhunderte hinweg beschworene Sehnsucht zum Ausdruck, unbelastet von der eigenen Individualität Teil eines wie auch immer definierten großen Ganzen zu werden. Die Auflösung der Persönlichkeit und die Überschreitung aller Grenzen führt zur Aufhebung der Abgrenzungen und damit zum Gleichklang eines arkadischen Friedenszustandes. Auch für Picasso, der den Kult um die eigene Person bis in mythologische, ja, im eigentlichen Sinne ungeheuerliche Dimensionen befördert hat, ist dieses Arkadien ein Sehnsuchtsort.

Die Buchillustrationen zu *Das Begräbnis des Grafen von Orgaz*

Selbst mit zunehmendem Alter überwiegen im Werk Picassos nicht harmoniegesättigte Werke – im Gegenteil: Ironische und bissige Arbeiten, angereichert mit erotischen Inhalten scheinen vorzuherrschen. Ein Beispiel dafür ist das vier Jahre vor Picassos Tod 1969 publizierte illustrierte Buch *Das Begräbnis des Grafen von Orgaz* (Kat 140). Es ist eines von 156 illustrierten Büchern des Künstlers und besteht textlich aus einem von ihm verfassten dramatischen Gedicht aus 14 Texten in drei Teilen, das er zwischen dem 6. Januar 1957 und dem 20. August 1959 verfasst. Als Frontispiz wählt Picasso einen Kupferstich vom 9. Juni 1939, als Illustrationen zwölf Radierungen aus den Jahren 1966/67 und für die Vorzugsausgabe weitere drei Aquatinten von 1966.¹⁸ Textlich lehnt sich Picasso satirisch, aber kaum erkennbar an das titelgebende, 1586-1588 für die Kirche San Tomé in Toledo entstandene Bild *Das Begräbnis des Grafen von Orgaz* des spanischen Malers El Greco (ca. 1541-1614) an, das er von früh an bewunderte.

El Greco zeigt in der unteren Hälfte des Bildes die Begräbniszeremonie für den Grafen und seine feierliche Empfehlung an das in der oberen Bildhälfte versammelte himmlische Personal. Entscheidend für Picasso ist allerdings weniger der Bildinhalt als vor allem die große Anzahl Versammler auf der irdischen wie auch himmlischen Ebene und deren vielfältige Bezüge untereinander. Picassos Texte und Illustrationen sind angefüllt von miteinander agierenden phantastischen, meist nackten Gestalten in provozierend sexualisierten Zusammenhängen. Es sind «die für das Alterswerk Picassos charakteristischen Figuren seines privatmythologischen Theaters: Zirkusleute und Schausteller, Kavaliere, starke Männer [...], groteske Galane und Gehörnte, nackte Frauen jeden Alters, Zuschauer aller Art und schließlich Maler und Modell.»¹⁹ Picassos *Begräbnis des Grafen von Orgaz* ist eine einzige Bizarrerie, gespickt von Deformierungen und Abstrusitäten, voller Leben und Anzüglichkeiten. Die Schärfe der Darstellungen tritt durch die Technik der Radierung betont hervor, die Radiernadel umreißt die Figuren scharfkantig und sorgt allerorten im doppelten Sinne für inhaltliche Nadelstiche und Gradwanderungen. Der 88-jährige Künstler scheint in seinem Buch die mythologisch verbrämten *Bacchanalen* (z.B. Kat. 127, 128) in die Realität übersetzt zu haben und sieht sie jetzt entmythologisiert. Er nimmt den Figuren aus den *Bacchanalen* ihre geheime Triebfeder und erkennt dabei, wie tragikomisch die eingeübten menschlichen Verhaltensweisen wirken können, wenn man sie an sich betrachtet. Er zeigt Männer und Frauen, die ohne Ende närrische Dinge tun, um endlich an



EL GRECO
Das Begräbnis
des Grafen von Orgaz
1586-1588

Frontispiz zu
Das Begräbnis
des Grafen von Orgaz
9.6.1939
Kat. 140

ihr eigentliches Ziel zu gelangen: die Befriedigung ihrer Gelüste. Dass Picasso dem Betrachter auch mit diesen karikierenden Beobachtungen Vergnügen bereitet, zeigt nochmals seine große künstlerische Bandbreite in unterschiedlichsten Genres.

Picasso als Dokumentar seines selbst konstruierten Mythos

Am Ende der Überlegungen zu den graphischen Werken Picassos sei nochmals die erste an den Blättern gemachte Beobachtung aufgegriffen: ihre konsequente und durchgängige tagesgenaue Datierung. Auch seine anderen, hier nicht gezeigten Werke hat Picasso zumeist in dieser Weise datiert. Darüber hinaus ließ er den Entstehungsprozess einiger Gemälde photographisch festhalten, wie *Guernica* von 1937 (Museo Reina Sofía, Madrid) – die Photographin war im Übrigen die zeitweilige Partnerin Dora Maar – oder *Das Leichenhaus* von 1944/45 (Museum of Modern Art, New York). Was ist also der Sinn und Nutzen dieses peniblen Dokumentierens?

Der Ertrag für den Betrachter, der die graphischen Arbeiten Picassos studiert, ist nach dem bisher Gesagten direkt einzusehen: Das Datieren ermöglicht den unmittelbaren Nachvollzug des Entstehungsprozesses der Arbeiten. Man kann ersehen, in welcher Reihenfolge z.B. ein Zustandsdruck aus dem anderen erwächst und welchen Einfluss das eine Werk auf das andere gehabt haben mag. Auch lässt sich verfolgen, wann die produktiven Zeiten des Künstlers einsetzen und enden oder wie biographische Ereignisse möglicherweise Einfluss auf das Schaffen des Künstlers nehmen – alles ist ja bis in Details hinein zeitlich dokumentiert. Das Interesse am quantifizierbaren Nachvollzug von Picassos Schaffen resultiert nicht zuletzt aus dem Versuch, etwas von dem verstehen zu wollen, was letztlich nicht genau erklärbar ist: die Kreativität eines Künstlers, der in manchen Bereichen Maßstäbe gesetzt hat. Doch der Einfallsreichtum lässt sich nicht ergründen, sondern eben allenfalls dokumentieren. Näher kommt man an die Ideenfindung nicht heran.

Auch für Picasso selbst ist das ständige Datieren und Dokumentieren sinnhaft. Dessen tagebuchartiger Charakter führt auf eine erste Spur. Ein Tagebuch dient zunächst dazu, sich selbst Rechenschaft über das Erlebte und Geleistete abzulegen. Es ist ein Leistungs- und Erlebnisweis und damit auch ein Zeugnis der eigenen Lebendigkeit sowie Lebensfähigkeit – selbst im potentiellen Scheitern. Es geht dabei nicht nur um eine Bestandsaufnahme, sondern gleichzeitig um eine erste Verarbeitung des Niedergelegten. Die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Erlebten wie auch des Erlebens an sich steht im Hintergrund und findet manchmal erst in der Niederschrift ihre Antwort, insofern dort Sinn generiert werden kann. Die Quantifizierung des Lebens in Form von Datierungen, Aufzählungen, Nennungen, Erwähnungen kann zu einer nachträglichen Qualifizierung des eigenen Erlebens führen, so dass für den Autor Substanz, Bedeutung und Zweck erkennbar werden. Picasso selbst äußert sich entsprechend: «Ich male so, wie andere ihre Autobiographie schreiben. Bilder, ob fertig oder nicht, sind Seiten meines Tagebuchs, und als solche haben sie ihre Bedeutung. Die Zukunft wird die Seiten aussuchen, die sie für wichtig hält. Es ist nicht meine Sache, die Auswahl zu treffen.»²⁰ Doch nicht nur die Auswahl obliegt dem Betrachter. Denn der Leser eines Tagebuchs kann dessen Autor in seinen Ausführungen generell folgen, muss es aber nicht. Daniel-Henry Kahnweiler, der wichtigste Kunsthändler und Förderer von Picasso, übernimmt Picassos Deutung seines Werkes unbesehen, wenn er meint: «Der Kern seiner Kunst aber ist autobiographisch. Sie ist völlig seinem Leben verhaftet, sie ist Beichte.»²¹ Wenn man jedoch weiß, dass ein Künstler «grundsätzlich die Inszenierung und Mediatisierung der eigenen Person betreibt»²², ist die Grundlage geschaffen für ein von Kahnweiler abweichendes Verständnis des Œuvres von Picasso. Es spiegelt eben nicht den «wahren» Künstler wider, hingegen unter anderem dessen Selbstverständnis. Schaut man sich das näher an, offenbart sich ein beträchtliches Selbstbewusstsein. Dem Künstler wird dabei unter anderem Folgendes in den Mund gelegt: «Warum, glauben Sie, datiere ich alles, was ich mache? Weil es nicht genügt, die Werke eines Künstlers zu kennen, man muß auch wissen, wann, warum, wie und unter welchen Bedingungen er sie schuf. Es wird sicher eines Tages eine Wissenschaft geben, vielleicht wird man sie «die Wissenschaft vom Menschen» nennen, die sich mit dem schöpferischen Menschen befaßt, um neue Erkenntnisse über den Menschen im Allgemeinen zu gewinnen [...]. Ich denke oft an diese Wissenschaft, und es ist mir wichtig, der Nachwelt eine möglichst vollständige Dokumentation zu hinterlassen [...]. Nun wissen Sie, warum ich alles, was ich mache, datiere.»²³

Picasso behauptet erneut, dass sein Werk und Leben zusammenhängen, da das Werk allein nicht genüge – eine erstaunliche Äußerung eines Mannes, der einige Werke schuf, die aus sich heraus für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts wirkmächtig wurden. Darüber hinaus führt Picasso aus, dass es ihm beim Datieren um die Dokumentation des Schöpferischen gehe und er sich dabei anbiete als jemand, der stellvertretend für Erkenntnisse über den Menschen an sich stehen könne. Picasso zufolge konkretisieren sich in ihm als Künstler demnach Zusammenhänge, die beim gewöhnlichen Menschen nicht ohne weiteres sichtbar sind. Picasso sieht sich demnach als exemplarischen Menschen und damit in einer Sonderrolle, die ihn aus

der Masse der Anderen heraushebt. Er geht davon aus, dass es sich für andere lohne, sich mit seinem Werk intensiv zu beschäftigen, weil es beispielhaft sei. Mit dieser selbst zugebilligten Sonderrolle stellt sich Picasso in eine seit der Renaissance bestehende Tradition eines herausgehobenen künstlerischen Sendungsbewusstseins, das in der Romantik durch den Geniegedanken noch gesteigert wurde. Der Künstler lässt uns durch die Datierungen teilhaben an seinem zwar quantifizierbaren, aber nicht qualifizierbaren Schaffensprozess. Denn wie sich letztlich die Ideen entwickeln und welchen Nährboden sie benötigen, bleibt letztlich individuell und nicht erschließbar.

Picasso stellt sich nicht in Frage, sondern er behauptet. Er konstruiert seinen Künstlerhabitus, sieht sich in einer Sonderrolle und dokumentiert sie. Er bedient damit auch die Erwartungen seines Publikums und arbeitet am Aufbau des Mythos namens *Picasso*.²⁴ Wie auch in seinem Œuvre beispielsweise der Stier oder die Frau nicht einfach nur Tier oder Mensch sind, sondern Formulierungen für jeweils extensiv dargebotene Mythen, so ist auch Picasso für Picasso nicht einfach nur ein Künstler. Er inszeniert die Macht der eigenen Individualität und ist ein sich selbst zeugender und dokumentierender Mythos.

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, S. 30.
- 2 *Nackte Frau und Mann mit Spazierstock* vom 11. Februar 1969. Georges Bloch, Pablo Picasso. Katalog des graphischen Werkes 1904-1967, Bern 1962, 2 Bände, Nr. 1464.
- 3 Fernand Mourlot, *Picasso. Lithograph*, Monte Carlo u.a. 1970, S. 10.
- 4 Wilfried Wiegand, *Pablo Picasso. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, 17. Auflage, 1998, S. 133.
- 5 Françoise Gilot, *Carlton Lake, Leben mit Picasso*, München 1965, S. 172.
- 6 *Die Ausführungen zur Technik folgen* Walter Koschatzky, *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Herrsching 1990, S. 298-308.
- 7 Erich Franz, *Dramen des Sehens*, in: *Pablo Picasso. Meisterwerke der Graphik*, Ausst.-Kat. Museum Höxter-Corvey, Höxter/Weser, Höxter 1998, S. 7.

- 8 Erich Franz, Dramen des Sehens (vgl. Anm. 7), S. 7.
- 9 Brassai, Gespräche mit Picasso, Reinbek bei Hamburg, 1966, Eintragungen zum 26. November 1946, S. 143.
- 10 Die Angaben folgen Bernd Rau, Werkverzeichnis, in: Pablo Picasso. Der artistische Prozess. Das lithographische Werk, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover, Stuttgart 1993, S. 189-319, hier: Vorbemerkungen zu Nr. 68-88. Vgl. auch Nr. 86.
- 11 Vgl. Bernd Rau, Werkverzeichnis (vgl. Anm. 10), Vorbemerkungen zu Nr. 148-152.
- 12 Brassai, Gespräche mit Picasso (vgl. Anm. 9), Eintragungen zum 26. November 1946, S. 143.
- 13 Fernand Mourlot, Picasso (vgl. Anm. 3), Nr. 110-116.
- 14 Vgl. Christa Lichtenstern, Pablo Picasso: Frauenkopf. Marie-Thérèse, in: Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935, hrsg. v. Gottfried Boehm u.a., Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel, Bern 1996, S. 284-289.
- 15 Françoise Gilot, Carlton Lake, Leben mit Picasso (vgl. Anm. 5), S. 164.
- 16 David Douglas Duncan, Die private Welt von Pablo Picasso, Offenburg 1958, S. 81-83.
- 17 Das Motiv des Mannes, der sich eine Stiermaske vor sein Gesicht hält, begegnet erstmalig in der Radierung *Frau, Jüngling mit Stiermaske und Faun* vom 7. März 1934. Vgl. Georges Bloch, Pablo Picasso (vgl. Anm. 2), Nr. 279.
- 18 Vgl. Georges Bloch, Pablo Picasso (vgl. Anm. 2), Nr. 1478-1480.
- 19 Pablo Picasso. Die illustrierten Bücher. Eine Privatsammlung – ergänzt durch Werke aus dem Kupferstichkabinett Basel, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel, u.a., Ostfildern-Ruit 1995, Nr. 146.
- 20 Françoise Gilot, Carlton Lake, Leben mit Picasso (vgl. Anm. 5), S. 121.
- 21 Daniel-Henry Kahnweiler, Vorwort, in: Picasso. Graphik von 1904 bis 1968, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, München 1970, o. pag.
- 22 Klaus Herding, Das Selbstbildnis als künstlerische Selbstbefreiung. Zur Hamburger van Gogh Ausstellung, in: Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Bd. 2, 1996, S. 143-150, hier: S. 145.
- 23 Brassai, Gespräche mit Picasso (vgl. Anm. 9), Eintragungen zum 6. Dezember 1943, S. 79-80.
- 24 *Ichundichundich* ist der treffende und vielsagende Titel einer Publikation, die die Inszenierung Picassos in der Photographie und den Einfluss des Künstlers auf seine auch namhaften Photographen untersucht: *Ichundichundich. Picasso im Photoporträt*, hrsg. v. Kerstin Stremmel, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, u.a., Ostfildern 2011.

Edward Quinn (1920–1997) Der Künstlerphotograph als Chronist

Gisela Weskamp-Fischer

All photographs are memento mori. To take a photograph is to participate in another person's [...] mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.

Susan Sontag, On Photography, 1977

In den 1950er Jahren, den «goldenen Jahren» der französischen Riviera, trafen sich alljährlich in den Sommermonaten Filmstars, Industrielle, Politiker und der europäische Adel in Cannes, Nizza oder Monte Carlo. Bekannte Schriftsteller wie Graham Greene, Somerset Maugham, Aldous Huxley, Jean Cocteau oder Françoise Sagan besaßen Häuser an der Côte, internationale arrivierte Künstler wie Picasso, Matisse, Chagall, Hartung, Ernst lebten und arbeiteten – meist zurückgezogen in kleineren Orten zwischen Cannes und Nizza – im unvergleichlichen Licht und Klima der Region.

Das gesellschaftliche und kulturelle Leben an der Côte d'Azur der 1950er Jahre ist anhand von zahllosen Photographien vielfältig dokumentiert worden, vor allem die «Paparazzi», die Sensationsphotographen, bedienten mit ihren Aufnahmen das Bedürfnis von Millionen, an dem teilzunehmen, was die Massenblätter als das «wahre» Leben der Reichen und Schönen jener Zeit zu verkaufen wussten. Diese spektakuläre Bühne für Selbstinszenierungen hat aber auch eine andere Art von Beobachter hervorgebracht: Neugierig, aber nicht aufdringlich, beharrlich, aber nicht lästig, sachlich, aber von sensibler Intensität: Der 1920 in Dublin geborene Künstlerphotograph Edward Quinn gilt bis heute als der herausragende Chronist des kulturellen Lebens an der französischen Riviera dieser Jahre.

Der ehemalige Flugzeugnavigator der Royal Air Force lässt sich nach Ende des Zweiten Weltkrieges in Südfrankreich nieder und beginnt als Autodidakt zu photographieren. Ab 1949 arbeitet er als freier Photojournalist, und schon bald veröffentlichten die damals führenden



Edward Quinn
Photo: Hans Hartung, 1956

EDWARD QUINN
Picasso eine Keramikplatte
dekorierend, 1953/2014
Kat. 109



internationalen Magazine PARIS MATCH und LIFE seine (Star)photos, die immer mit dem Einverständnis seiner Modelle entstanden sind: Quinn versteht sich von Anfang an als Freund und Komplize seiner Protagonisten, seine perfekte Balance zwischen Distanz und Nähe, seine diskrete Intensität und unaufdringliche Präsenz («ein Virtuose des Verschwindens») wird bald gerühmt und geschätzt.

Für die damalige internationale Presse war Pablo Picasso, der 1946 in Vallauris die «Villa Galloise» erworben hatte, um dort mit seiner damaligen Lebensgefährtin Françoise Gilot und den gemeinsamen Kindern Claude und Paloma zu leben und zu arbeiten, ein «Medienstar», eine «Celebrity» von magischer Anziehungskraft, lohnendes Objekt für zahlreiche Photographen. Quinn gelingt es 1951 erstmals nach einer Vernissage in Vallauris, Picasso zu photographieren, er selbst hat diese erste Begegnung, die für ihn persönlich und sein photographisches Œuvre von entscheidender Bedeutung werden sollte, so beschrieben: «Gerade als Picasso gehen wollte, kam seine Haushälterin mit seinen beiden kleinen Kindern Claude und Paloma. Spontan fragte ich, ob er mit seinen Kindern für mich posieren wolle. Er war bester Laune und sagte zu. Nach den Aufnahmen sprachen wir einige Minuten miteinander. Dabei bat ich ihn um Erlaubnis, ihn in seinem Haus photographieren zu dürfen.

Höflich lehnte er ab: «Man wird sehen». Die ersten wenigen Aufnahmen, die ich von Picasso und seinen Kindern gemacht hatte, (Kat. 44, 87) gefielen ihm so gut, dass er mir dann nach einigen abschlägigen Antworten gestattete, ihn in seinem Töpferatelier in Vallauris zu photographieren.»¹

Diese Begegnung ist der Beginn einer mehr als zwanzigjährigen Freundschaft : Bis zum Tode des Künstlers im April 1973 hat Quinn ebenso diskret wie beharrlich Picasso und sein Schaffen photographisch begleitet, keinem anderen Photographen² hat Picasso in diesem Ausmaß Einblick auch in sein privates Umfeld gewährt: Quinns Nachlass (er starb 1997 in der Schweiz) von rund 140.000 Negativen enthält über 30.000 Arbeiten zum Thema «Picasso» – dieses umfangreiche photographische Werk über den Künstler Picasso ist inzwischen in zahlreichen Ausstellungen, Büchern und Filmen weltweit vorgestellt worden.³ Die Photos zeigen zum einen über zwei Jahrzehnte hinweg den «privaten» Picasso, seine verschiedenen Wohnsitze und Ateliers, seine Kunstsammlungen, seine Kinder, seine Gefährtin Françoise Gilot und seine letzte Ehefrau Jacqueline Roque (Kat. 112, 120), seine Lieblingstiere wie die Ziege «Esmeralda» (Kat. 15), aber auch den geselligen und heiteren Picasso im Kreise seiner Freunde, Künstlerkollegen und Galeristen, seine Freizeitbeschäftigungen wie Stierkampfbesuche (Kat. 107), Strandleben, Restaurantbesuche, Abendessen mit Freunden am heimischen Esstisch, ausgelassen Trompete spielend in den Straßen von Vallauris (Kat. 69).

Picasso gestattete Quinn aber vor allem, ihn auch bei seiner Arbeit zu photographieren, wenn er malte, zeichnete oder modellierte. Den ersten Phototermin in der kleinen Töpferwerkstatt Madoura in Vallauris (Kat. 109) hat Quinn mehrfach als einen Höhepunkt in seiner Arbeit als Photograph beschrieben: «Es war eine prägende Erfahrung für mich, Picasso zuzusehen. Ich hatte noch nie der Entstehung eines Kunstwerks beigewohnt. Er malte eine Stierkampfszene auf einen unglasierten Tonteller. Unbeirrt folgten seine Augen den Umrissen, als ob sie bereits existierten, und es war, als würde er eine dramatische Szene aus der *Corrida* vor seinem geistigen Auge Revue passieren lassen.»⁴ Picasso, so Quinn, sei in kürzester Zeit so konzentriert in seine Arbeit vertieft gewesen, dass er von ihm als Photographen überhaupt keine Notiz genommen habe und am Ende des ersten gemeinsamen Arbeitstages einem Freund gegenüber bemerkte: «Lui, il ne me dérange pas.»⁵ («Er stört mich nicht.»)

Quinn hat immer wieder betont, dass seine Photos niemals arrangiert oder gestellt waren: «Die Photos spiegeln Situationen, wie sie sich ergaben [...] und was für ein Licht zur Verfügung stand [...] mit anderen Worten, unter Picassos normalen Arbeitsbedingungen. Ich konnte machen, was ich wollte, und das hieß gewöhnlich, dass Picasso fortfuhr mit seiner Arbeit.»⁶ Um die kreative Atmosphäre im Atelier so wenig wie möglich zu stören, lehnte es Quinn also nicht nur ab, Räume künstlich auszuleuchten, er verzichtete auch grundsätzlich auf den Gebrauch eines Stativs, um mit seiner Kamera spontan auf unvorhersehbare Bewegungsabläufe reagieren zu können.

Quinn hat sich immer als Chronist verstanden, der für die Nachwelt authentische Dokumente erstellt: er protokollierte diskret und in unaufdringlicher Präsenz das, was er sah, und das nicht oberflächlich, im Rahmen einer zeitlich begrenzten Reportage, sondern er begleitete als sensibler Beobachter über Wochen, Monate und Jahre hinweg Alltagsleben, Schaffensprozess und Werk des Menschen und Künstlers Picasso.

So vermitteln zum Beispiel seine atmosphärisch ungemein dichten Aufnahmen von Picassos jeweiliger Ateliersituation auf eine sehr erhellende Art und Weise die vom Künstler selbst geschaffene (und für seine künstlerische Arbeit immens wichtige) kreative Atmosphäre: In «legendärer Unordnung» (Quinn) stehen, hängen, lehnen, sitzen überall Picassos «Geschöpfe» – seine Bilder, Skulpturen und Keramiken – umgeben von Möbeln und Fundstücken aus seiner Sammlung, arrangiert zu Stillleben, die auf eine geheimnisvolle Art und Weise miteinander korrespondieren: Für Picasso zählt nicht nur der einzelne Gegenstand, wichtig und inspirierend sind für ihn die überraschenden Wechselwirkungen, die sich aus der (oft eher zufälligen) Konfrontation der unterschiedlichen Gegenstände ergeben. Quinn hat versichert, dass er für seine Photos der Atelier-Stillleben niemals etwas «photogerecht» arrangiert hat, sondern die für Picasso lebensnotwendige alltägliche Inspirationsquelle authentisch abgebildet habe.

Die Auswahl der in dieser Ausstellung gezeigten 17 Photos von Edward Quinn⁷ hat bewusst einen engen Bezug zu bestimmten Themenkomplexen aus dem umfangreichen graphischen Œuvre von Picasso, mit den Schwerpunkten «Frauen und Familie», «Der Künstler und sein Modell» sowie (als verwandte Motivwelten) «Stierkampf – Minotaurus – Faun»: Die Gegenüberstellung von Photographie und (mehr oder weniger zeitgleich) entstandenem graphischen Blatt dokumentiert auf eine aufschlussreiche und wirkungsvolle Art und Weise den Sinnzusammenhang und die enge Verknüpfung von privaten Vorlieben und Befindlichkeiten und die daraus resultierende künstlerische Umsetzung:

Die Aufnahmen vom damals glücklichen Familienleben mit Françoise Gilot und den gemeinsamen Kindern Claude und Paloma im Garten von «La Galloise» (Kat. 44), am Strand von Golfe-Juan (Kat. 93) oder während einer Zeichenstunde (Kat. 90, 91) bilden den Hintergrund für die im Januar 1953 entstandenen Radierungen *Mère et enfants / Françoise, Claude, Paloma: La lecture et les jeux III, Mère et enfants / Françoise, Claude, Paloma: La lecture et les jeux II* (Kat. 88, 89) und *La Mère et les enfants* (Kat. 92) in dieser Ausstellung. Die zahlreichen graphischen Portraits von Picassos damaliger Gefährtin Françoise Gilot und später die von seiner letzten Ehefrau Jacqueline Roque finden ebenfalls ihre Entsprechung in den Photographien von Quinn (Kat. 112). Dass Picasso sich auch begeistert vor der Kamera von Quinn zu «inszenieren» wusste, belegen die zahlreichen Photographien rund um den Stierkampf: Im Sommer 1954 organisierten spanische Freunde Picasso zu Ehren auf dem Hauptplatz von Vallauris eine *Corrida*, die von da an alljährlich stattfand. An dieser *Corrida*, aber auch an den Stierkämpfen in Arles und Nîmes nahmen neben Jacqueline häufig auch

langjährige Freunde wie Jean Cocteau (Kat. 120) teil, wobei Picasso, der als lebenslanger *aficionado* immer die reich bestickten Kostüme der Toreros bewundert hatte, sich selbst in einem Stierkämpferanzug von Quinn photographieren ließ (Kat. 107). In der fulminanten, von Goya inspirierten Folge der *Tauromaquia* von 1959 (Kat. 106) hat Picasso alle Phasen des Stierkampfes bis hin zur dramatischen *estocada*, der Tötung des Stieres am Ende der *Corrida*, in 26 Aquatinten dargestellt.

Für den heutigen Betrachter dieser Photographien eines Zeitzeugen ist der dokumentarische Arbeitsstil von Quinn, der einfühlsam die Persönlichkeit, das Leben und das Werk eines großen Künstlers zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen hat, von hohem Reiz: Wir sehen das Momentane, Flüchtige, Private als «eingefrorenen Moment» (Quinn) und gleichzeitig das künstlerische Werk, das aus diesem Moment heraus entstanden ist.

«Künstler sind selten gute Modelle», so Edward Quinn, «oft sind sie befangen und ziehen es vor, ihre Werke für sich sprechen zu lassen. Trotzdem kann ein Photo, das im richtigen Moment von einem Künstler zu Hause oder in seinem Atelier aufgenommen ist, sehr aussagekräftig sein, und ich habe stets versucht, in meinen Bildern die Personen hinter der Persönlichkeit aufleuchten zu lassen, den Menschen im Künstler.»⁸

Anmerkungen

- 1 Edward Quinn, Picasso, Photos von 1951-1972, Köln 1977, S. 12ff.
- 2 Picasso ist in seinem langen Leben von zahlreichen berühmten Photographen porträtiert worden: So photographierte ihn u.a. Brassai in den 1930er Jahren in seinem Bildhaueratelier in Boisgeloup, David Douglas Duncan dokumentierte das Leben in «La Californie» in Cannes, von Robert Capa (MAGNUM) stammen die berühmten Photos mit Françoise Gilot und den Kindern am Strand, Robert Doisneau und Bill Brandt haben ihn in den 1950er und 1960er Jahren porträtiert.
- 3 Quinn hat mehrere wichtige Bücher über Picasso veröffentlicht, so u.a. Picasso, Werke und Tage, Einleitung und Text von Roland Penrose, Manesse, Zürich 1965; Edward Quinn, Pierre Daix The Private Picasso, Stuttgart, Boston, Paris 1976.
- 4 Edward Quinn, Künstler in ihren Studios, Ausst.-Kat. Rolandseck, 1998, S. 5.
- 5 Edward Quinn, Picasso, Photos von 1951-1972, Köln 1977, S. 13.
- 6 Edward Quinn, Werke und Tage, Zürich 1965, Einführung.
- 7 Die vorliegenden Photographien sind sämtlich spätere Silbergelatineabzüge auf Barytpapier vom Original-Negativ (2005 und 2014); sie sind rückseitig mit einem Copyright-Stempel versehen und von der Witwe (und Nachlass-verwalterin) des Künstlers, Gret Quinn, datiert und signiert.
- 8 Edward Quinn, Künstler in ihren Studios (vgl. Anm. 4), S. 10.

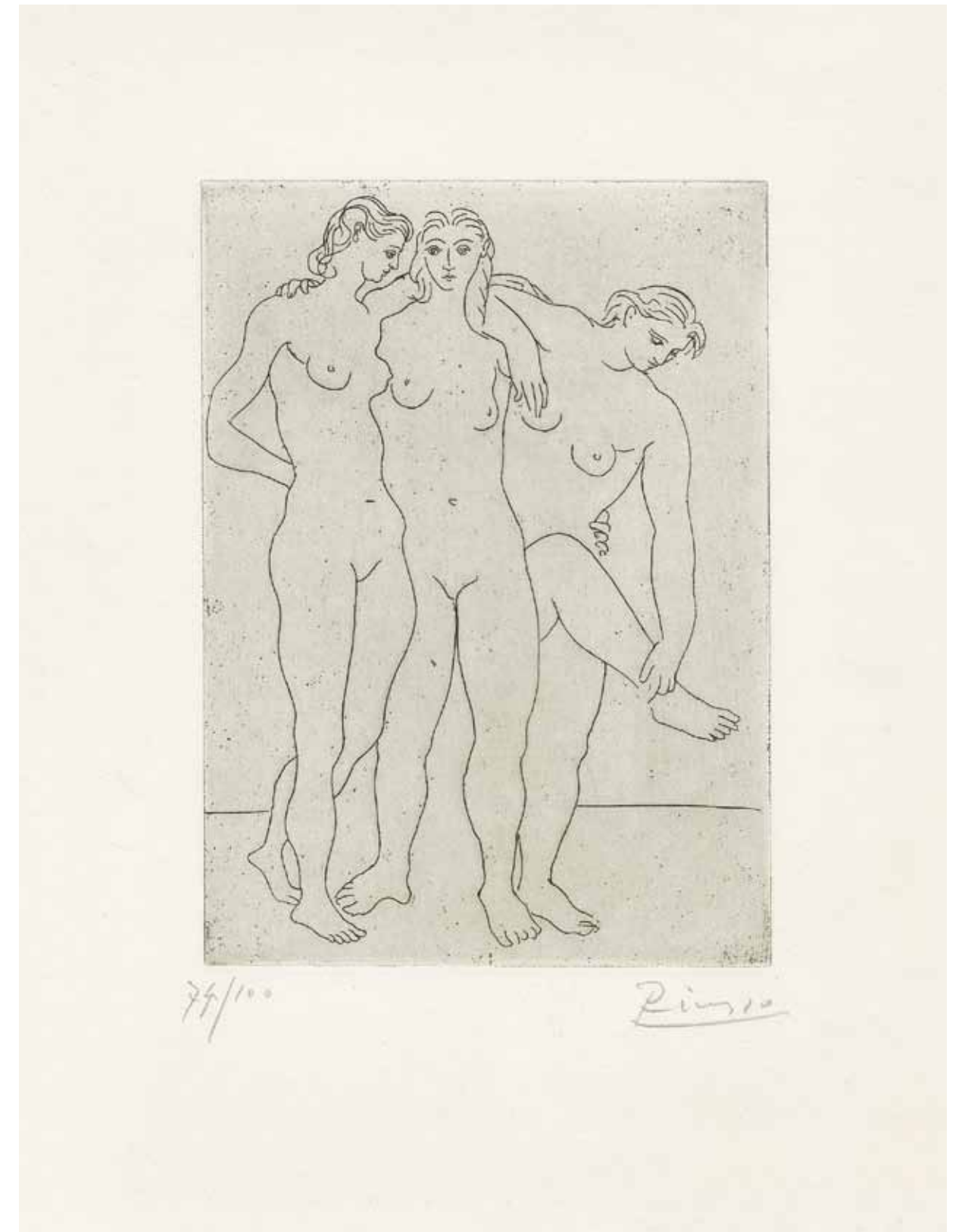


Kat. 1

ABBILDUNGEN

Wie jeder Maler bin ich vor allem ein Maler der Frauen.

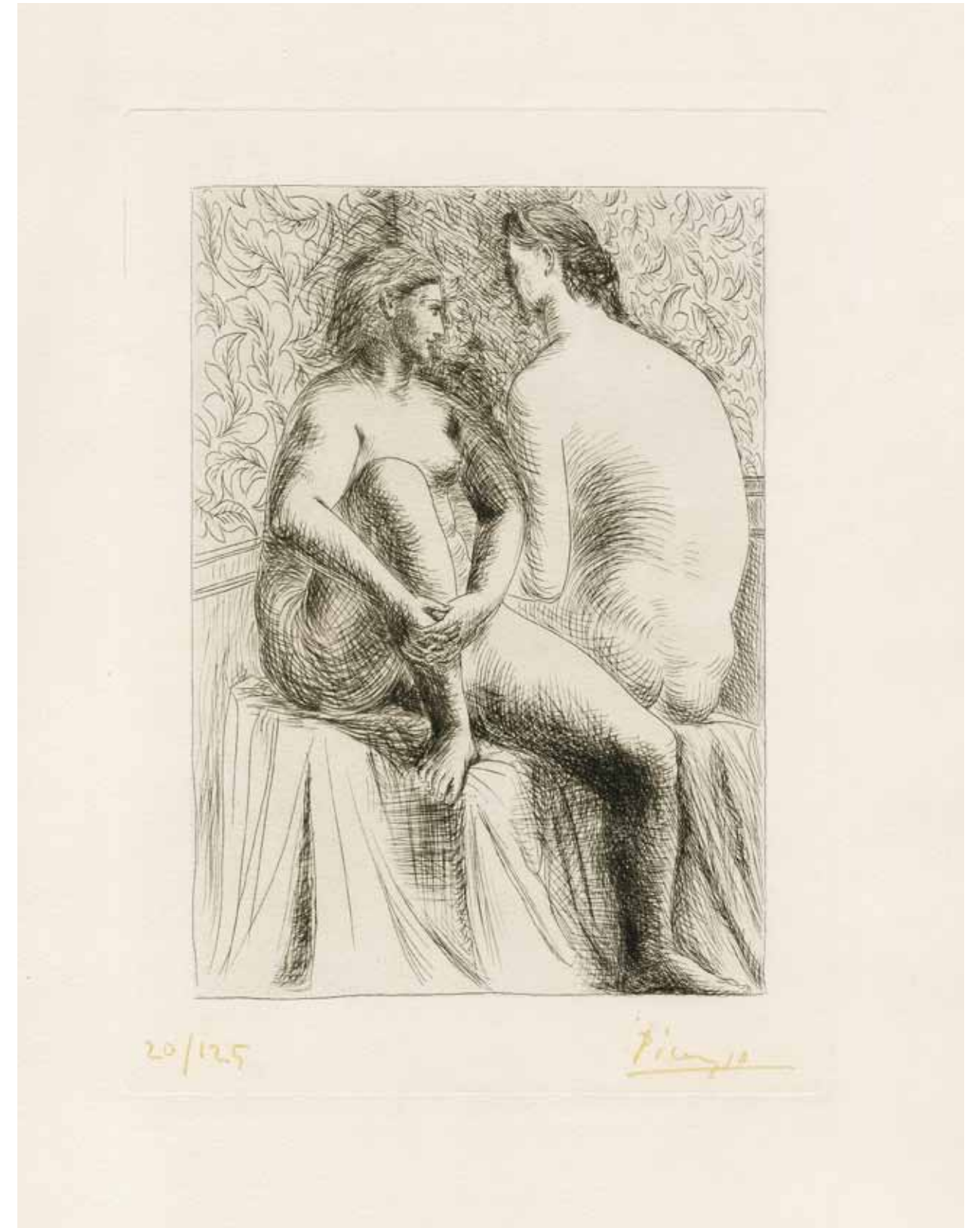
Pablo Picasso



Les trois baigneuses, III | Die drei Badenden, III
1922/23 · Kat. 2



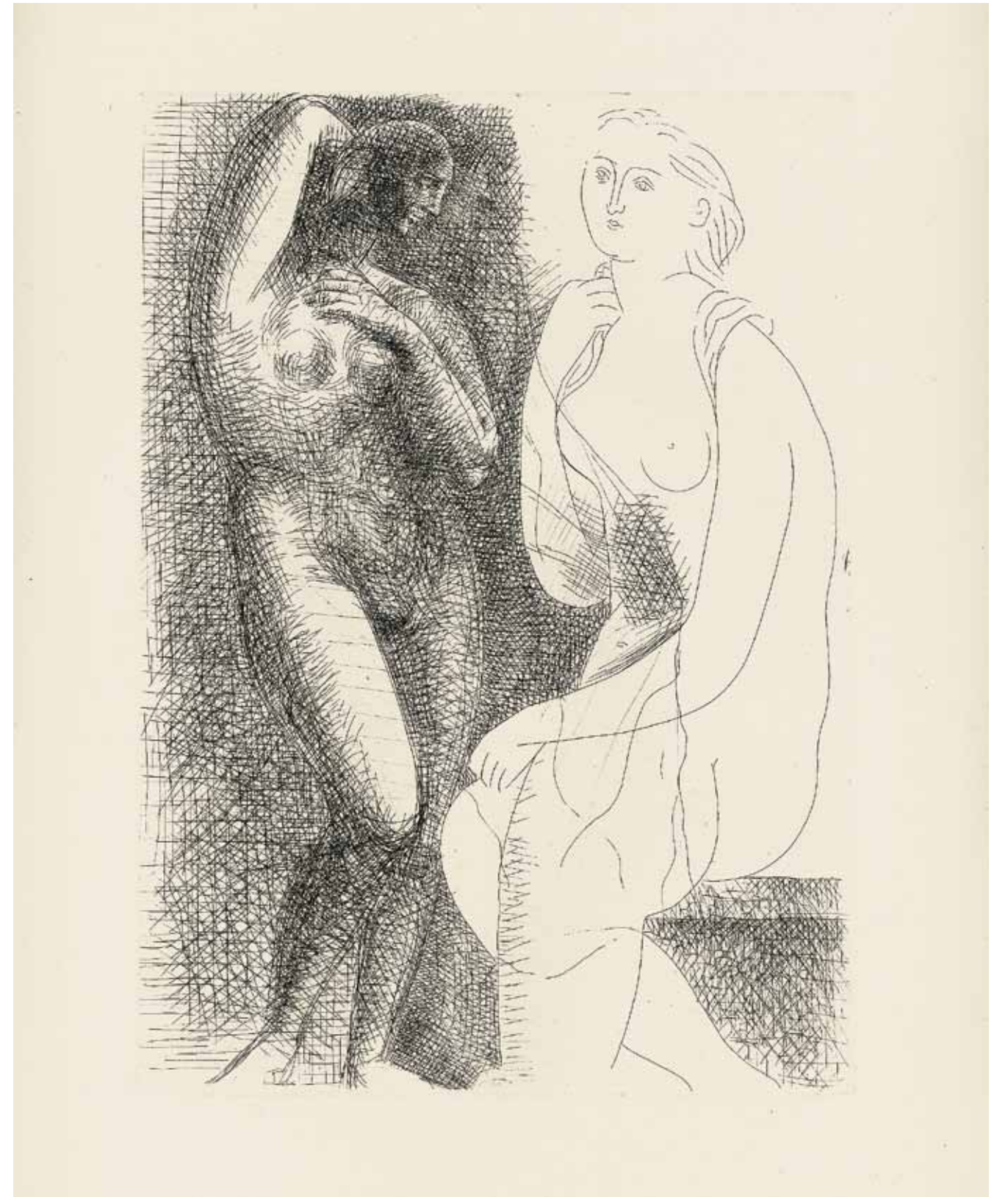
Deux femmes nues sur un canapé, avec une table basse | Zwei nackte Frauen auf Sofa mit Couchtisch
1927 · Kat. 3



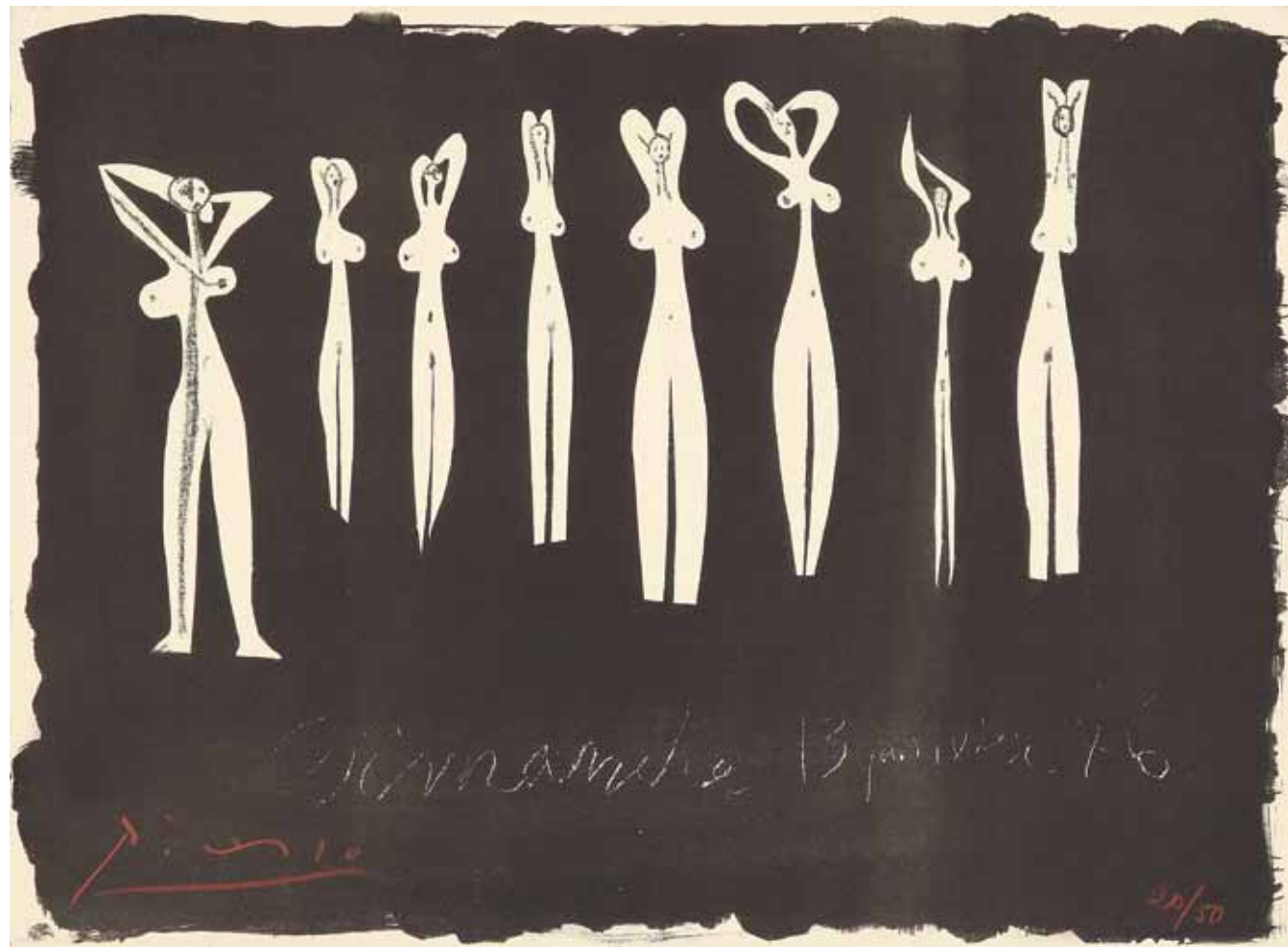
Deux femmes nues | Zwei nackte Frauen
30.9.1930 · Kat. 4



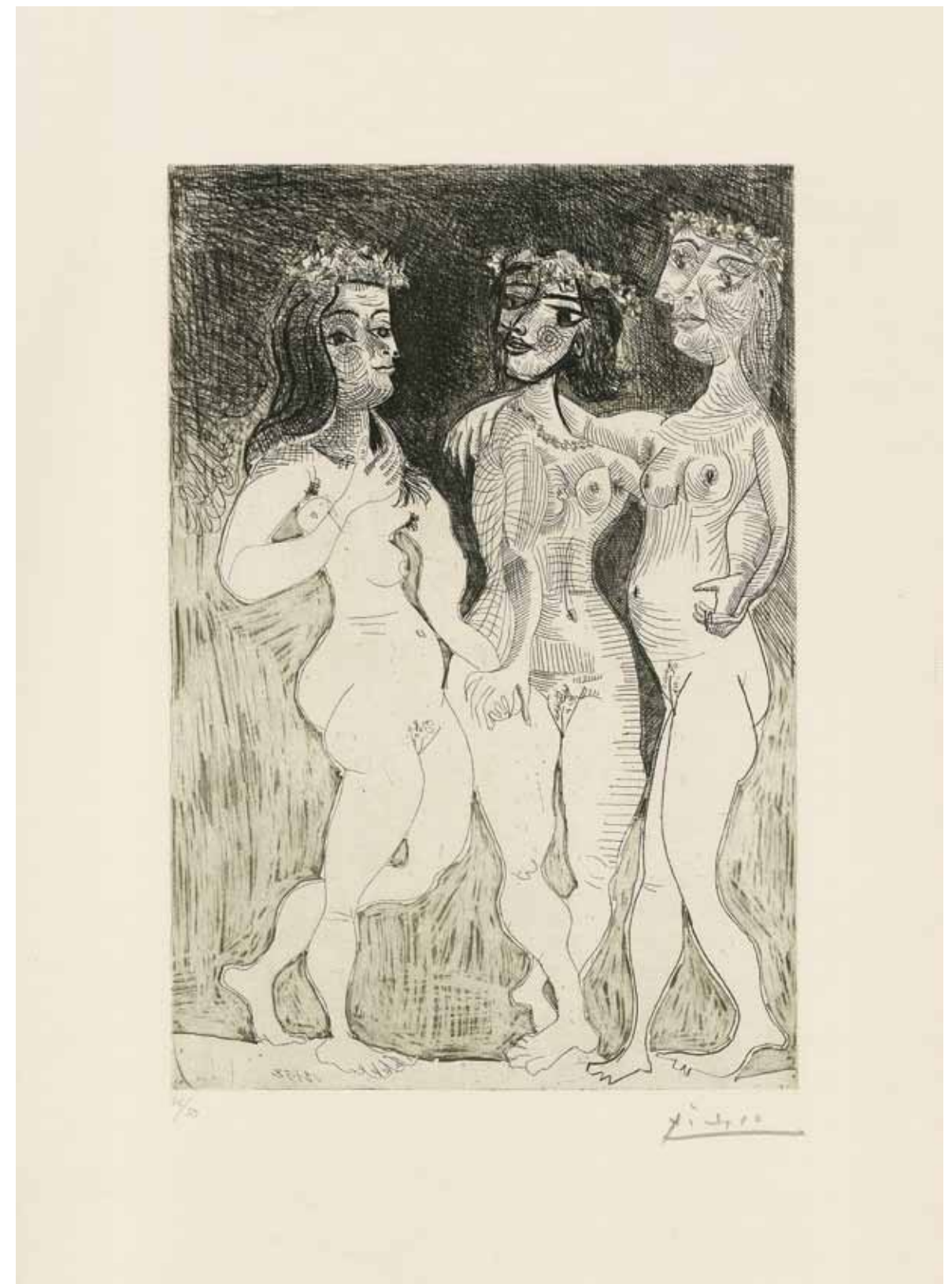
Dormeuse et sculptures | Schlafende mit Skulpturen
23.3.1933 · Kat. 6



Femme nue devant une statue | Nackte Frau vor einer Statue
4.7.1931 · Kat. 5



Huit silhouettes | Acht Silhouetten - Acht Akte
13.1.1946 · Kat. 8



Les trois grâces couronnées de fleurs | Die drei Grazien, mit Blumen bekränzt
18.1.1938 · Kat. 7



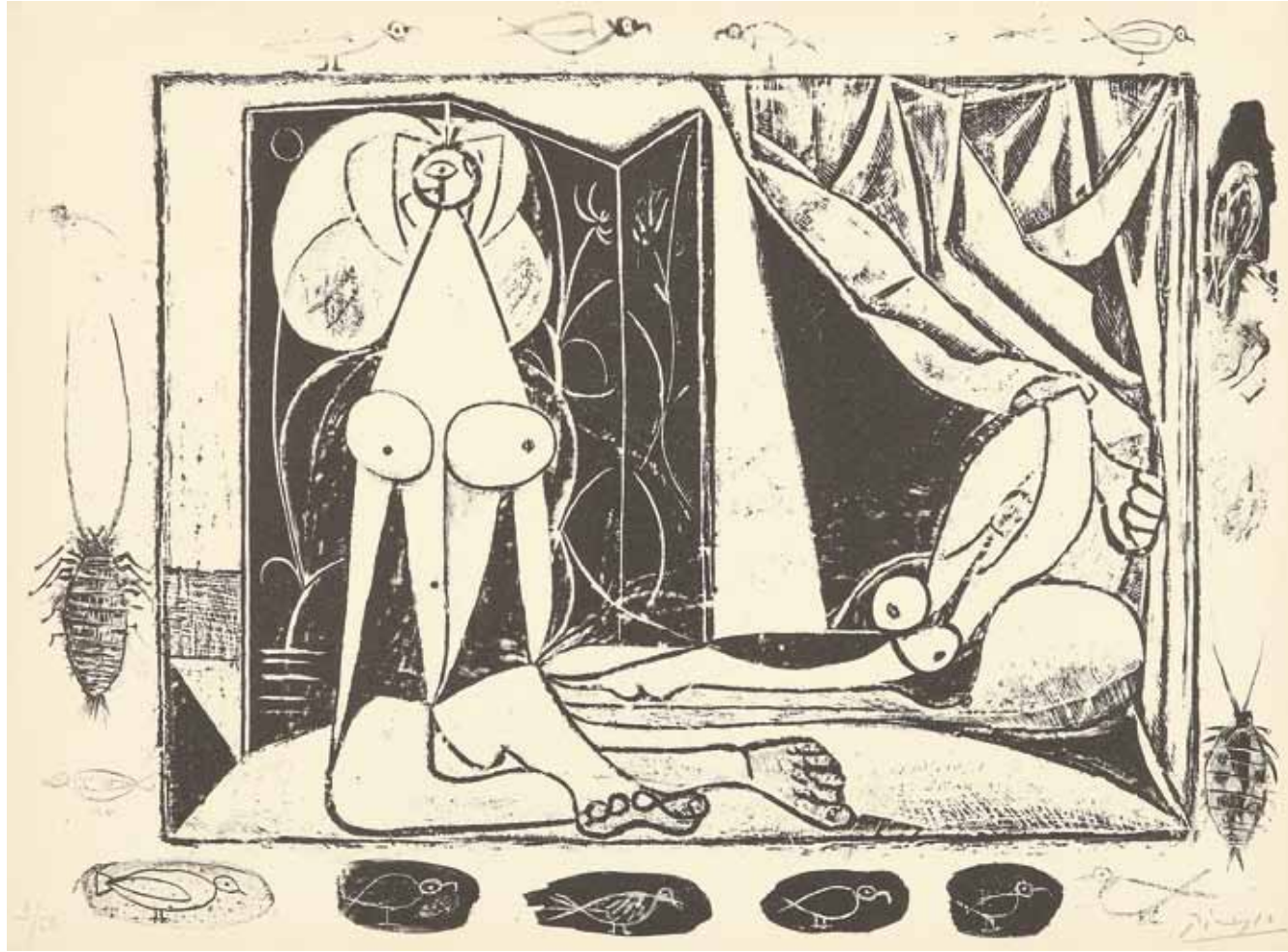
Jeunes femmes nues reposant | Sich entspannende nackte junge Frauen
11.5.1947 · Kat. 11



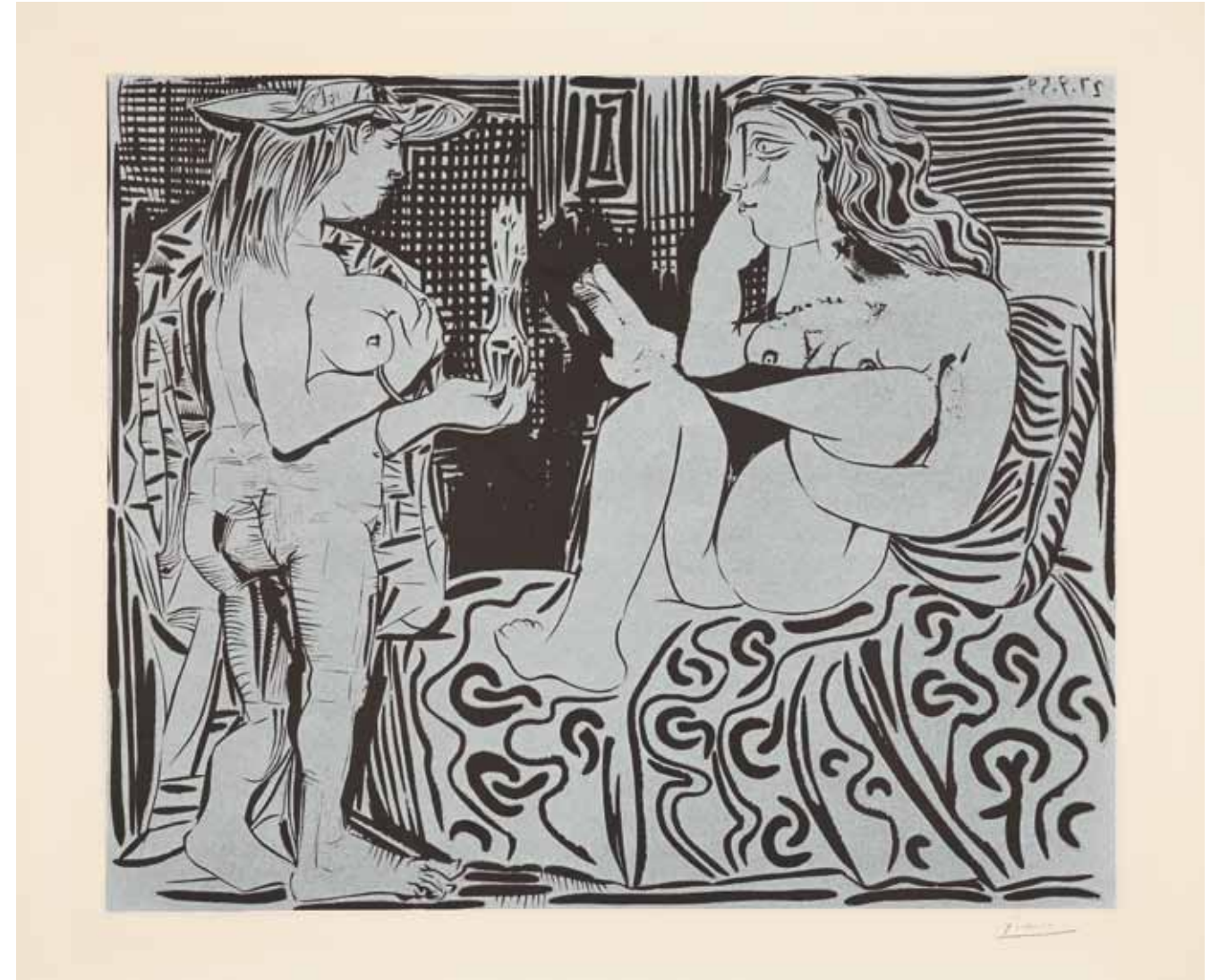
Deux femmes sur la plage | Zwei Frauen am Strand
10.1.1956 · Kat. 12



Femmes sur la plage | Frauen am Strand
11.5.1947 · Kat. 10

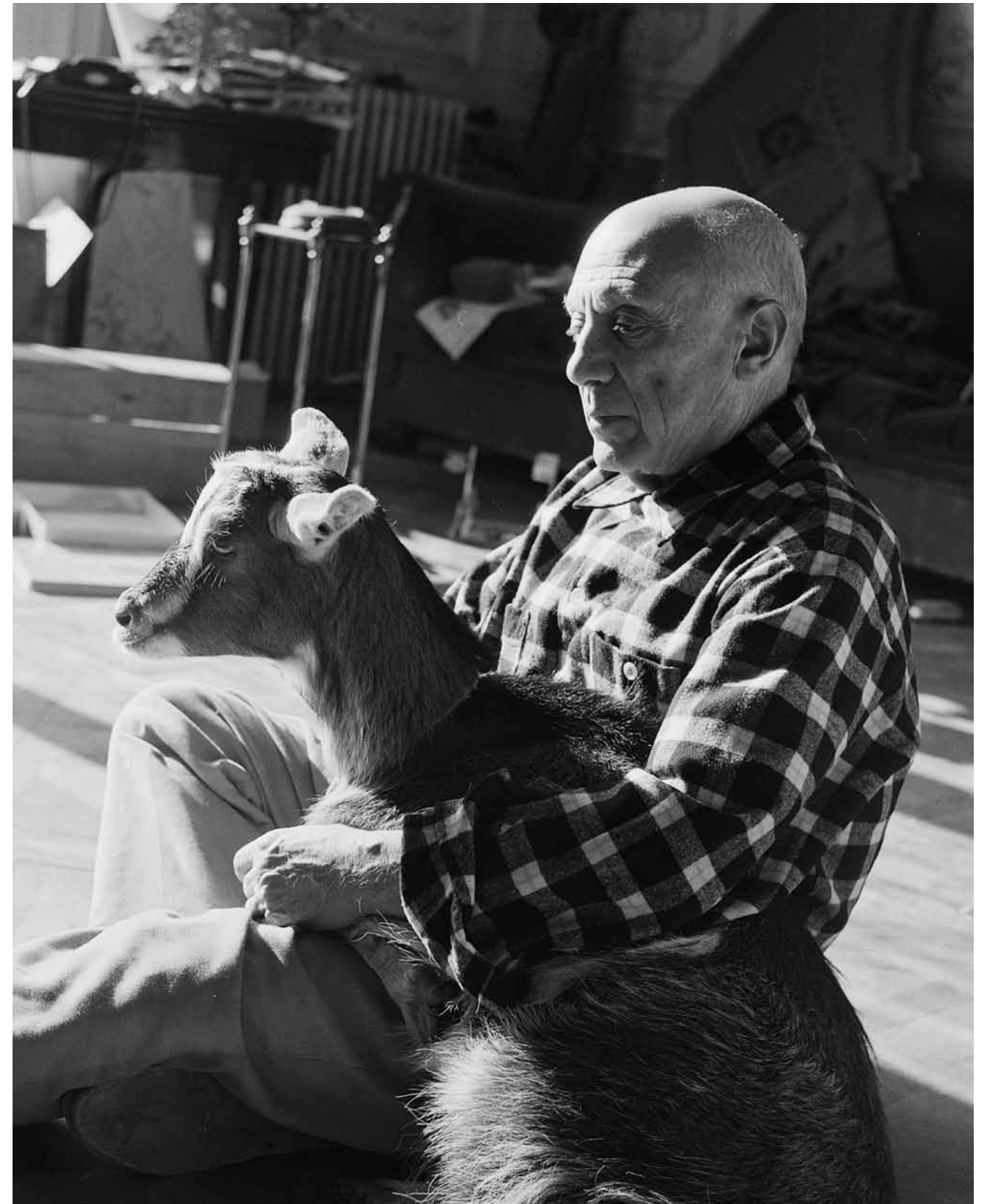


Les deux femmes nues | Die zwei Frauenakte
12.2.1946 · Kat. 9



Deux femmes / Deux femmes avec un vase à fleurs | Zwei Frauen / Zwei Frauen mit Blumenvase
27.9.1959 · Kat. 13

Von Menschen und Tieren



EDWARD QUINN
Picasso mit Ziege Esmeralda
1955/2005 · Kat. 15



Paris, 14 Juillet 42 | Paris, 14. Juli 42
5. Zustand, 14.7.1942 · Kat. 16



Paris, 14 Juillet 42 | Paris, 14. Juli 42
14.7.1942 · Kat. 17, 18



EDWARD QUINN
Picasso mit seinem Taubenkäfig, in seinem Haus «La Californie»
1956/2014 · Kat. 20



Les deux tourterelles, I et II | Die zwei Turteltauben, I und II
29.6.1946 · Kat. 21, 22



Les deux tourterelles doubles | Die zwei doppelten Turteltauben
29.6.1946 · Kat. 23



Le crâne de chèvre | Der Ziegenschädel
14.5.1952 · Kat. 19



Tête de chèvre de profil | Ziegenkopf im Profil
1952, Keramikteller · Kat. 14



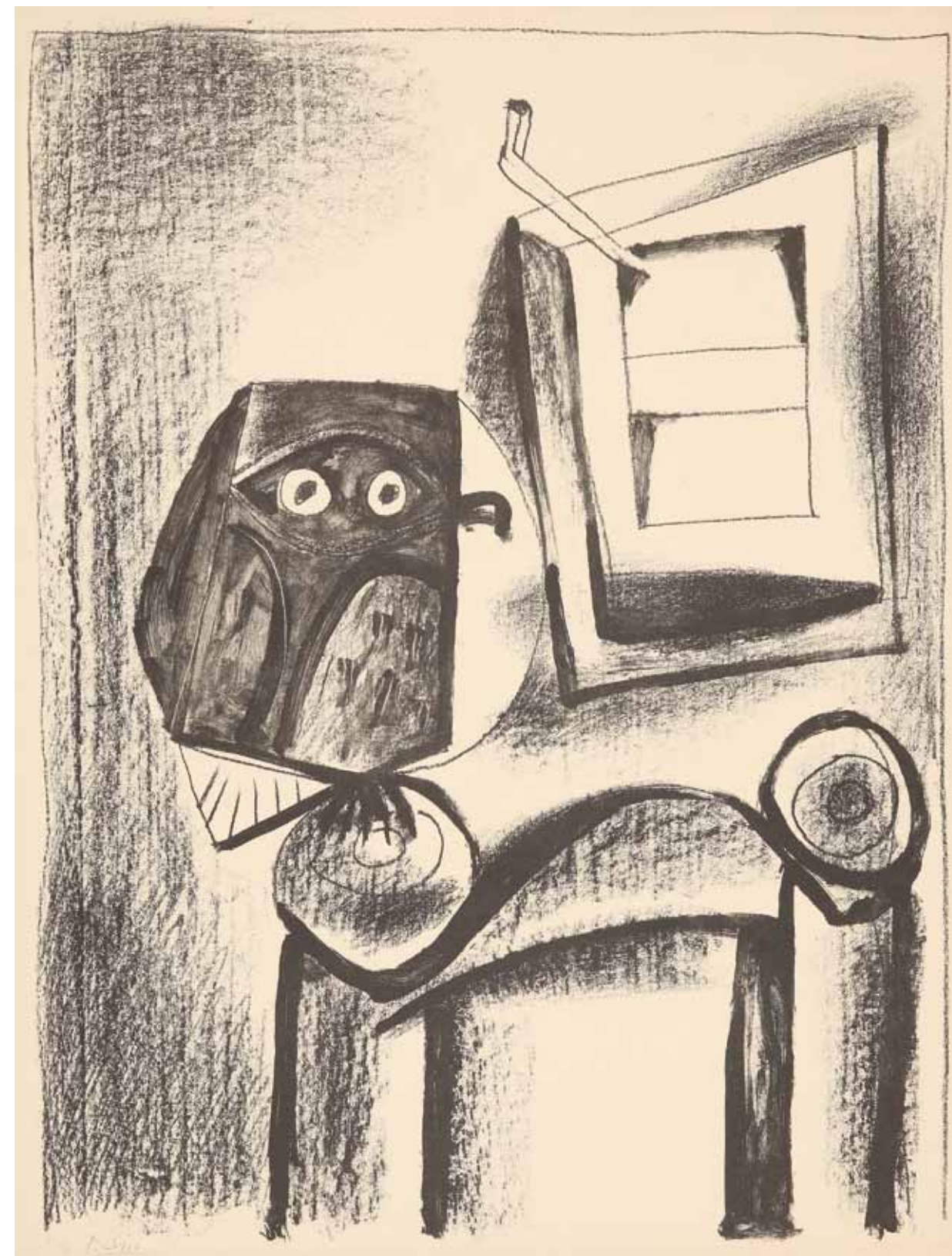
Le hibou au fond blanc | Die Eule auf weißem Grund
20.1.1947 · Kat. 25



Hibou | Eule
1954, Keramikkrug · Kat 24



Hibou à la chaise fond ocré | Eule mit Stuhl auf ockerfarbenem Grund
20.1.1947 · Kat. 26



Le hibou noir | Die schwarze Eule
21.1.1947 · Kat. 27



Chouette | Eule
1948, Keramikteller · Kat. 28



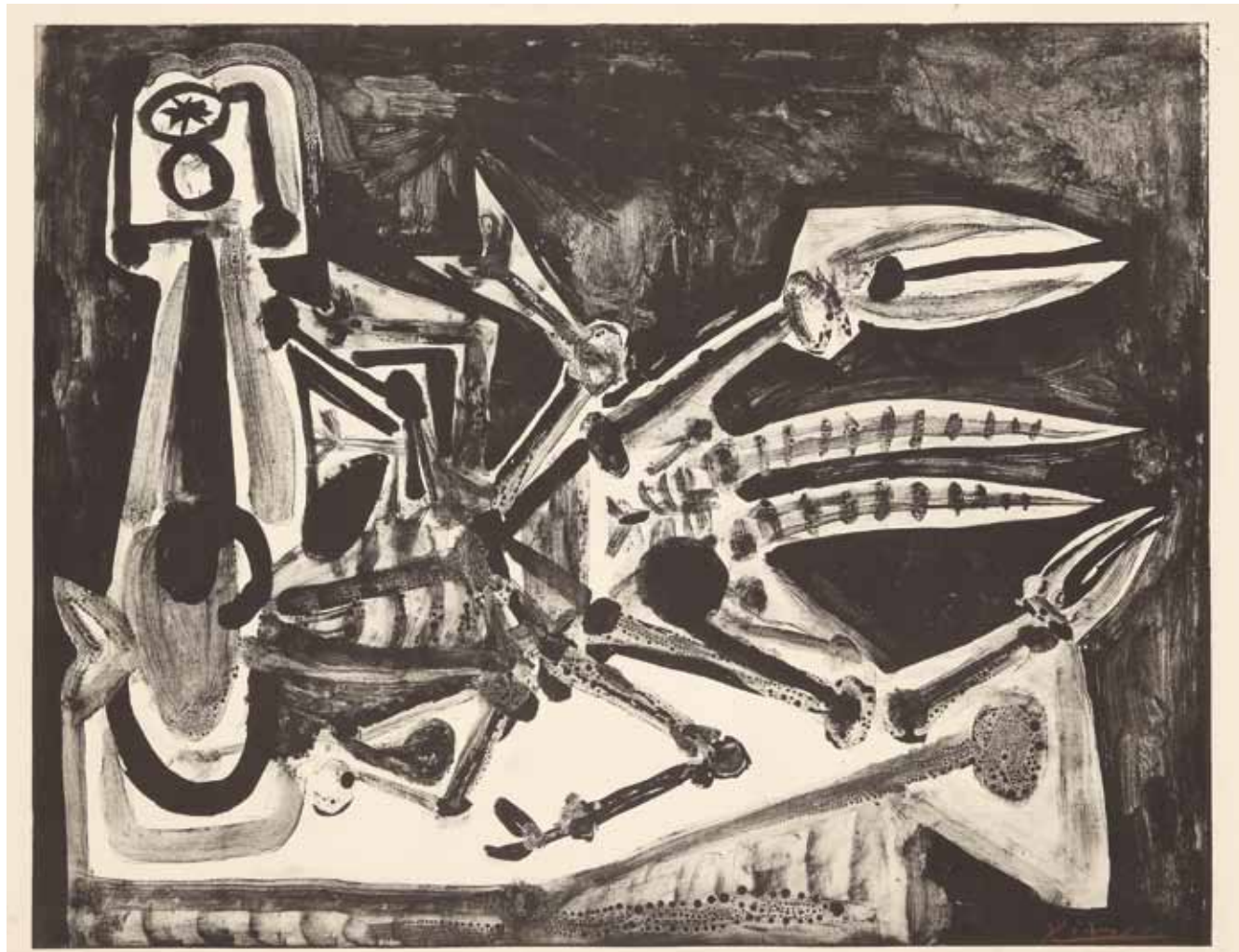
Le grand hibou | Die große Eule
10.3.1948 · Kat. 29



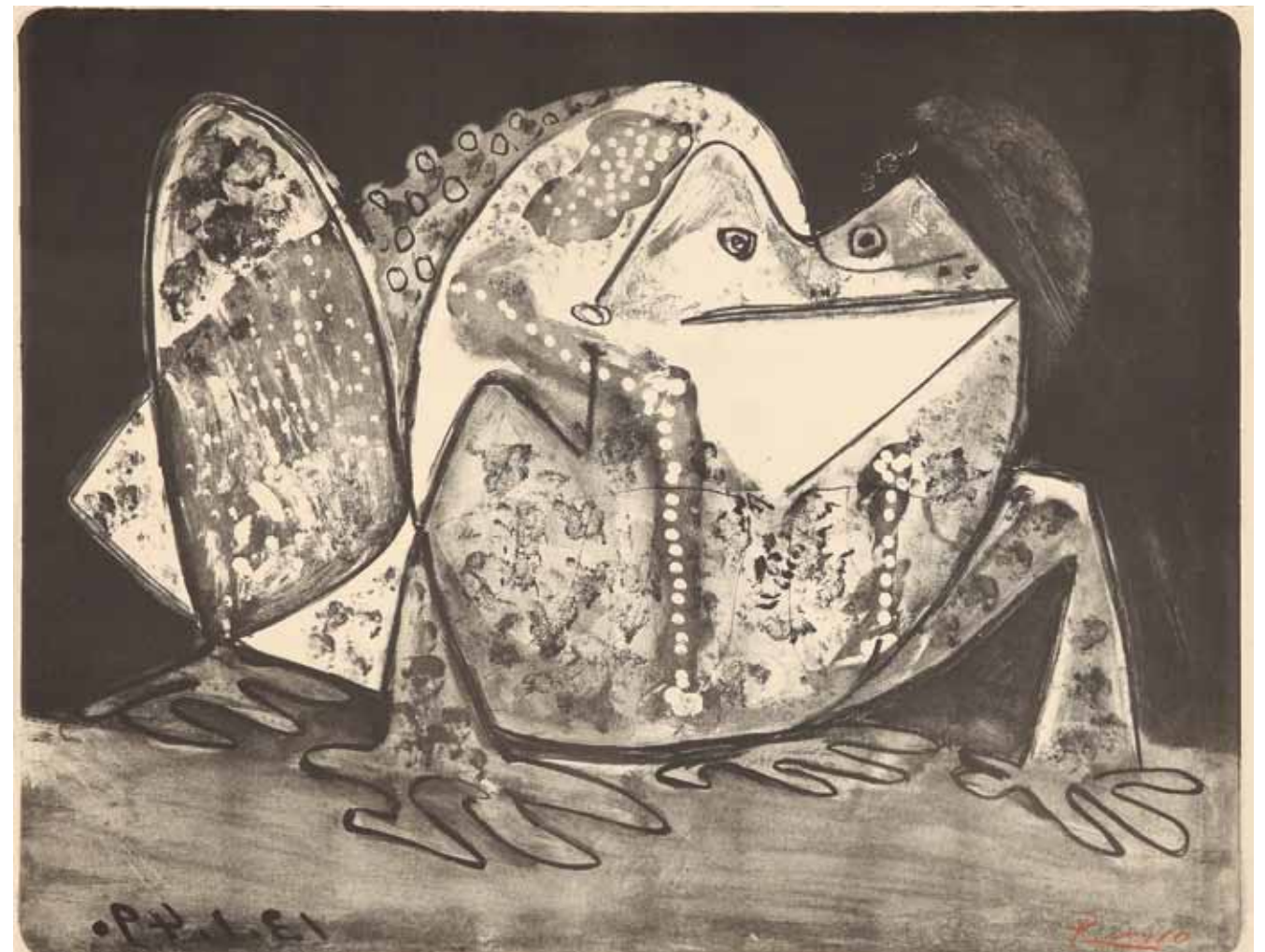
Plat Hibou | Teller mit Eule
1955, Keramikteller · Kat. 30



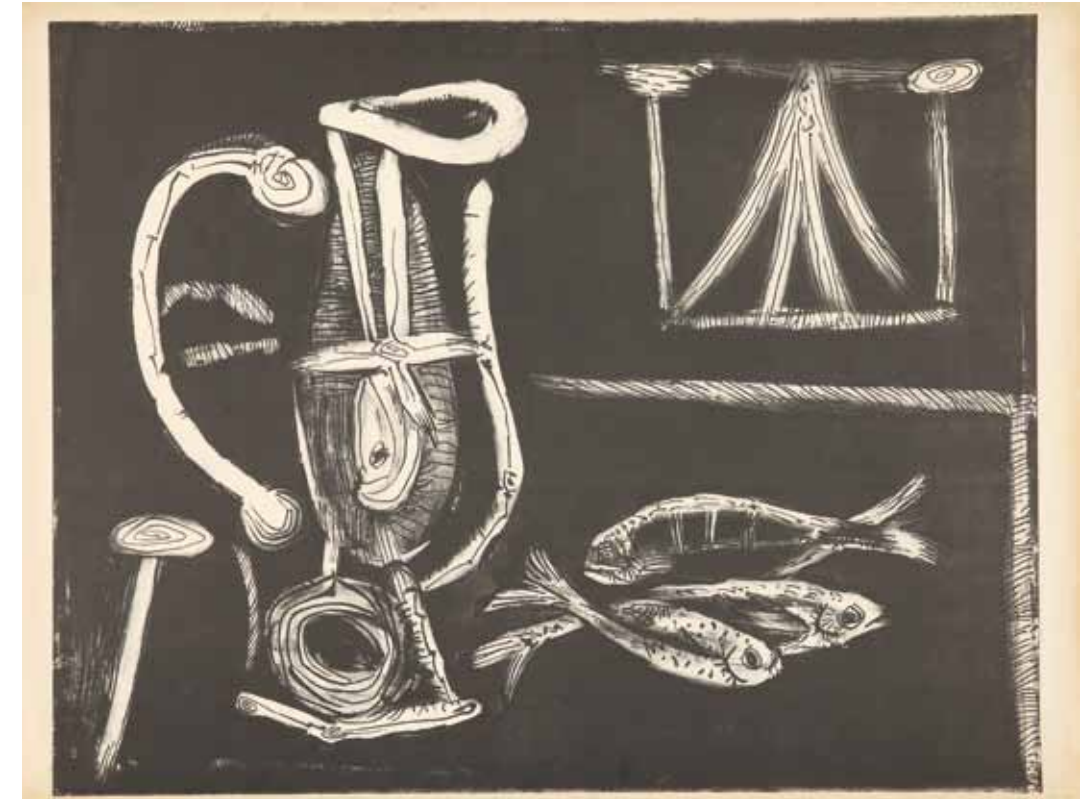
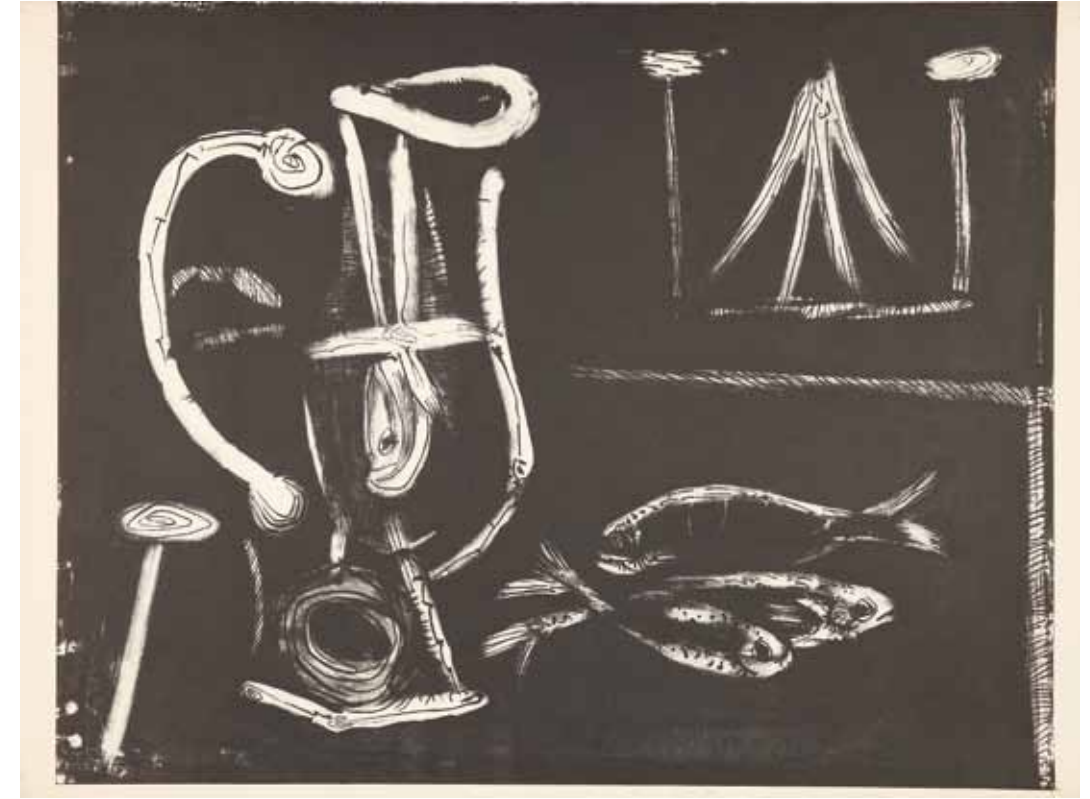
Plat Poisson | Teller mit Fisch
1947, Keramikteller · Kat. 33



Le homard | Der Hummer
9.1.1949 · Kat. 31



Le crapaud | Die Kröte
13.1.1949 · Kat. 32



La table aux poissons, fond noir | Tisch mit Fischen, schwarzer Fond
12.1948, Folge von 4 Lithographien · Kat. 34

Es ist mein Unglück – und wahrscheinlich meine Wonne –, die Dinge so zu gebrauchen, wie es meine Leidenschaften mir befehlen. Welch ein elendes Schicksal für einen Maler der Blondinen anbetet, wenn er sich versagen muss, sie in ein Bild hineinzunehmen, weil sie nicht zu dem Obstkorb passen! Wie schrecklich für einen Maler, der Äpfel verabscheut, wenn er sich die ganze Zeit mit Äpfeln abgeben muss, weil sie so gut zu dem Tischtuch passen. Ich nehme alle Dinge, die ich mag, in meine Bilder hinein. Die Dinge – nun, umso schlimmer für sie; sie müssen sich das schon gefallen lassen.

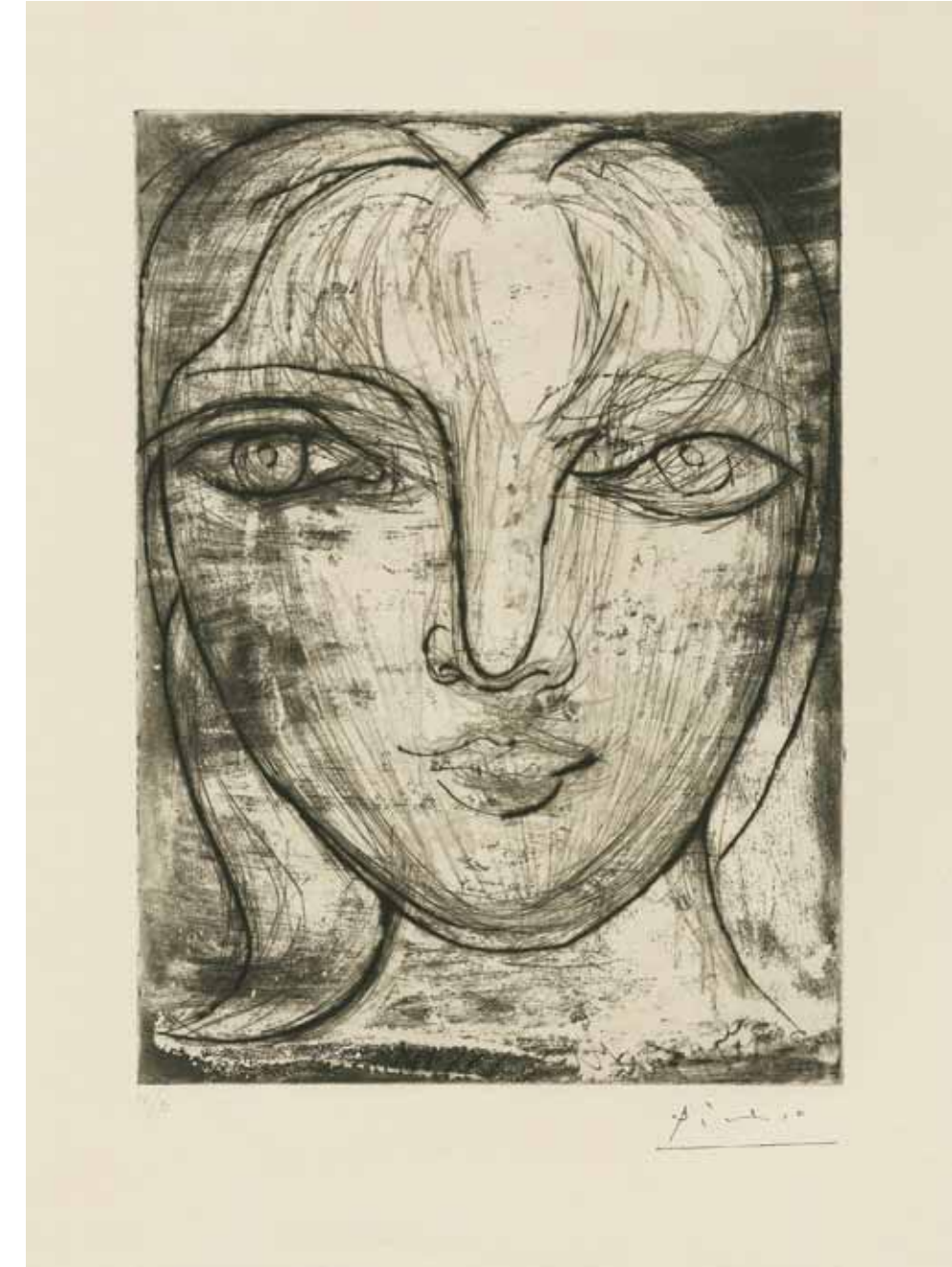
Pablo Picasso



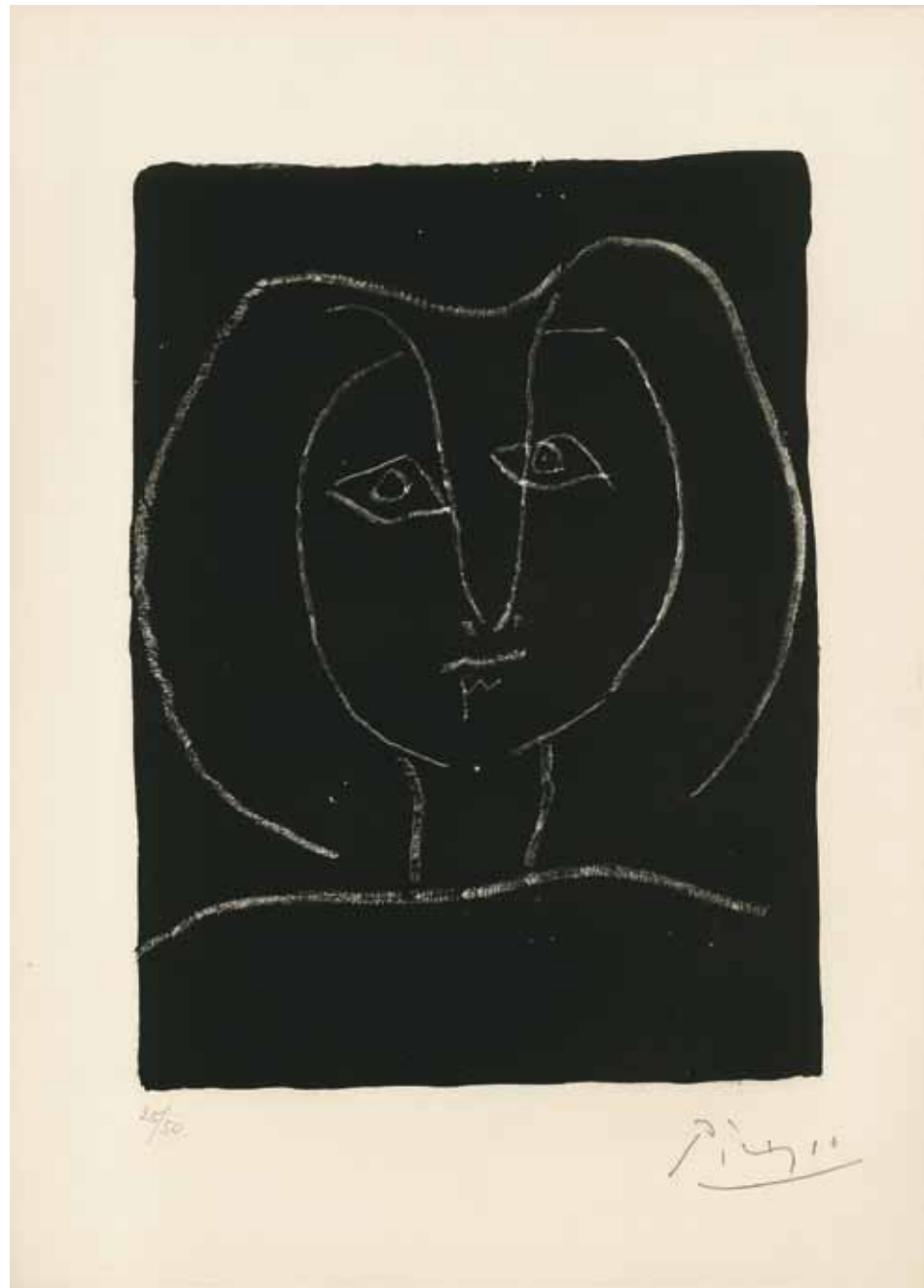
Grande nature morte au compotier | Großes Stilleben mit Obstschale
10.3.1947 · Kat. 35

Portraits

Marie-Thérèse, Françoise, Sylvette ...



Portrait de Marie-Thérèse de face | Porträt der Marie-Thérèse von vorne
4.2.1934 · Kat. 36



Tête de femme stylisée fond noir | Stilisierter Frauenkopf auf schwarzem Grund
2.11.1945 · Kat. 38



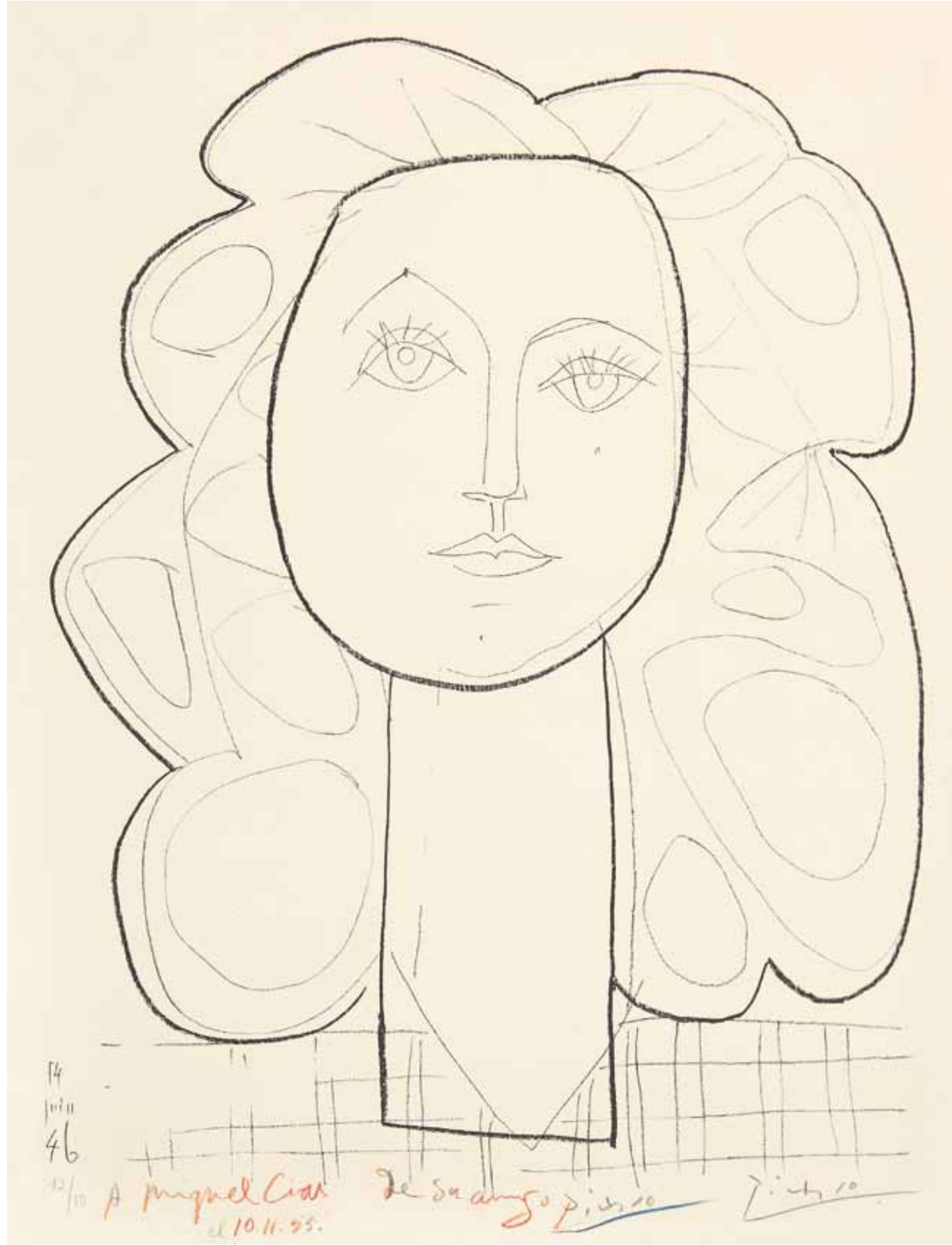
Tête de femme | Frauenkopf
2.11.1945 · Kat. 37



Jeune fille aux grands cheveux | Mädchen mit vollem Haar
24.11.1945 · Kat. 39



Françoise
14.6.1946 · Kat. 41



Françoise
14.6.1946 · Kat. 43



Françoise
14.6.1946 · Kat. 42



Tête de jeune fille | Mädchenkopf
1945, Folge von 7 Lithographien · Kat. 40



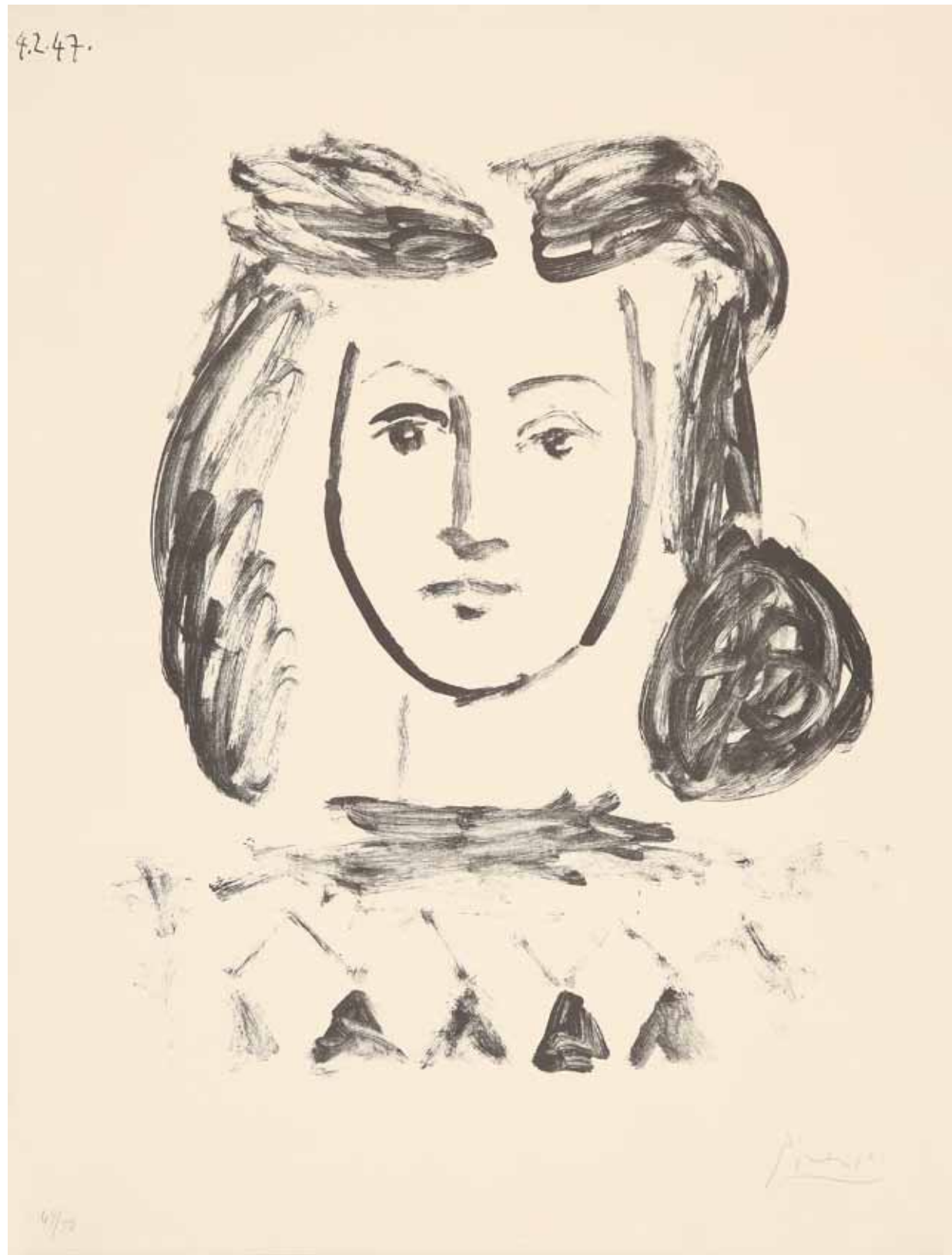




EDWARD QUINN
Picasso, Françoise Gilot, Claude und Paloma im Garten von «La Galloise»
1953/2007 · Kat. 44



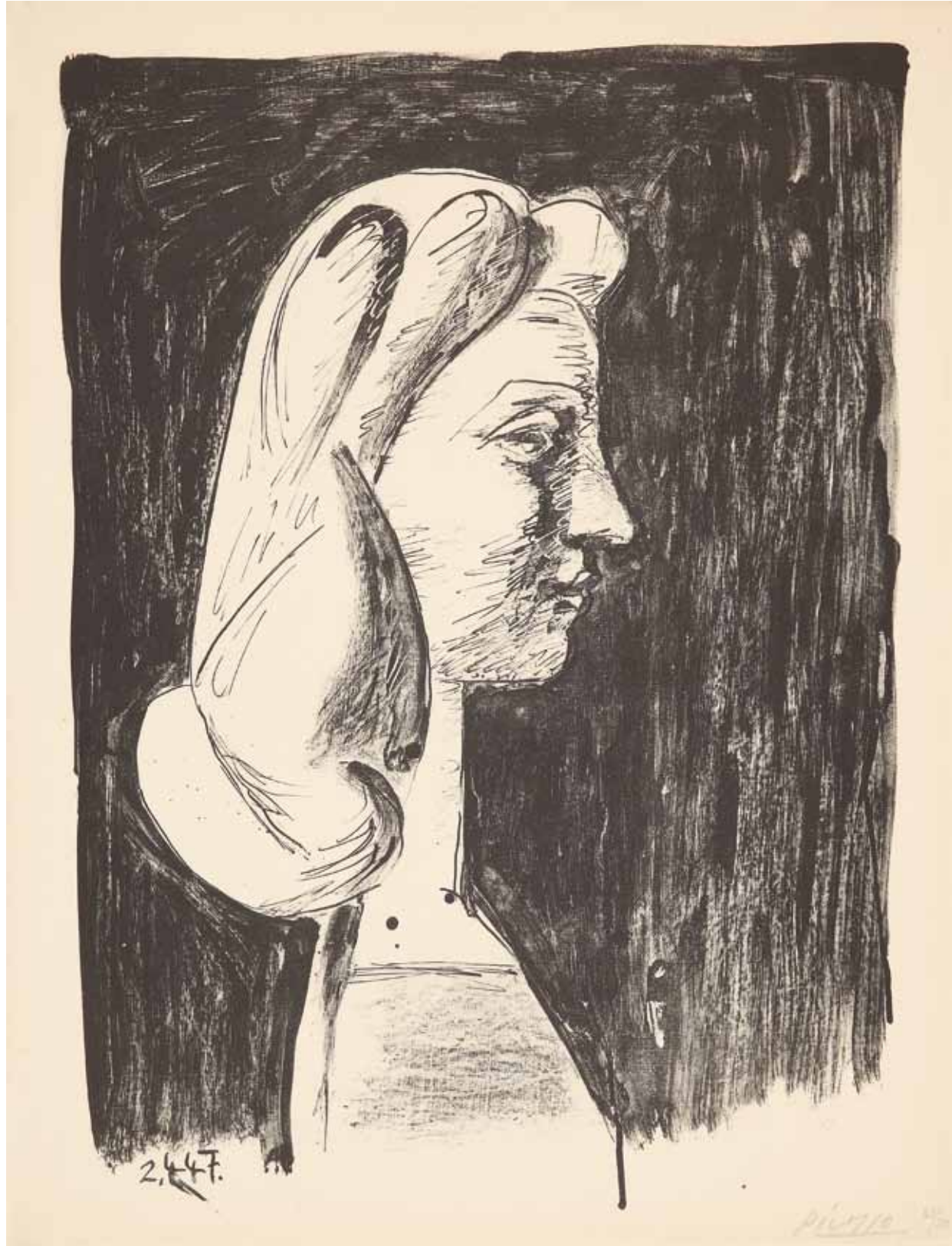
Inès et son enfant | Inès und ihr Kind
29.1.1947 · Kat. 45, 46



Buste de jeune fille | Mädchenbüste
4.2.1947 · Kat. 47



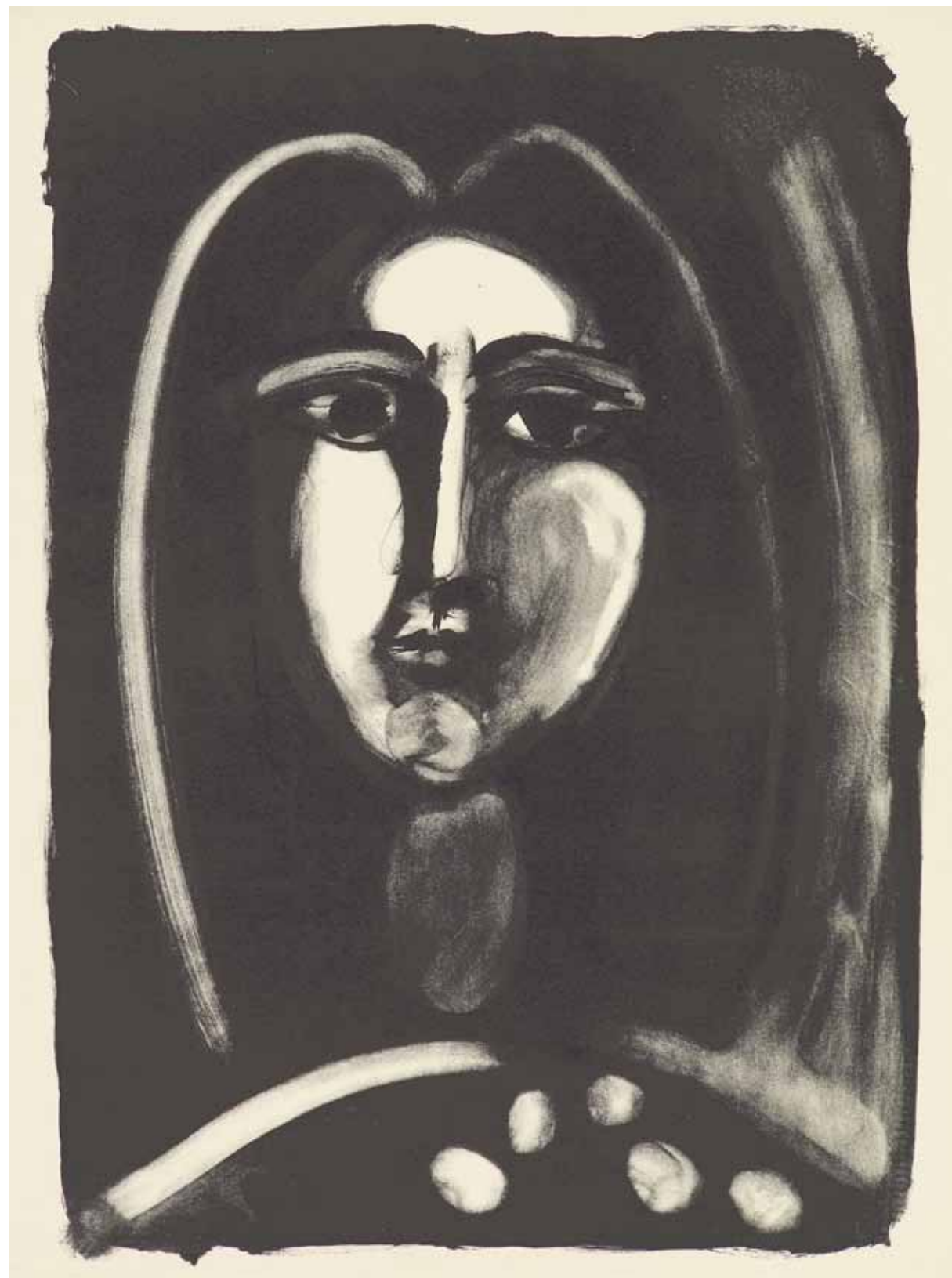
Jeune femme au corsage à triangles | Junge Frau mit dreieckig gemusteter Bluse
18.5.1947 · Kat. 50



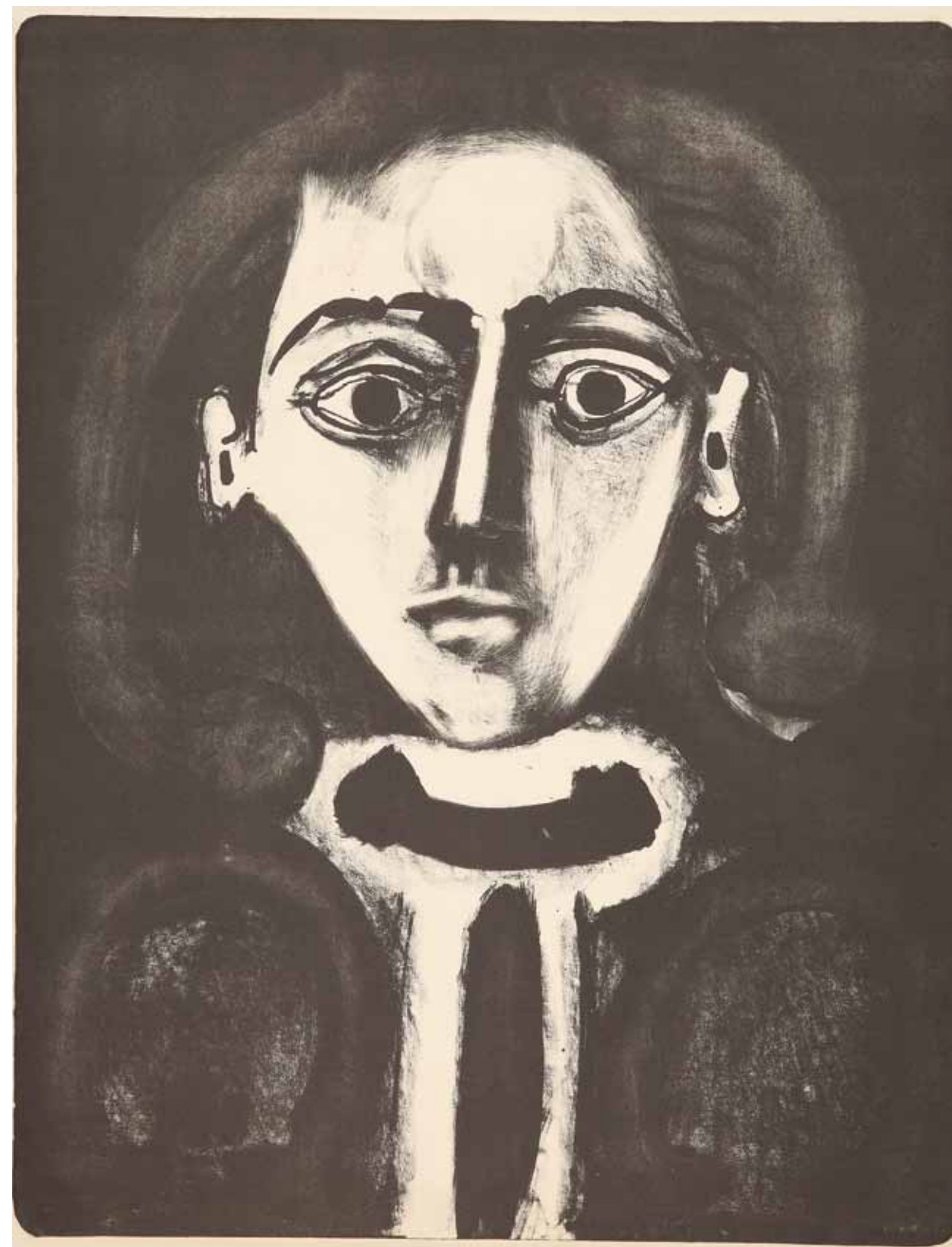
Grand profil | Großes Profil
2.4.1947 · Kat. 49



Tête de jeune femme | Kopf einer jungen Frau
24.6.1947 · Kat. 51



Tête de femme | Frauenkopf
10.11.1948 · Kat. 52



Tête de jeune fille | Mädchenkopf
9.3.1949 · Kat. 58



Figure stylisée | Stilisierte Figur
21.11./13.12./21.12.1948, Folge von 3 Lithographien · Kat. 54



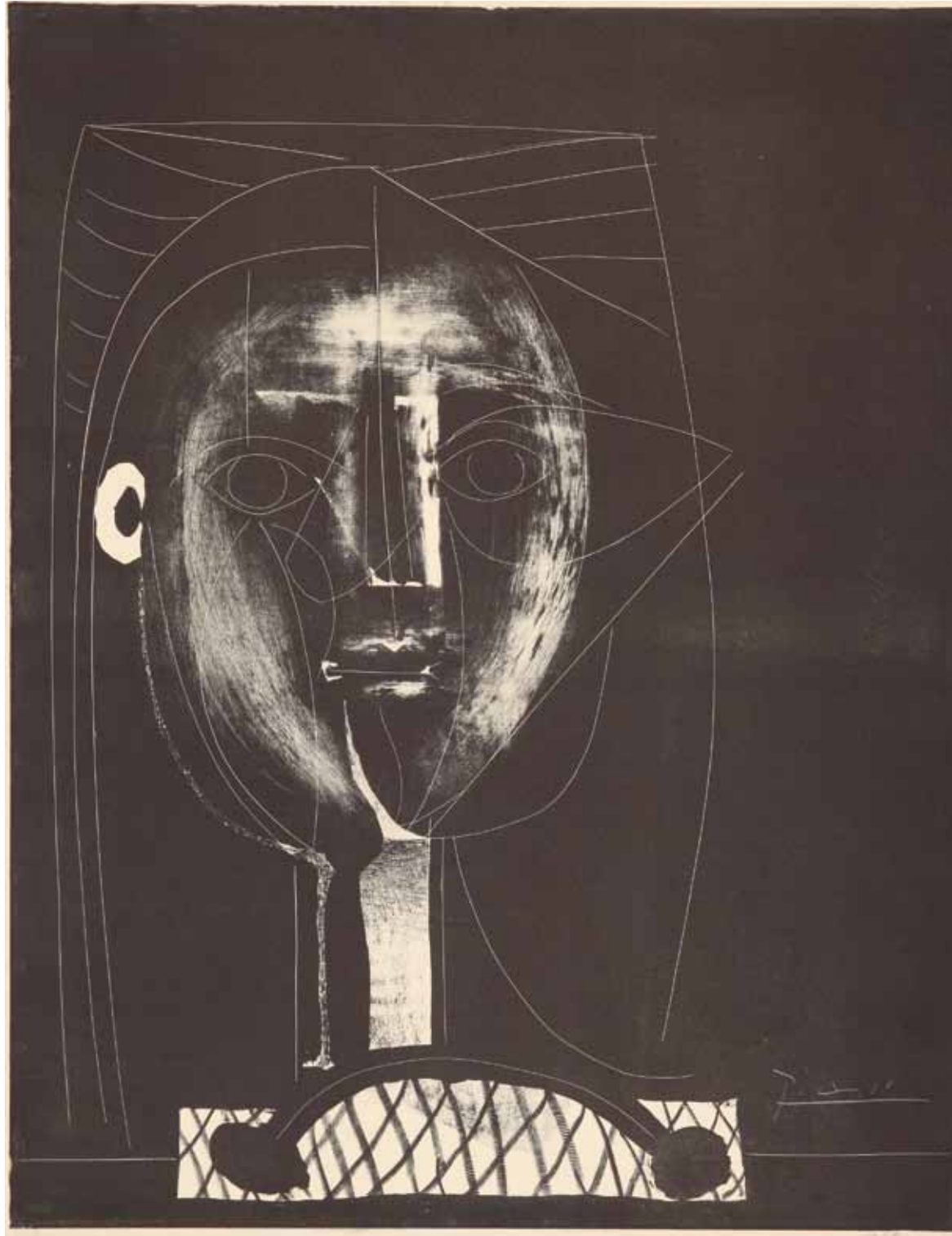


Figure noire | Schwarze Figur
20.11.1948 · Kat. 53



Portrait de Madame X | Porträt Madame X
2.11.1953 · Kat. 66



La femme au fauteuil | Die Frau im Lehnstuhl
16.2.1947 · Kat. 48



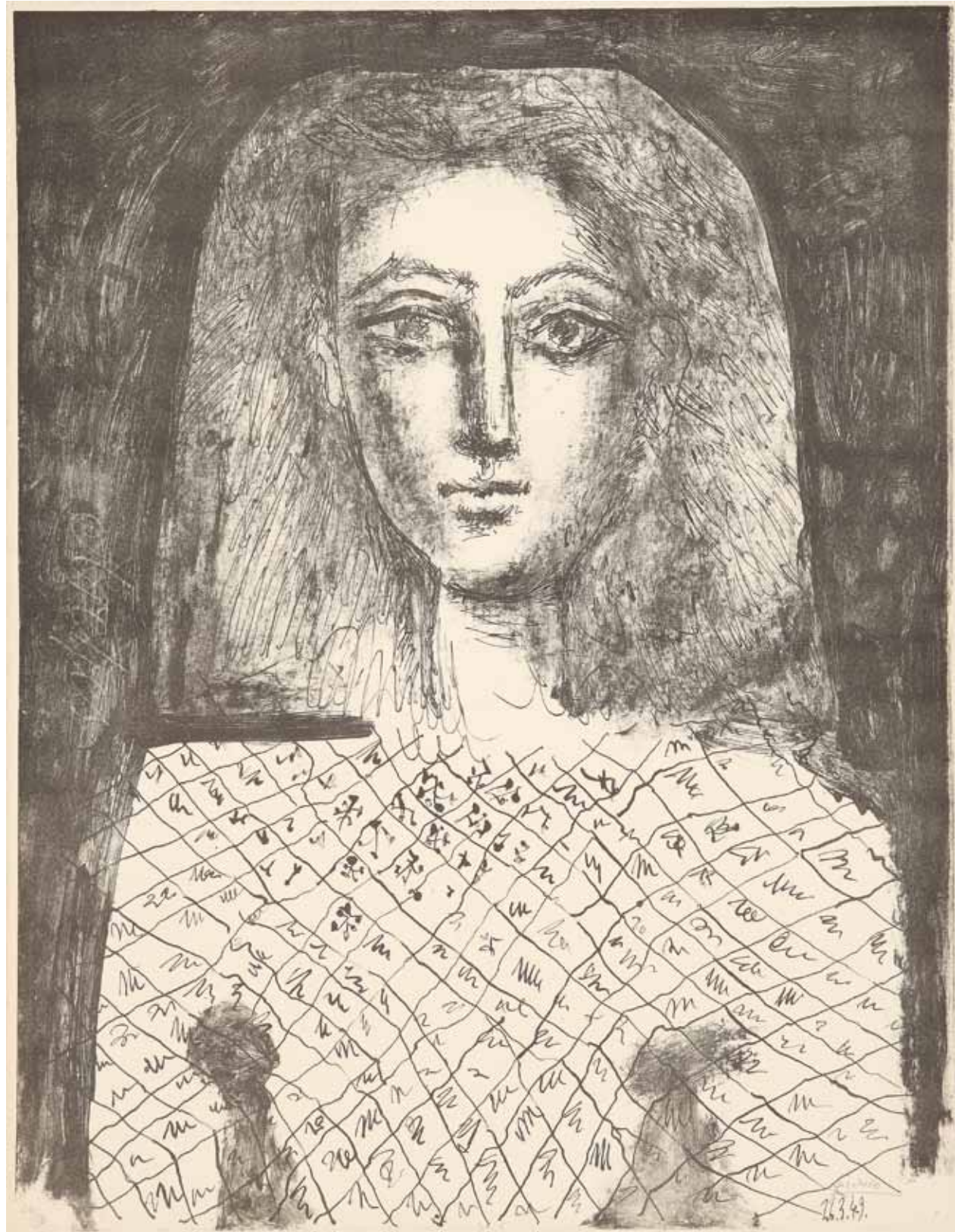
Femme au fauteuil no. 1 | Frau im Lehnstuhl Nr. 1
16.1.1949 · Kat. 55



Femme au fauteuil no. 4 | Frau im Lehnstuhl Nr. 4
3.1.1949 · Kat. 56



Buste de jeune femme | Büste einer jungen Frau
26.2./2.3./4.3.1949, Folge von 4 Lithographien · Kat. 57



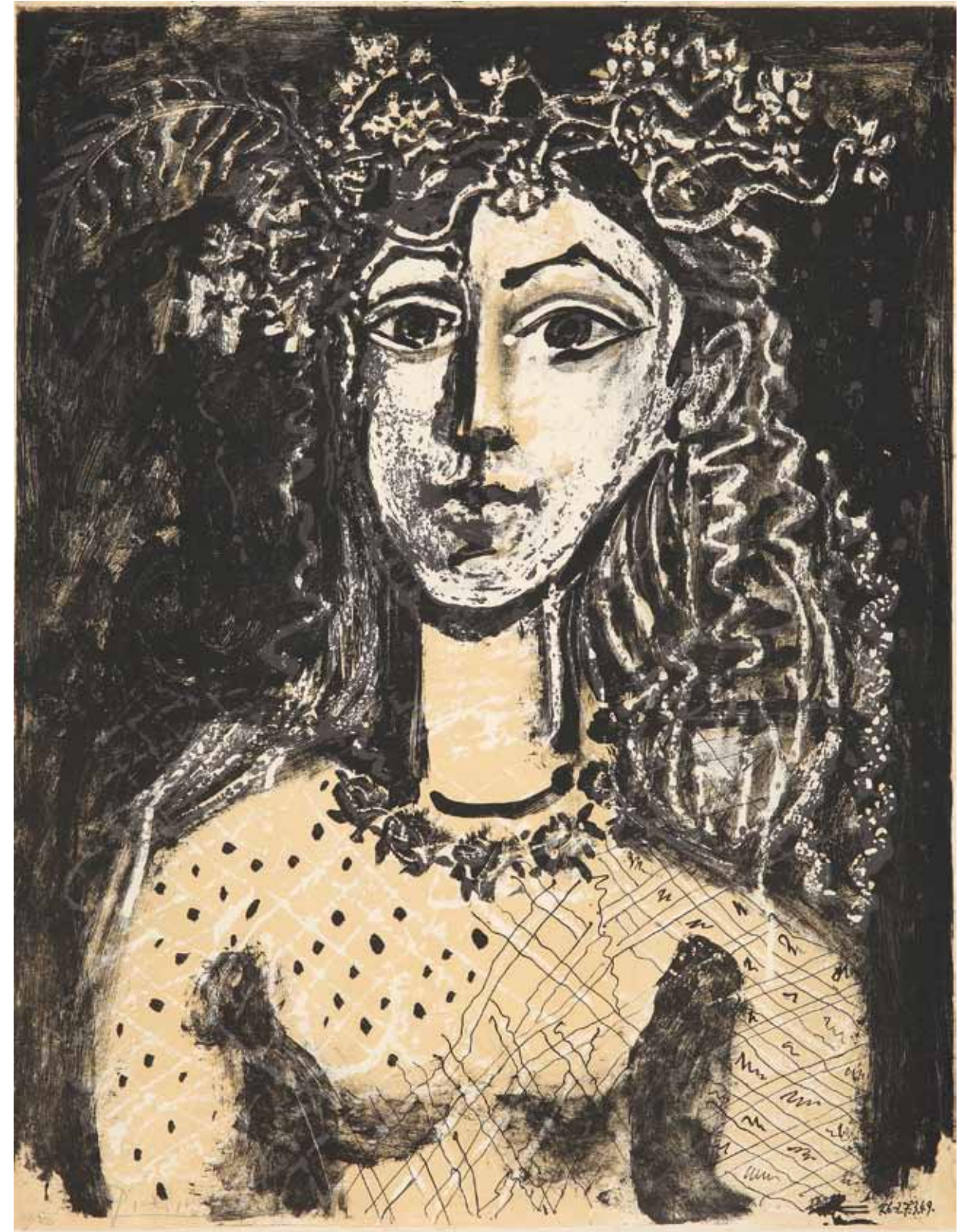
Le corsage à carreaux | Die karierte Bluse
26.3.1949 · Kat. 59



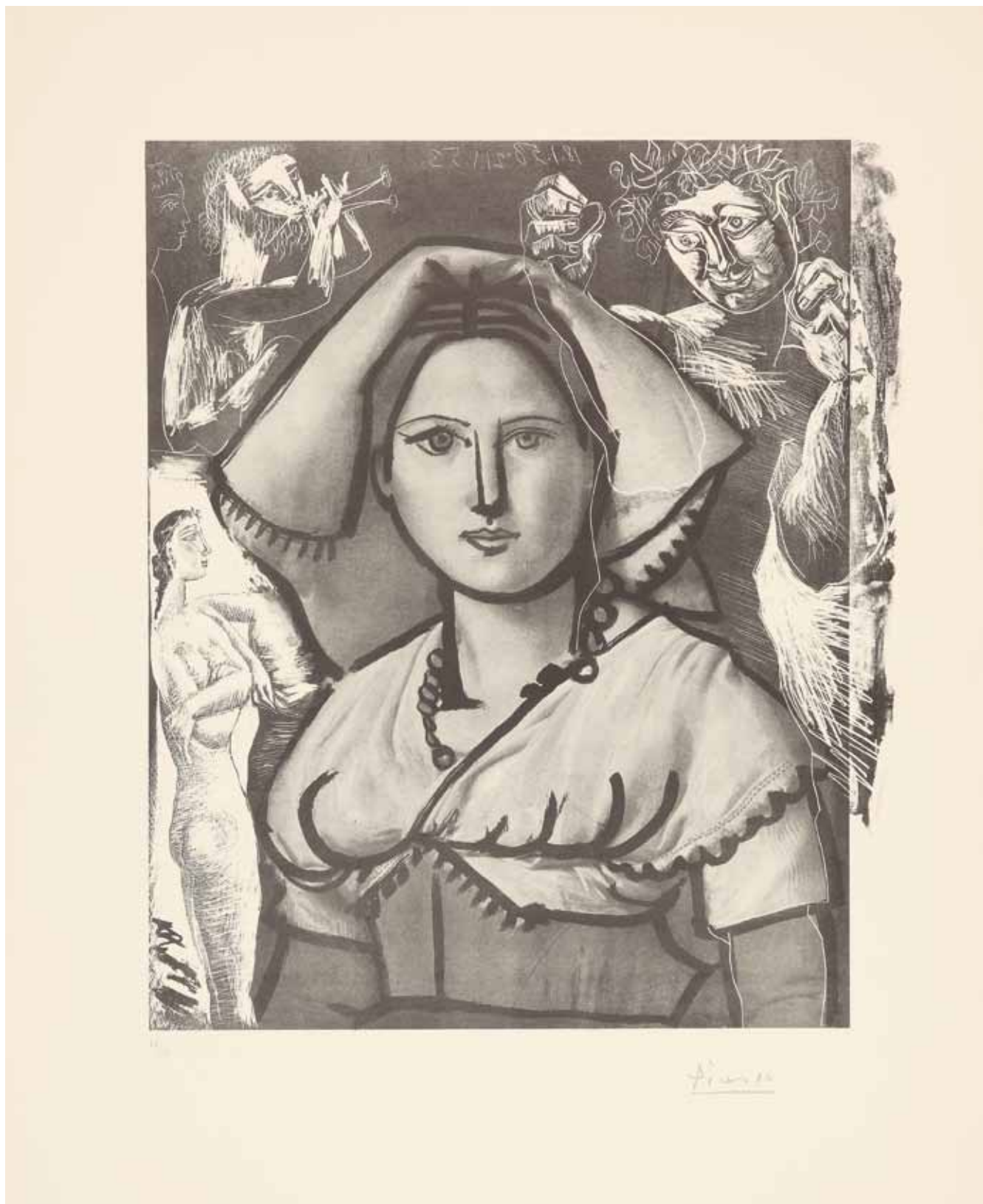
Jeune fille inspirée par Cranach | Mädchen nach Cranach
26./27.3.1949 · Kat. 60



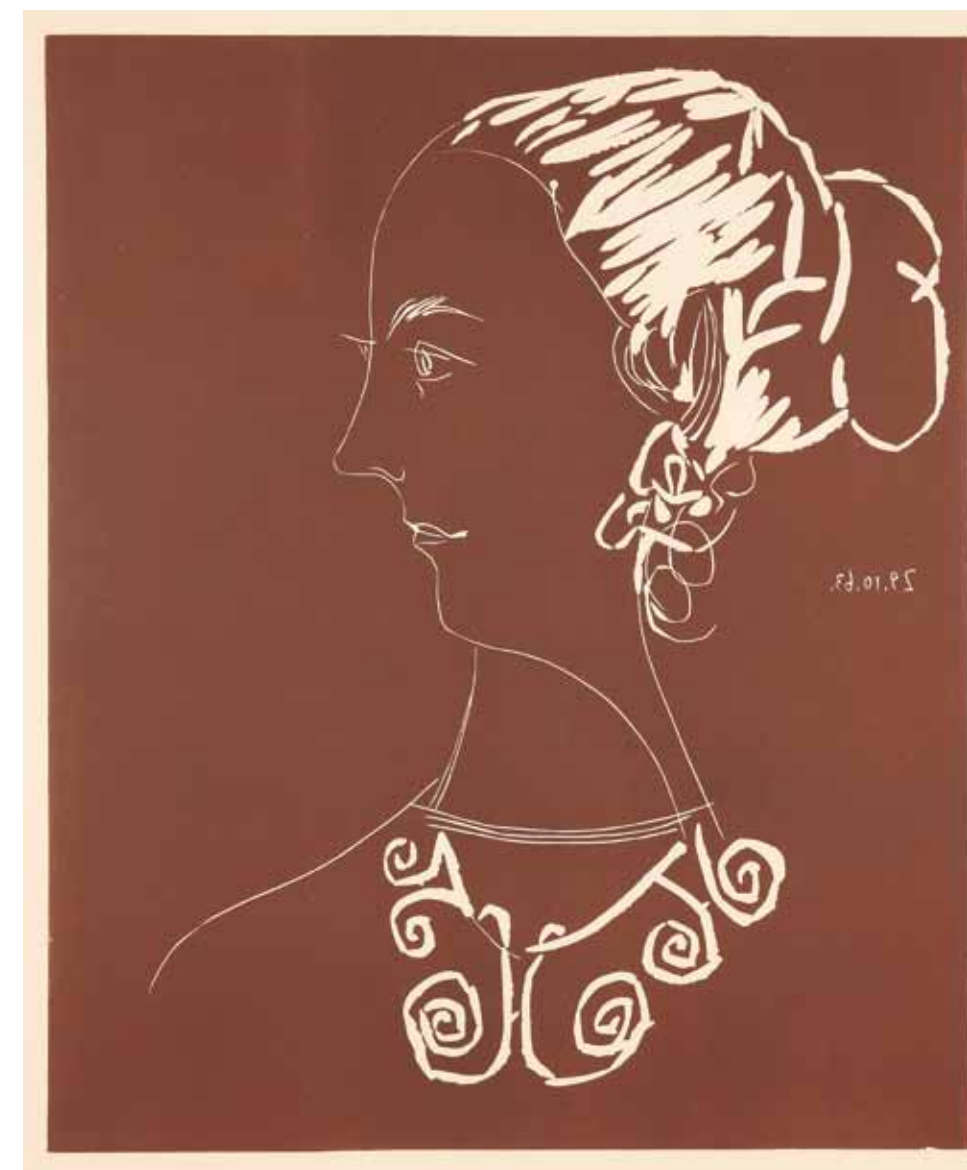
Jeune fille inspirée par Cranach | Mädchen nach Cranach
26./27.3.1949 · Kat.61



Jeune fille inspirée par Cranach | Mädchen nach Cranach
26./27.3.1949 · Kat. 62



L'italienne | Die Italienerin
(nach dem Gemälde von Victor Orsel)
21.1.1953/1955 · Kat. 65



Portrait de Mademoiselle Angela Rosengart | Porträt Mademoiselle Angela Rosengart
29.10.1963 · Kat. 67



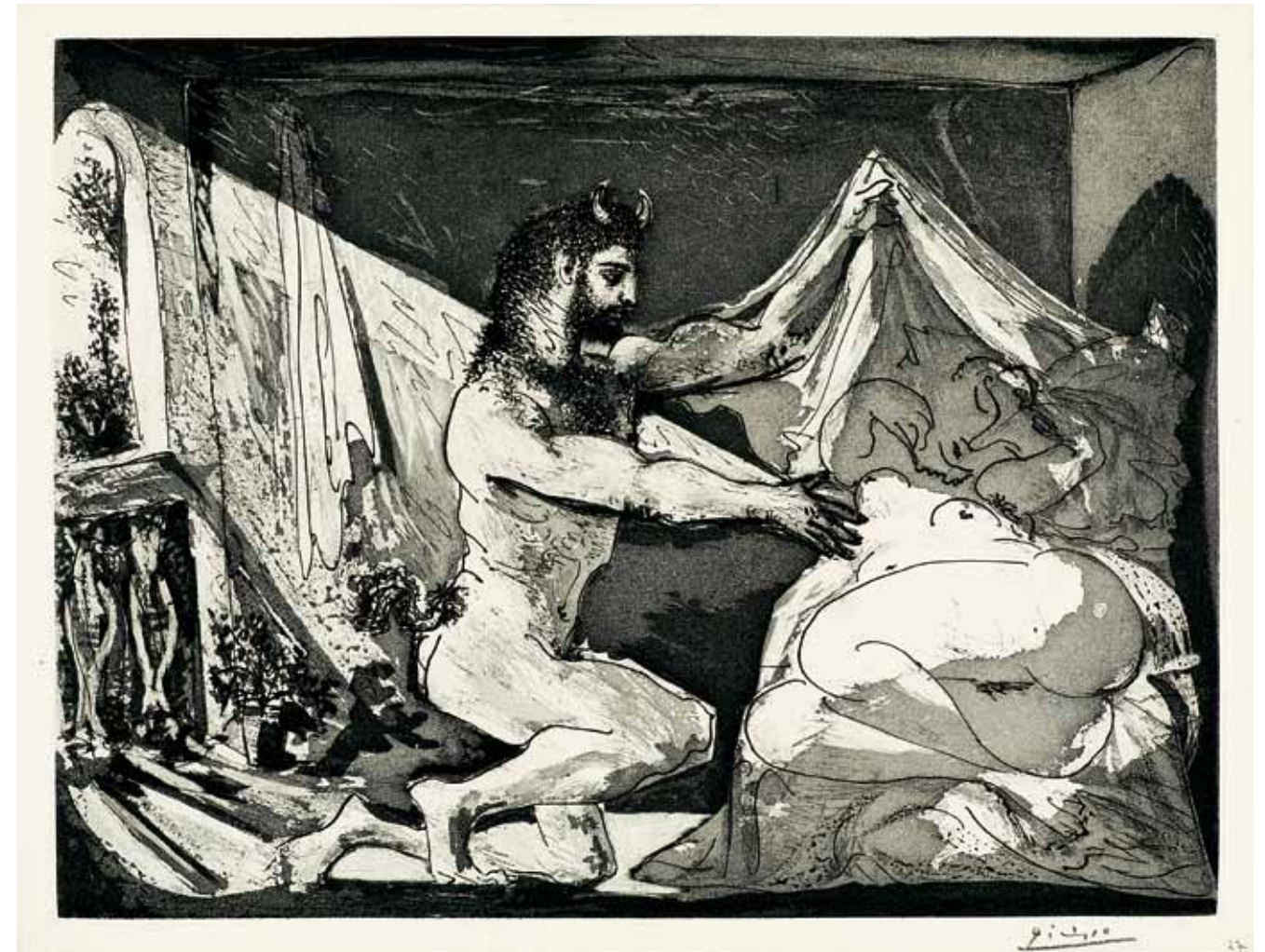
EDWARD QUINN
Sylvette David, Vallauris
1954/2014 · Kat. 63



Femme assise en tailleur: Geneviève Laporte aus «Recordant el Doctor Reventós»
23.8.1951, (Buch 1969) · Kat. 64

Es ist merkwürdig, aber in Paris zeichne ich niemals Faune, Zentauren oder mythische Heroen; die scheinen nur in diesen Gegenden hier [d. i. an der Côte d'Azur] zu leben.

Pablo Picasso



Faune dévoilant une femme | Faun, eine Frau enthüllend
aus *La Suite Vollard*
12.6.1936 · Kat. 68



EDWARD QUINN
Unter Freunden in Vallauris - Picasso spielt Trompete
1953/2014 · Kat. 69



Pan | Pan
10.3.1948 · Kat. 70



Faune souriant | Lächelnder Faun
10.3.1948 · Kat. 71



Faune aux branchages | Faun zwischen Zweigen
10.3.1948 · Kat. 72



Faune musicien no. 3 | Musizierender Faun Nr. 3
10.3.1948 · Kat. 73



Faune musicien no. 4 | Musizierender Faun Nr. 4
10.3.1948 · Kat. 74



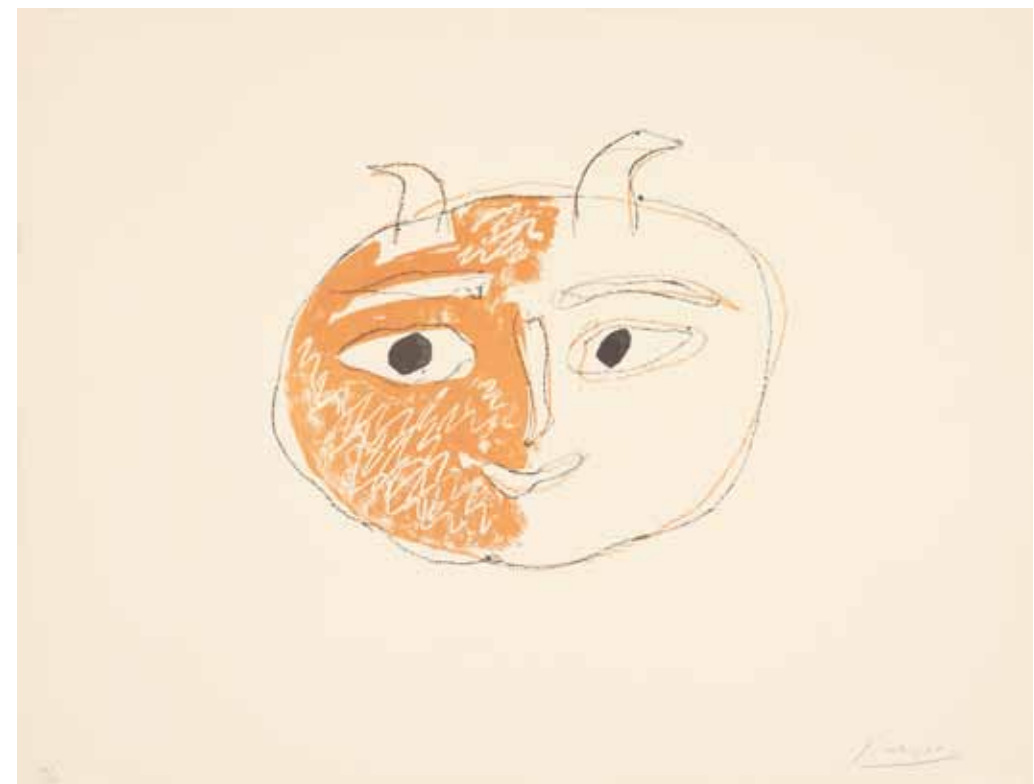
Faune musicien no. 5 | Musizierender Faun Nr. 5
10.3.1948 · Kat. 75



Visage aux feuilles | Gesicht mit Blättern
1956, Keramikteller · Kat. 76



Première affiche Vallauris sans lettre | Erstes Vallaurisplakat ohne Schrift
5.6.1948 · Kat. 77

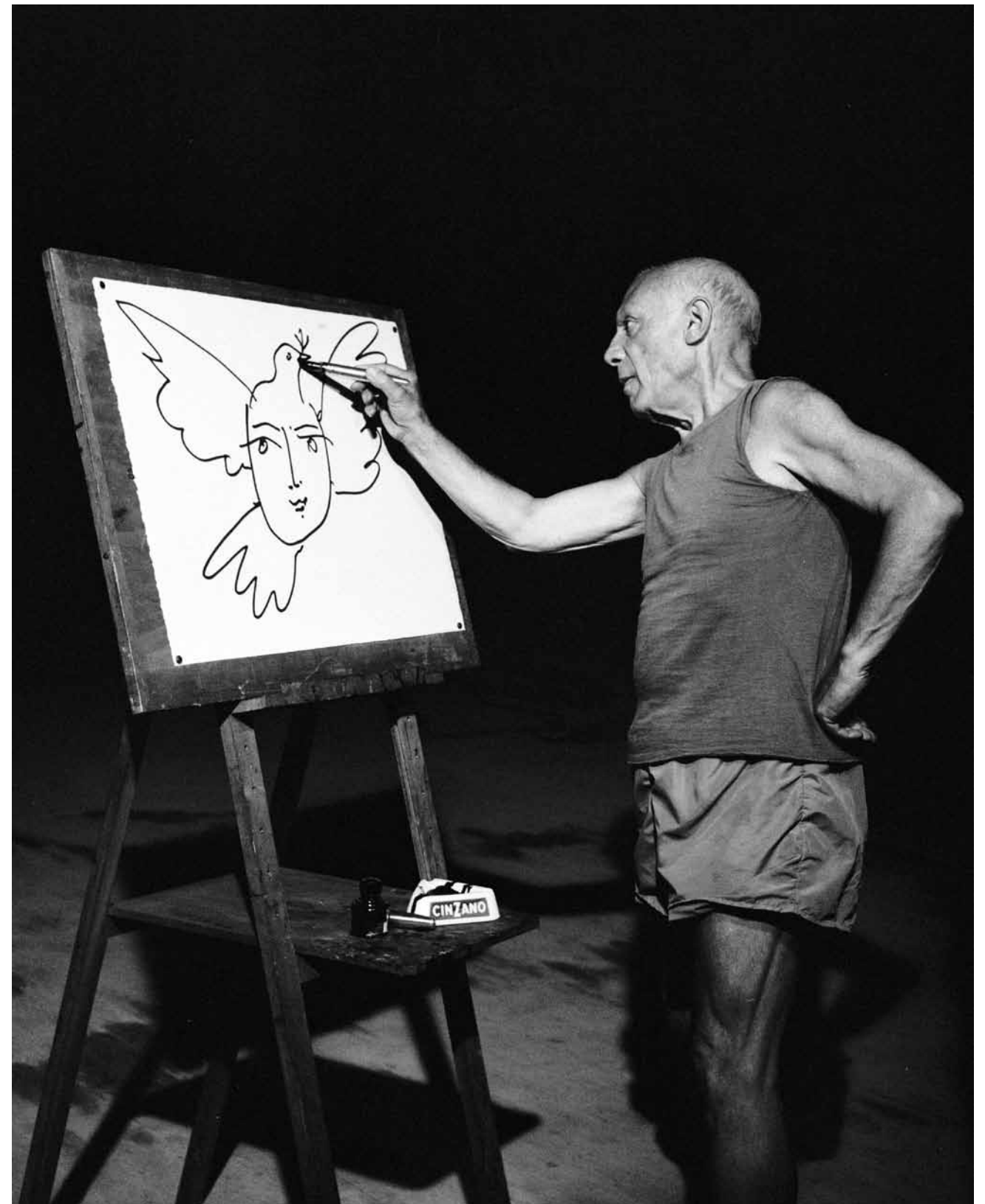


Deuxième affiche Vallauris sans lettre | Zweites Vallaurisplakat ohne Schrift
5.6.1948 · Kat. 78, 79

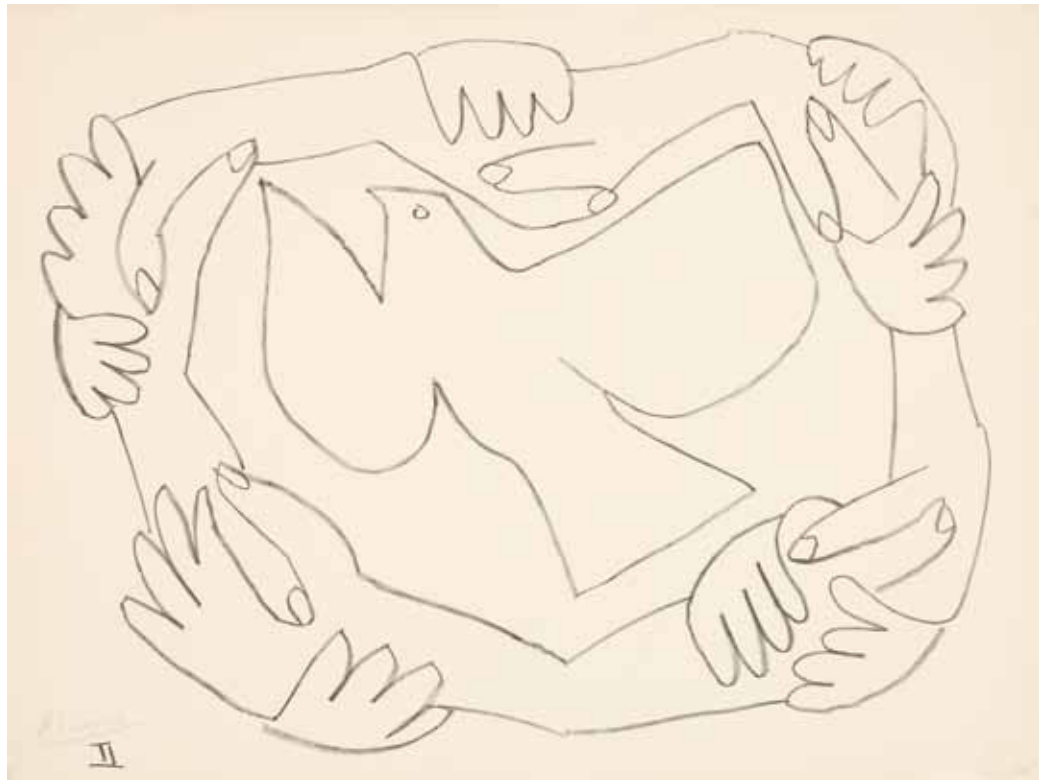
Troisième affiche Vallauris sans lettre | Drittes Vallaurisplakat ohne Schrift
5.6.1948 · Kat. 80, 81

Der Künstler ist ein Gefäß der Gefühle, die von überallher kommen: vom Himmel, von der Erde, von einem Papierfetzen, von einer vorbeigehenden Gestalt, von einem Spinnengewebe. Deshalb dürfen wir Dinge nicht unterschiedlich behandelt. Wo es um Dinge geht, gibt es keine Klassenunterschiede.

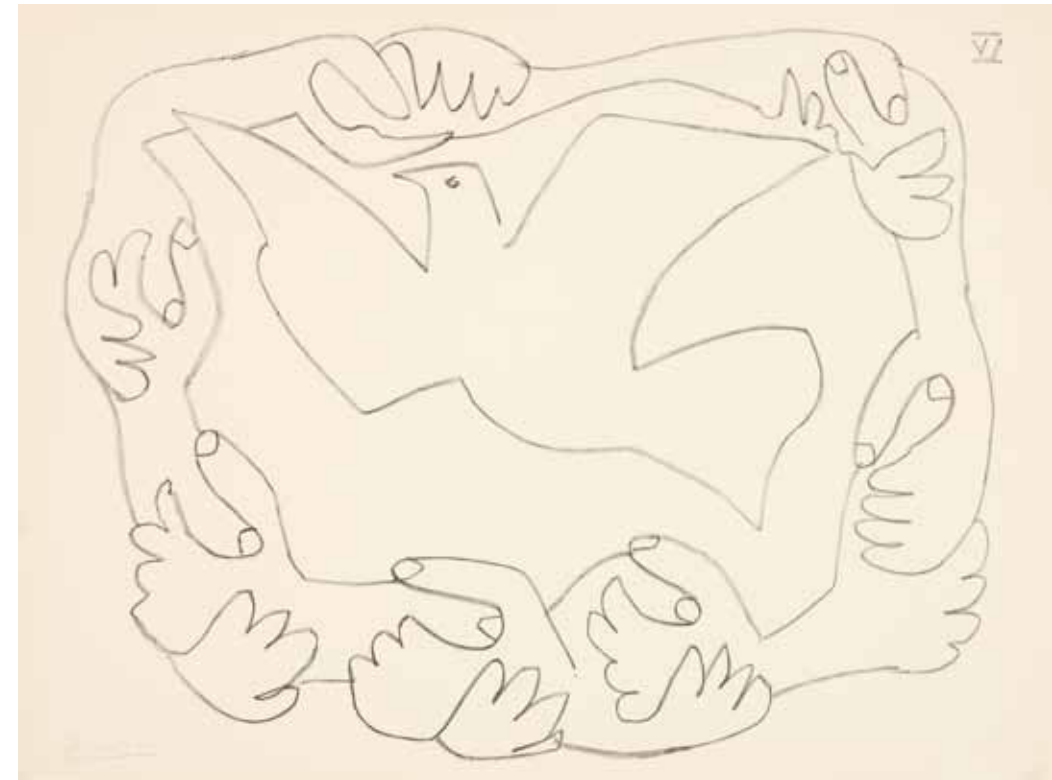
Pablo Picasso



EDWARD QUINN
Picasso bei Drehaufnahmen zu «Le mystère Picasso»
1955/2014 · Kat. 82



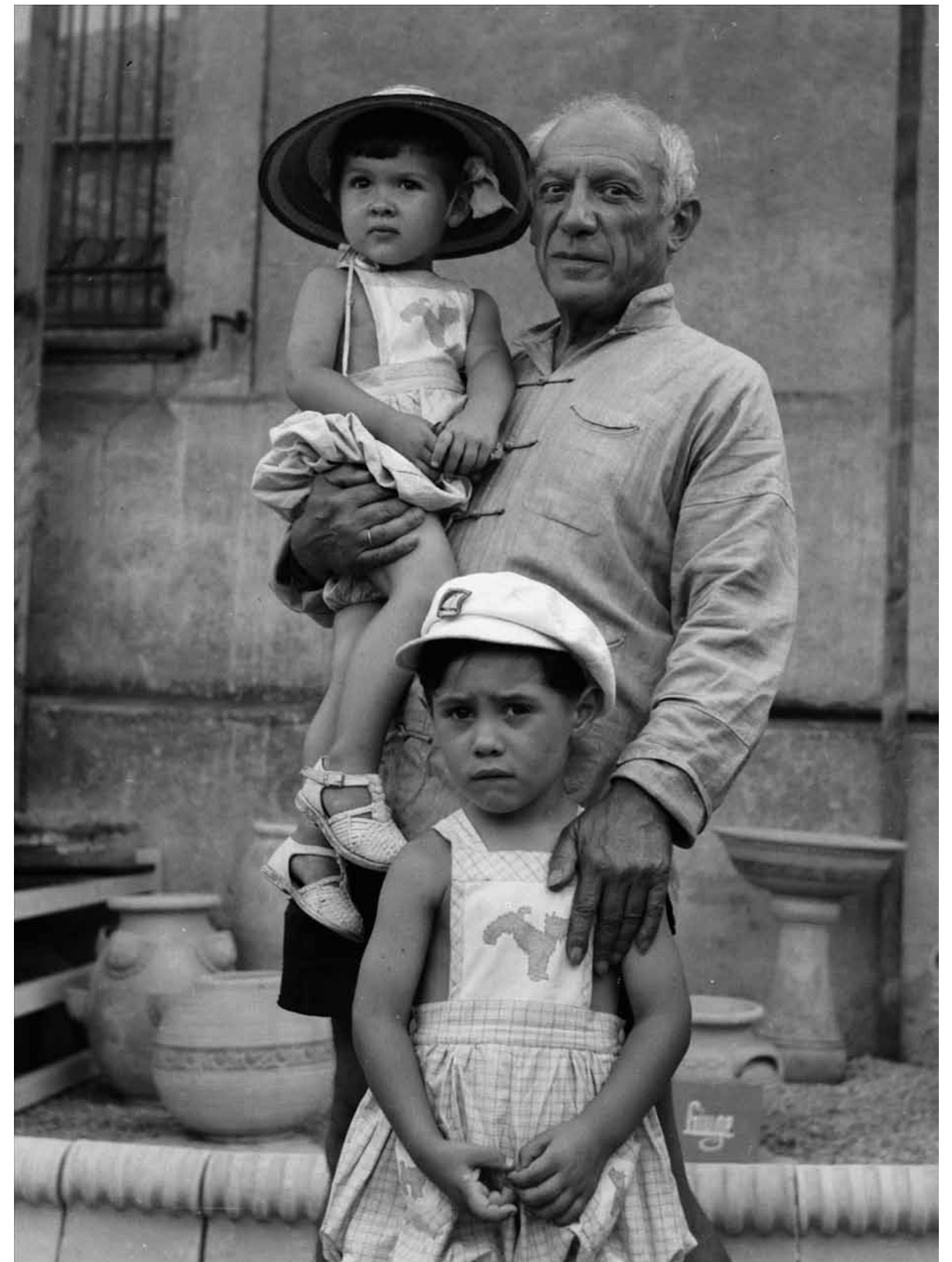
Les mains liées, I - IV | Die verschränkten Hände, I - IV
25.9.1952 · Kat.83 - 86



Gerade als Picasso gehen wollte, kam seine Haushälterin mit seinen beiden kleinen Kindern Claude und Paloma. Spontan fragte ich, ob er mit seinen Kindern für mich posieren wolle. Er war bester Laune und sagte zu. Nach den Aufnahmen sprachen wir einige Minuten miteinander. Dabei bat ich ihn um Erlaubnis, ihn in seinem Haus photographieren zu dürfen. Höflich lehnte er ab: «Man wird sehen».

Die ersten wenigen Aufnahmen, die ich von Picasso und seinen Kindern gemacht hatte, gefielen ihm so gut, dass er mir dann nach einigen abschlägigen Antworten gestattete, ihn in seinem Töpferatelier in Vallauris zu photographieren.

Pablo Picasso



EDWARD QUINN
Picasso mit Claude und Paloma
1951/2005 · Kat. 87



Mère et enfants / Françoise, Claude, Paloma: La lecture et les jeux, III |
Mutter und Kinder / Françoise, Claude, Paloma: die Lektüre und die Spiele, III
16.1.1953 · Kat. 88



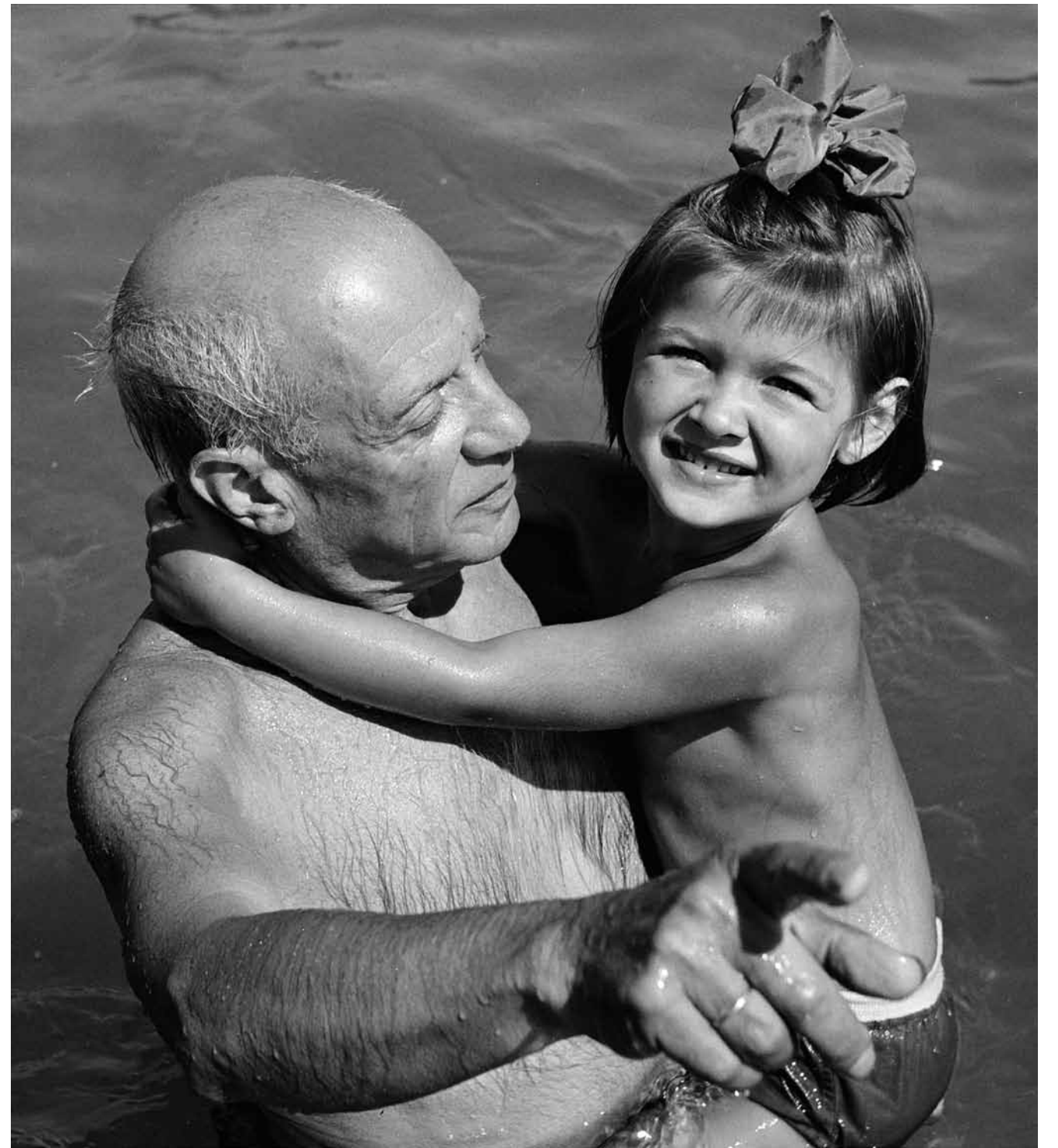
Mère et enfants / Françoise, Claude, Paloma: La lecture et les jeux, II |
Mutter und Kinder / Françoise, Claude, Paloma: die Lektüre und die Spiele, II
16.1.1953, 5. Zustand · Kat. 89



EDWARD QUINN
Zeichenstunde für Claude und Paloma
1953/2007; 1953/2014 · Kat. 90, 91



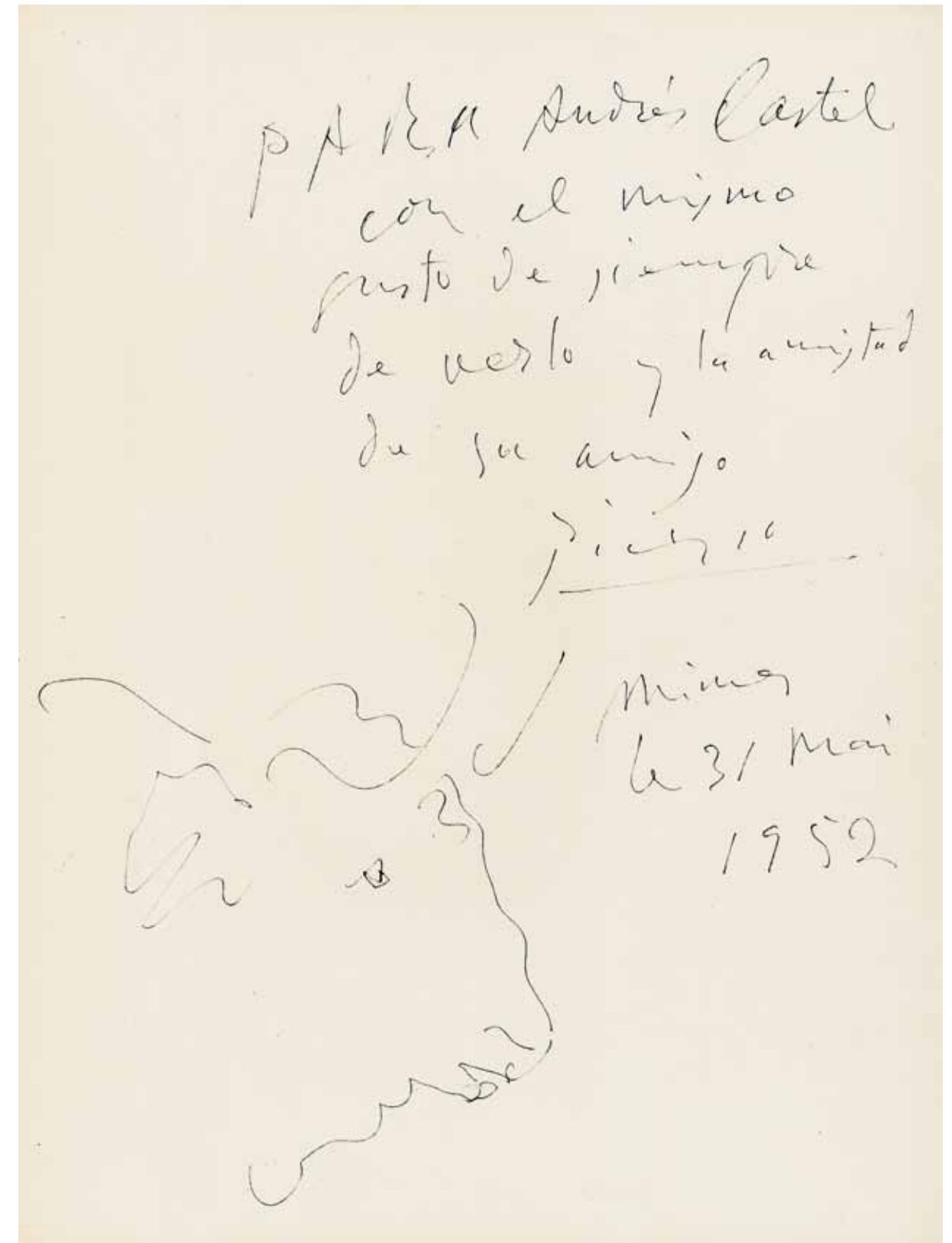
La mère et les enfants | Die Mutter und die Kinder
20.1.1953 · Kat. 92



EDWARD QUINN
Picasso mit Paloma am Strand von Golfe-Juan
1954/1999 · Kat. 93

Für mich ist der Stier das stolzeste aller Symbole.

Pablo Picasso



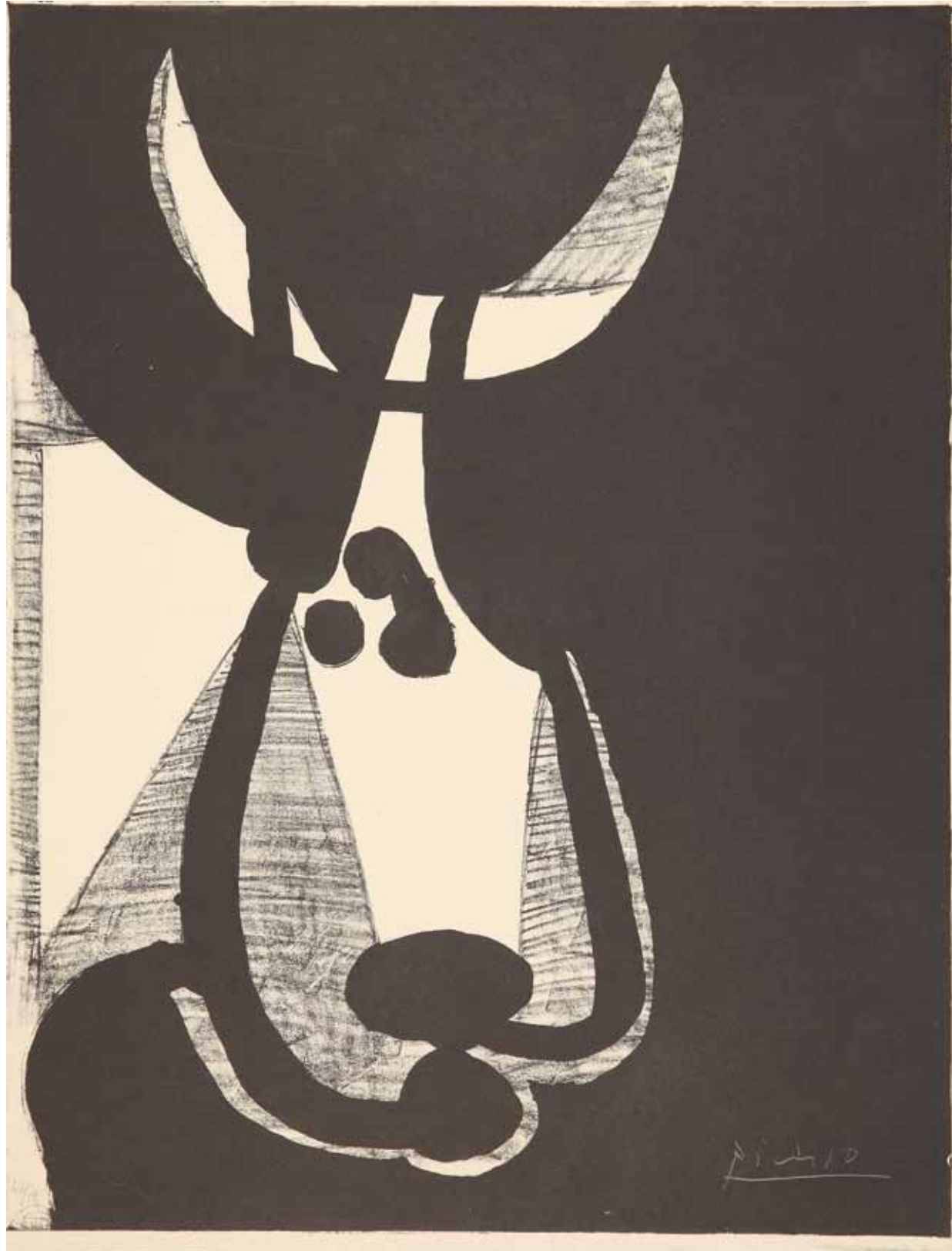
Tête de taureau | Stierkopf
31.5.1952, Tuschzeichnung · Kat. 94



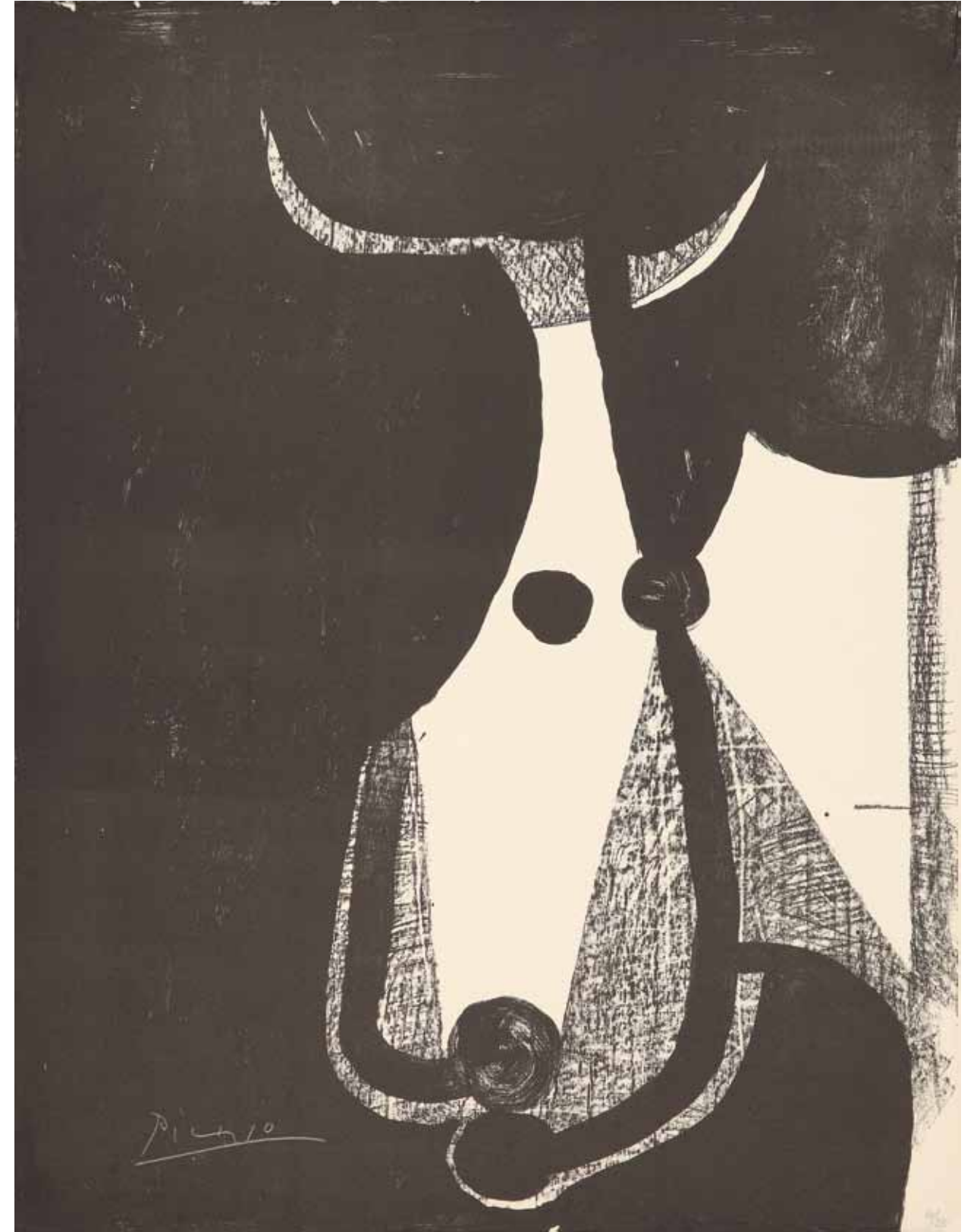
Le taureau noir | Der schwarze Stier
20.4.1947 · Kat. 96



Taureau gravé | Gravierter Stier
1947, Keramikteller · Kat. 95



Tête de taureau, tournée à gauche | Stierkopf, nach links gewendet
11.1948 · Kat. 97



Tête de taureau, tournée à droite | Stierkopf, nach rechts gewendet
11.1948 · Kat. 98



Danses | Tänze
13.2.1954 · Kat. 99

Le jeu du taureau | Das Spiel des Stieres
14.2.1954 · Kat. 100



La danse des banderilles | Der Tanz der Banderillas
14.2.1954 · Kat. 101

Les trois femmes et le torero | Die drei Frauen und der Torero
17.2.1954 · Kat. 102



EDWARD QUINN
Picasso mit Stiermaske
1959/2012 · Kat. 103



Minotaure attaquant une amazone | Minotaurus, eine Amazone überfallend
aus *La Suite Vollard*
23.5.1933 · Kat. 104



Le picador blessé | Der verwundete Picador
20.6.1952 · Kat. 105



EDWARD QUINN
Picasso und Jean Cocteau als Toreros
1955/2005 · Kat. 107

La Tauromaquia o Arte de torear (José Delgado alias Pepe Illo) | Die Tauromachie oder die Kunst des Stierkampfes 1957/1959, Buch mit Titelgravur und 26 Aquatintadarierungen · Kat. 106

Frontispiz *Toros en el campo* | Stiere auf der Weide

Blatt 1 *A los toros* | Zu den Stieren

Blatt 2 *Paseo de cuadrillas* | Der Einzug der Stierkämpfer in die Arena

Blatt 3 *Suerte llamada de Don Tancredo* | Die Stierkampftechnik nach Don Tancredo

Blatt 4 *El Toro sale del toril* | Der Stier stürzt aus dem Stall in die Arena

Blatt 5 *Citando al toro con la capa* | Der Stier wird mit der Capa [einem roten Umhang] gereizt

Blatt 6 *Toreando a la Verónica* | Die Stierkampftechnik «Verónica»

Blatt 7 *Salto con la garrocha* | Sprung mit der Garrocha [ca. 3,80 m lange Holzstange mit Eisenspitze]

Blatt 8 *Los cabestros retiran al toro manso* | Die Leitochsen bringen den zahmen Stier aus der Arena

Blatt 9 *Suerte de Varas* | Die Stierkampftechnik «Varas»

Blatt 10 *Echan perros al toro* | Hunde werden auf den Stier losgelassen

Blatt 11 *El picador obligando al toro con su pica* | Der Picador greift den Stier mit der Pica an

Blatt 12 *Citando a banderillas* | Mit den Banderillas reizen

Blatt 13 *Clavando un par de banderillas* | Ein Paar Banderillas werden gesetzt

Blatt 14 *Citando al toro a banderillas sentado en una silla* | Den Stier mit Banderillas im Sitzen reizen

Blatt 15 *El matador brinda la muerte del toro* | Der Matador weiht den Stier dem Tode

Blatt 16 *Suerte de muleta* | Stierkampftechnik «Muleta» [rotes Tuch]

Blatt 17 *La cogida* | Die Verwundung

Blatt 18 *Citando a matar* | Den Todesstoß zielend

Blatt 19 *La estocada* | Die Stichwunde

Blatt 20 *Después de la estocada, el torero señala la muerte del toro*
Nach dem Setzen der Stichwunde verkündet der Torero den Tod des Stieres

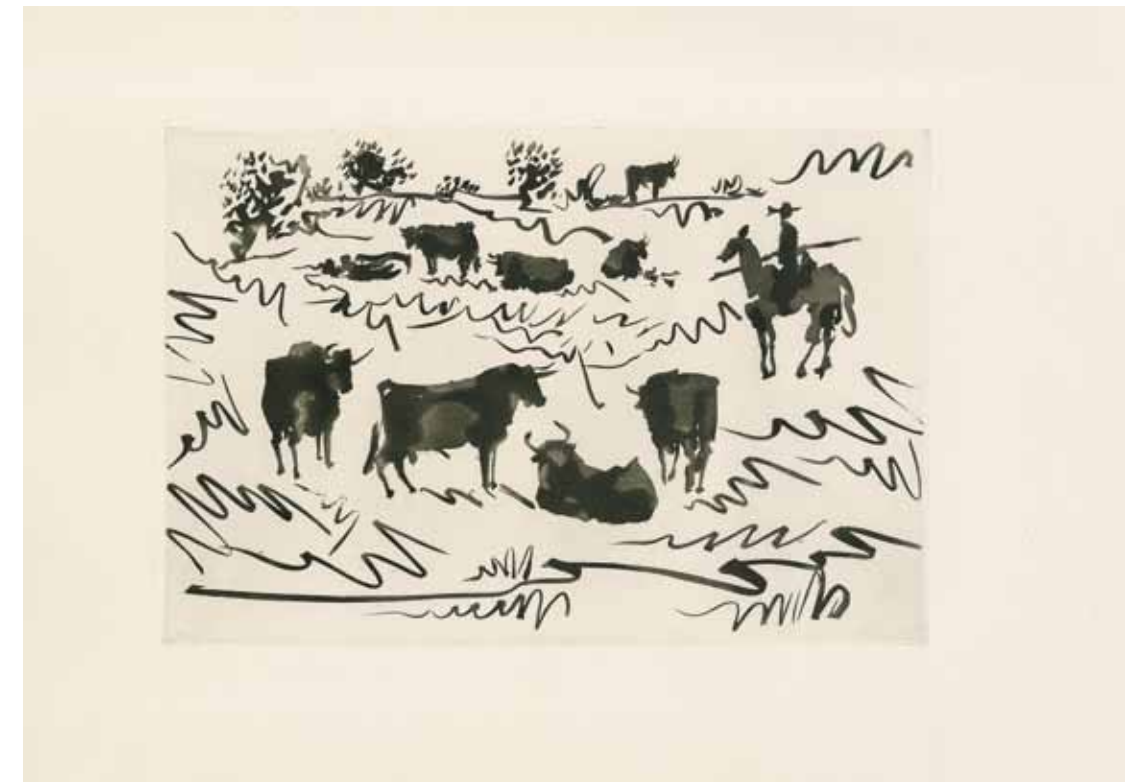
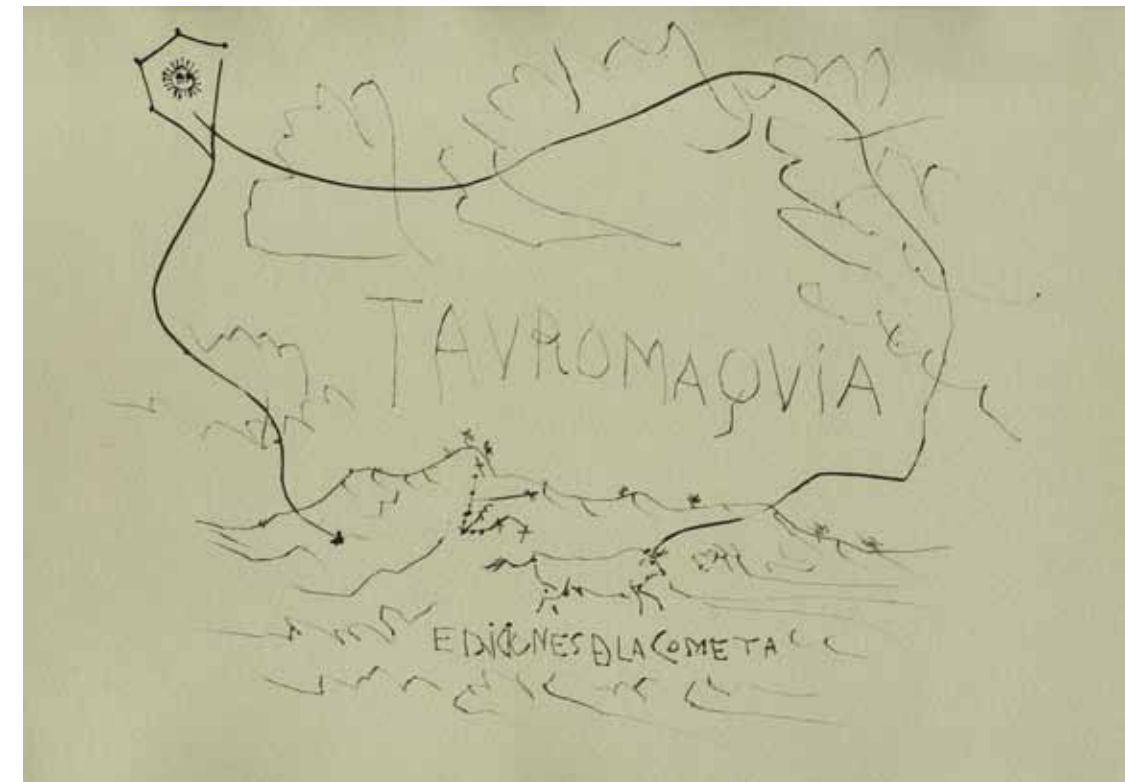
Blatt 21 *Muerte del toro* | Der Tod des Stieres

Blatt 22 *El arrastre* | Abtransport des Stieres

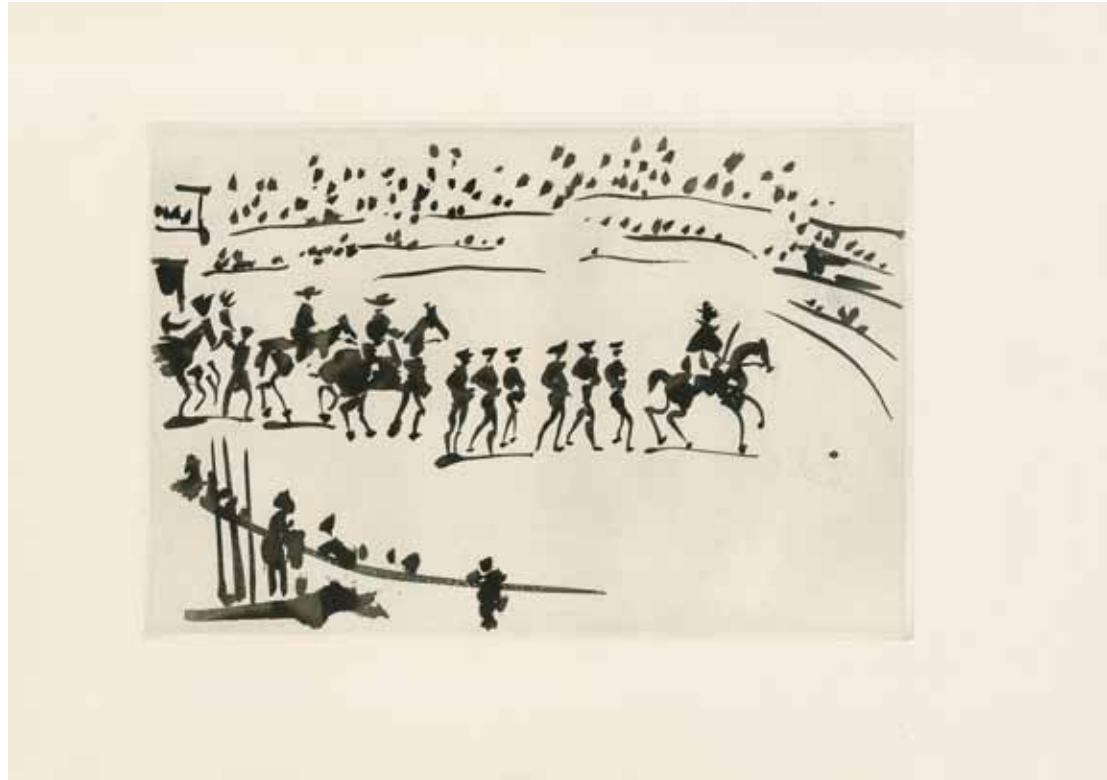
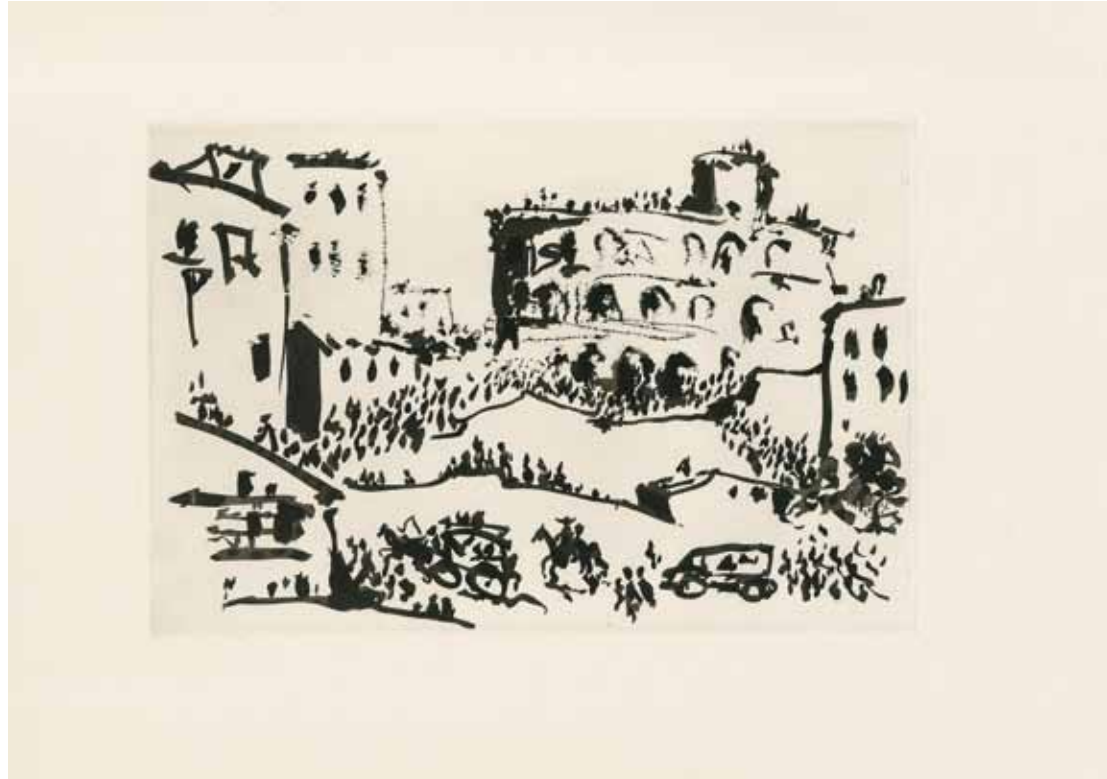
Blatt 23 *El torero sale en hombros de los aficionados*
Der Torero wird im Triumph aus der Arena getragen

Blatt 24 *Citando al toro con el rejón* | Der [nächste] Stier wird vom Pferd herab mit dem Speer gereizt

Blatt 25 *Alanceando a un toro* | Stierkampf zu Pferde mit dem Speer



La Tauromaquia
Umschlag und Frontispiz



La Tauromaquia
Blatt 1 und 2



La Tauromaquia
Blatt 3 und 4



La Tauromaquia
Blatt 5 und 6

La Tauromaquia
Blatt 7 und 8



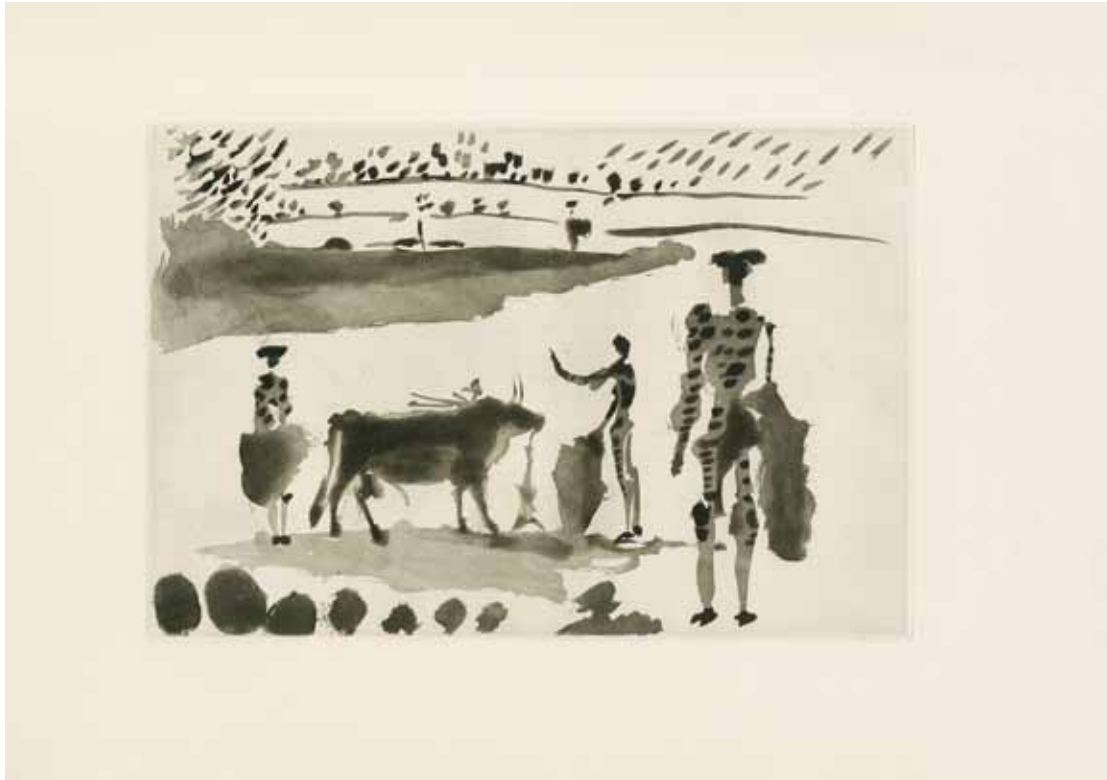
La Tauromaquia
Blatt 9 und 10

La Tauromaquia
Blatt 11 und 12



La Tauromaquia
Blatt 13 und 14

La Tauromaquia
Blatt 15 und 16



La Tauromaquia
Blatt 17 und 18

La Tauromaquia
Blatt 19 und 20



La Tauromaquia
Blatt 21 und 22

La Tauromaquia
Blatt 23 und 24



La Tauromaquia
Blatt 25



Picador et taureau | Picador mit Stier
1959, Keramikteller · Kat. 110



Les Banderilles / Le Banderillero | Die Banderillas / Der Banderillero
26.8./7.9.1959/1960, Folge von 5 Farblinolschnitten · Kat. 108

Porträts
Jacqueline



EDWARD QUINN
Picasso und Jacqueline, Golfe-Juan 1961
1961/2014 · Kat. 112



Portrait de Jacqueline | Porträt Jacqueline

4.12.1956 · Kat. 113



Jacqueline de profil | Jacqueline im Profil
24.5.1957 · Kat. 114



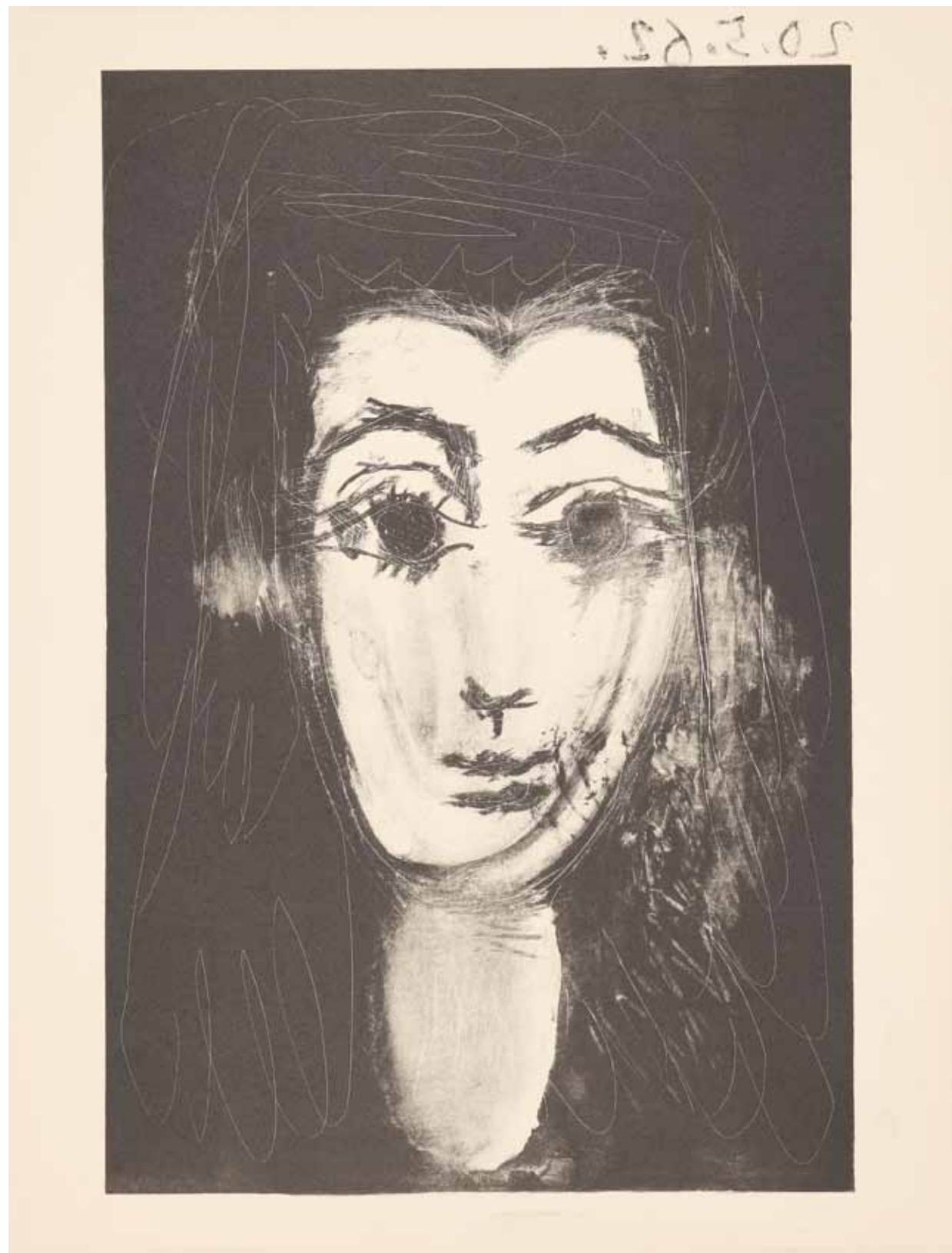
Jacqueline au mouchoir noir | Jacqueline mit schwarzem Tuch
6.6.1957/12.1.1958 · Kat. 117



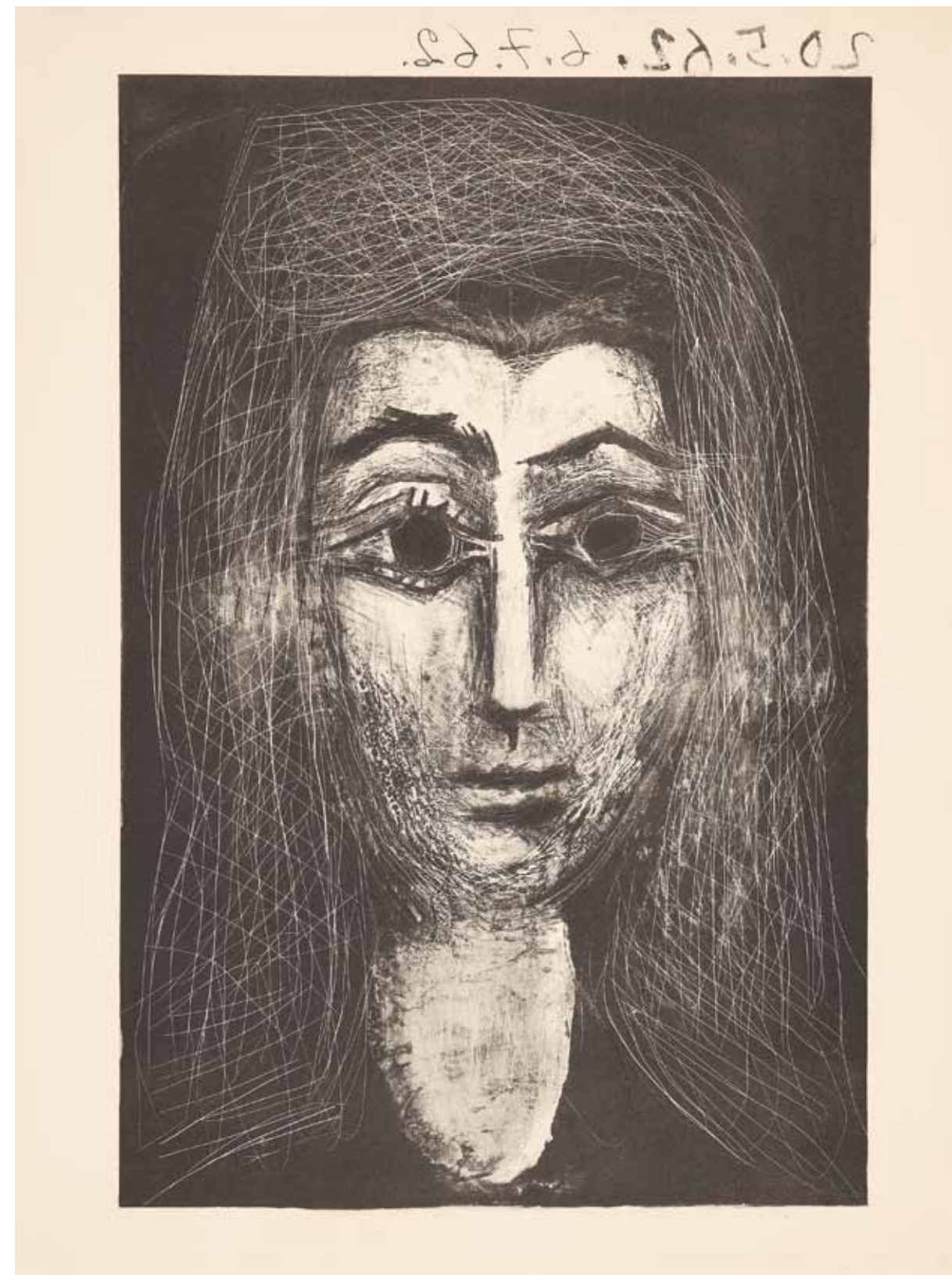
Femme au corsage à fleurs | Frau mit geblümter Bluse
17.12.1957 · Kat. 115

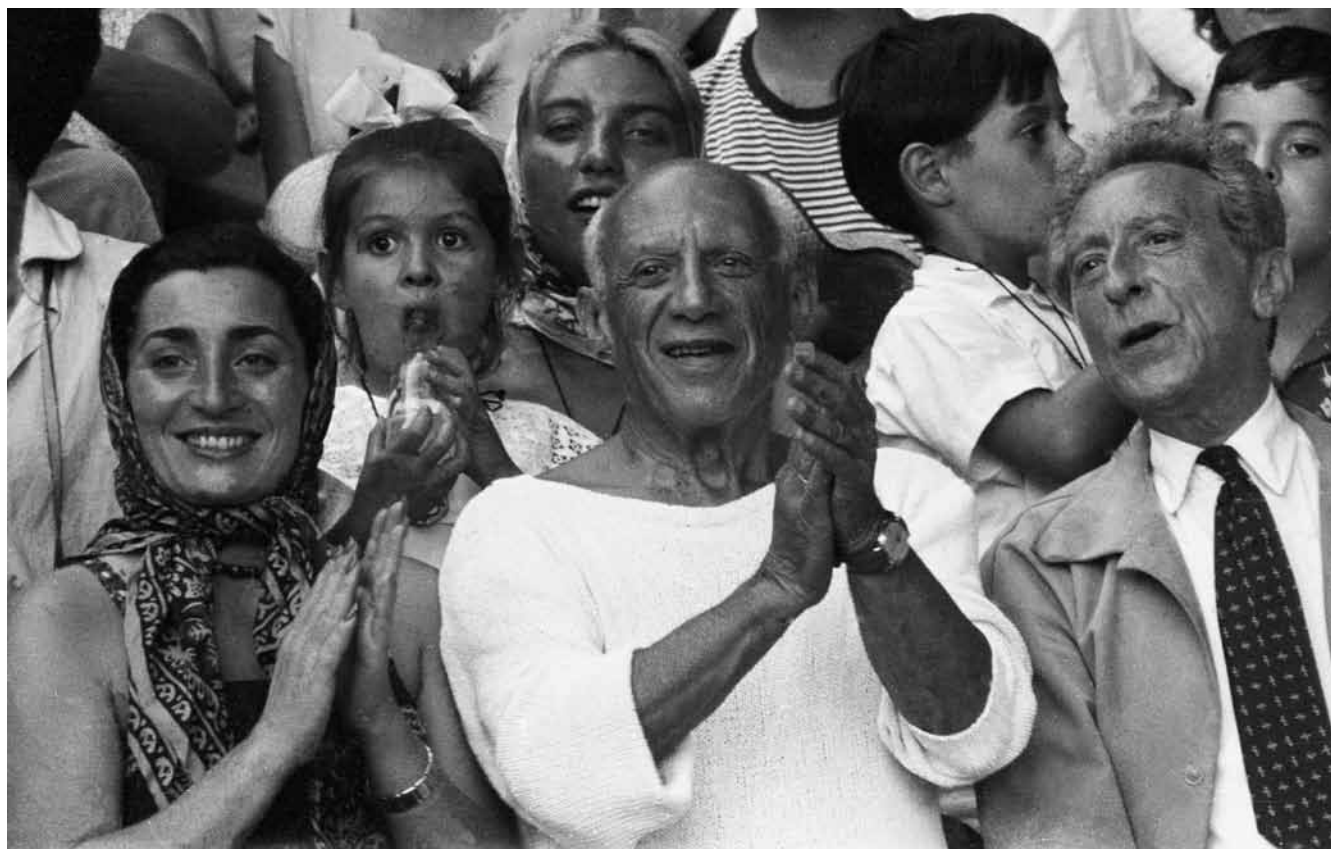


Femme au corsage à fleurs | Frau mit geblümter Bluse
27.12.1958 · Kat. 116

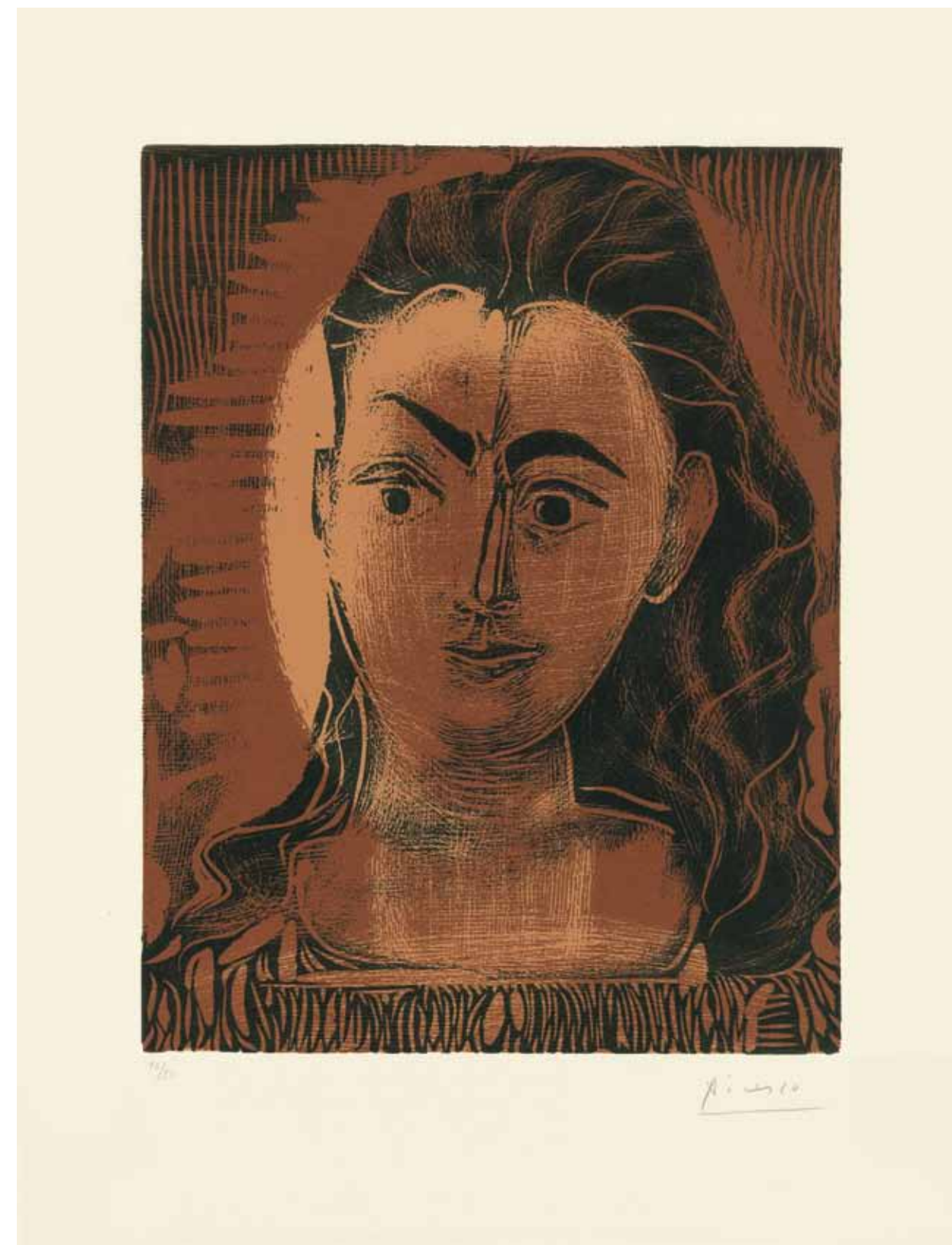


Portrait de Jacqueline à la mantille | Porträt Jacqueline mit Mantilla
2 Zustände
20.5./6.7.1962 · Kat. 118





EDWARD QUINN
Picasso, Jacqueline, Claude und Jean Cocteau beim Stierkampf
1955/2014 · Kat. 120



Petite buste de Femme / Portrait de Jacqueline en robe imprimée |
Kleine Frauenbüste / Porträt von Jacqueline in bedrucktem Kleid
1962 · Kat. 119

Maler und Modell



Le modèle et deux personnages | Der Maler und zwei Figuren
14.3.1954 · Kat. 121



Peintre et modèle à l'ottomane | Maler und Modell mit Ottomane
18.11.1963, Buch 1964 · Kat. 122



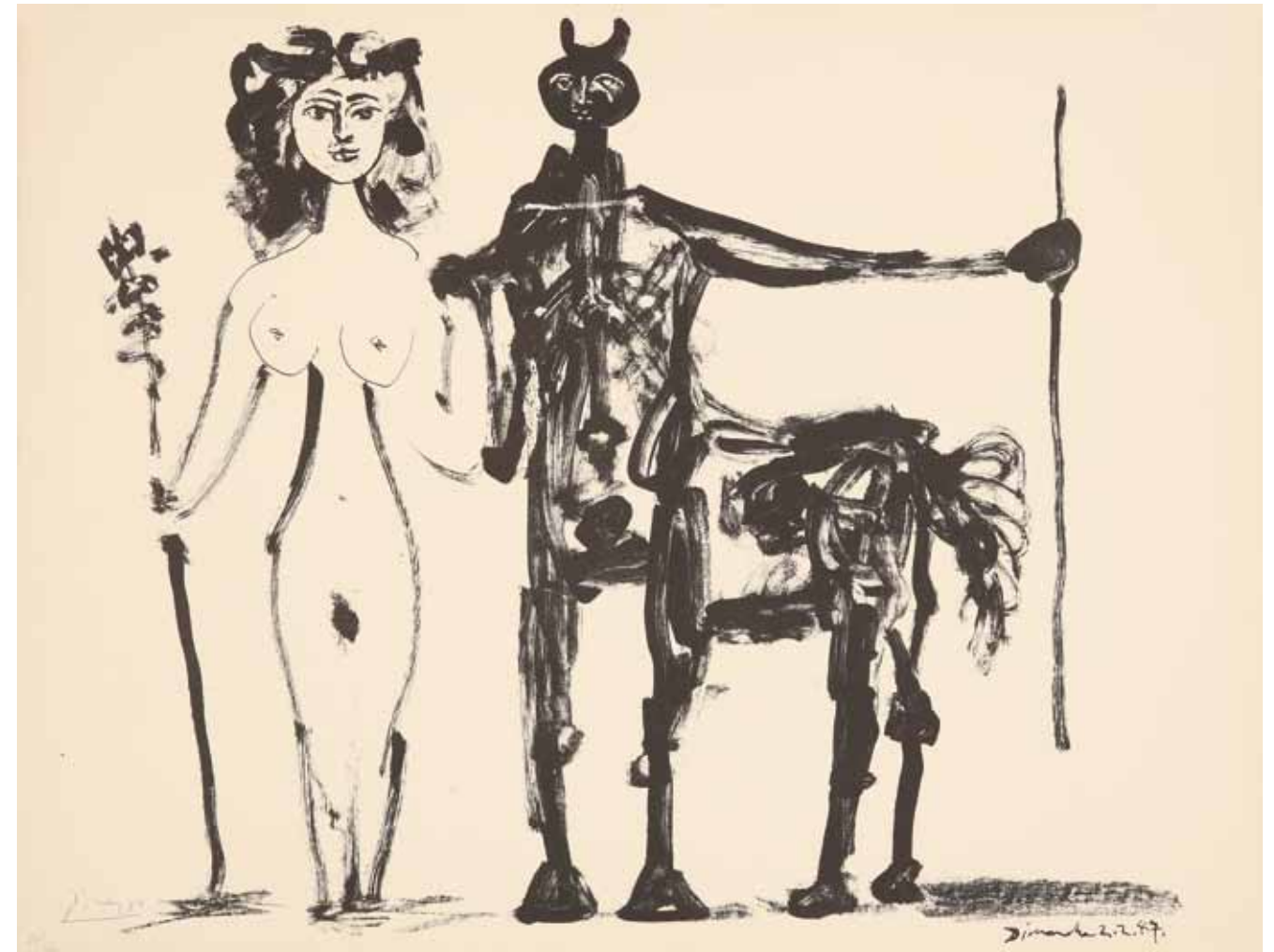
Modèle posant et peintre / Peintre et modèle au collier | Posierendes Modell und Maler / Maler und Modell mit Collier
25.10.1966 · Kat. 124



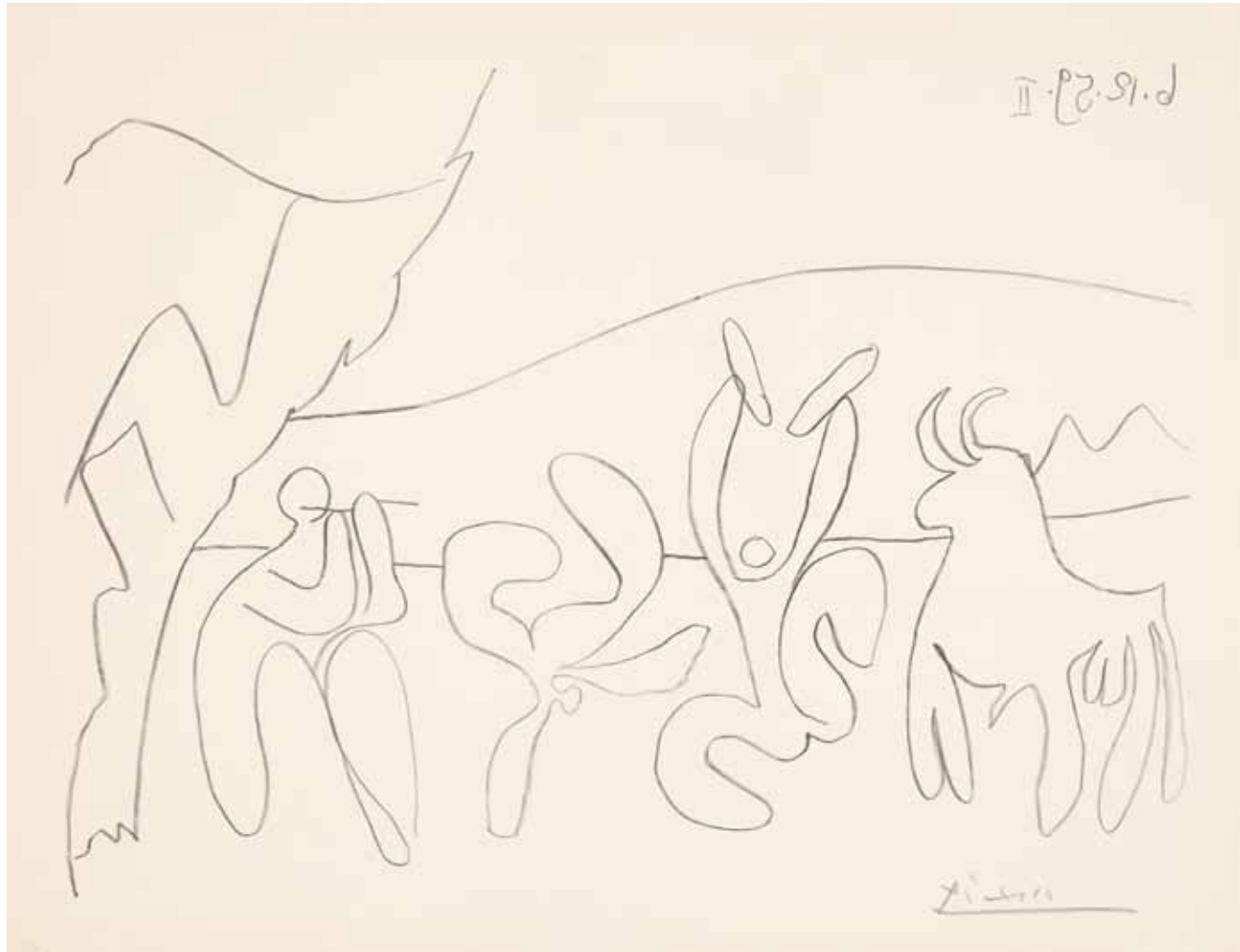
Le peintre et son modèle | Der Maler und sein Model
2 Zustände
7.2.1965 · Kat. 123

Der Maler, der die Malerei in ihrer Geschichte einen Schritt vorwärts bringt,
ist derjenige, der ein neues Sujet entdeckt hat.

Pablo Picasso



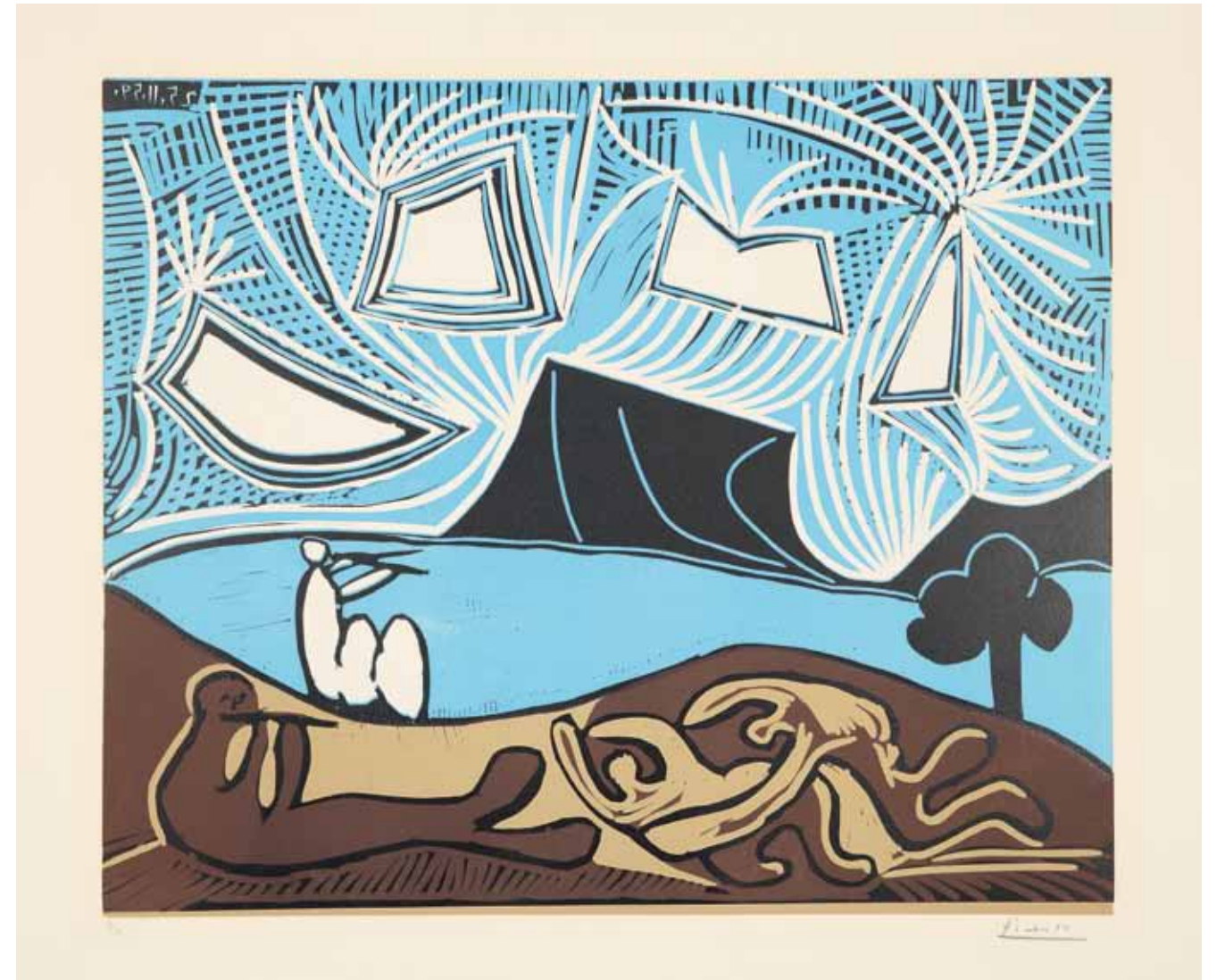
Centaure et bacchante | Kentaur und Bacchantin
2.2.1947 · Kat. 125



Bacchanale, II | Bacchanal, II
6.12.1959 · Kat. 128



Centaure dansant, fond noir | Tanzender Kentaur, schwarzer Grund
10.1948 · Kat. 126



Bacchanale | Bacchanal
25.11.1959 · Kat. 157

Was ist ein Maler im Grunde?

Ein Sammler, der sich dadurch eine Sammlung schaffen will,
dass er sich die Bilder selbst malt, die ihm bei anderen gefallen.
So fange ich nämlich an, und dann wird etwas anderes.

Pablo Picasso



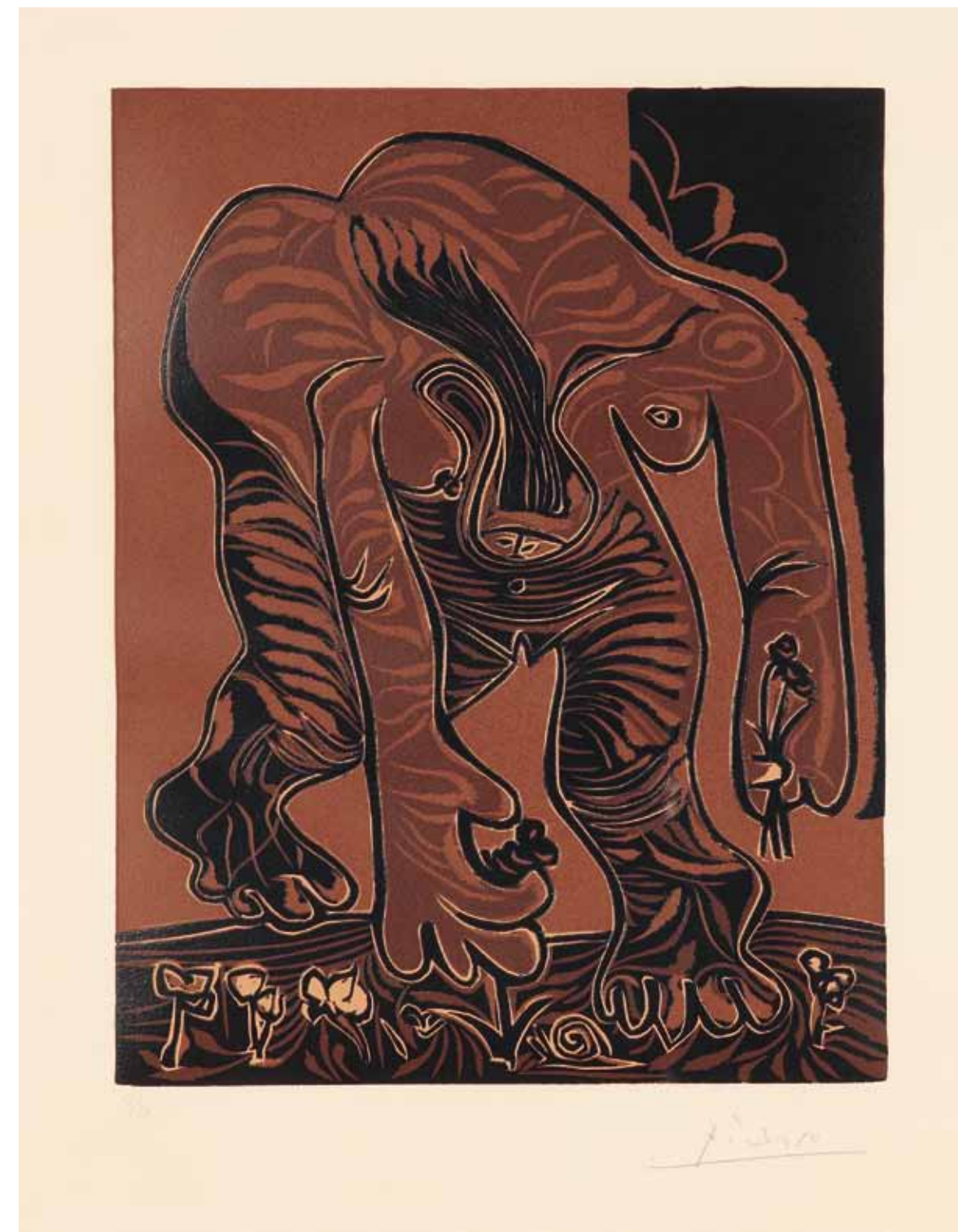
David et Bethsabée | David und Bathseba
30.3.1947 · Kat. 129



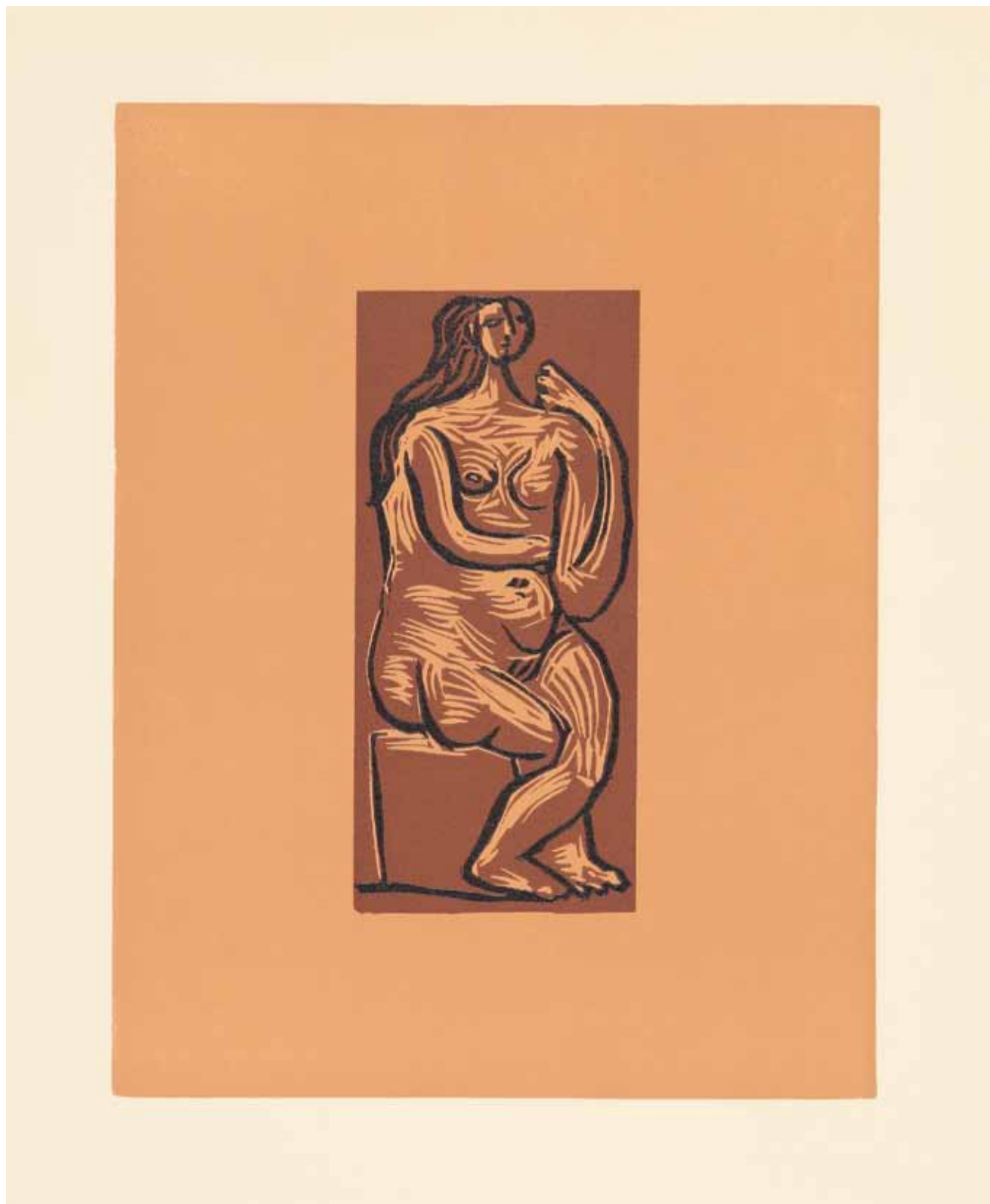
Le déjeuner sur l'herbe, d'après Manet, II | Frühstück im Freien, nach Manet, II
23.4.1962 · Kat. 130



Femme nue cueillant des fleurs | Nackte Frau, Blumen pflückend
2 Zustände
20.4.1962 · Kat. 131



Femme nue cueillant des fleurs | Nackte Frau, Blumen pflückend
20.4.1962 · Kat. 132



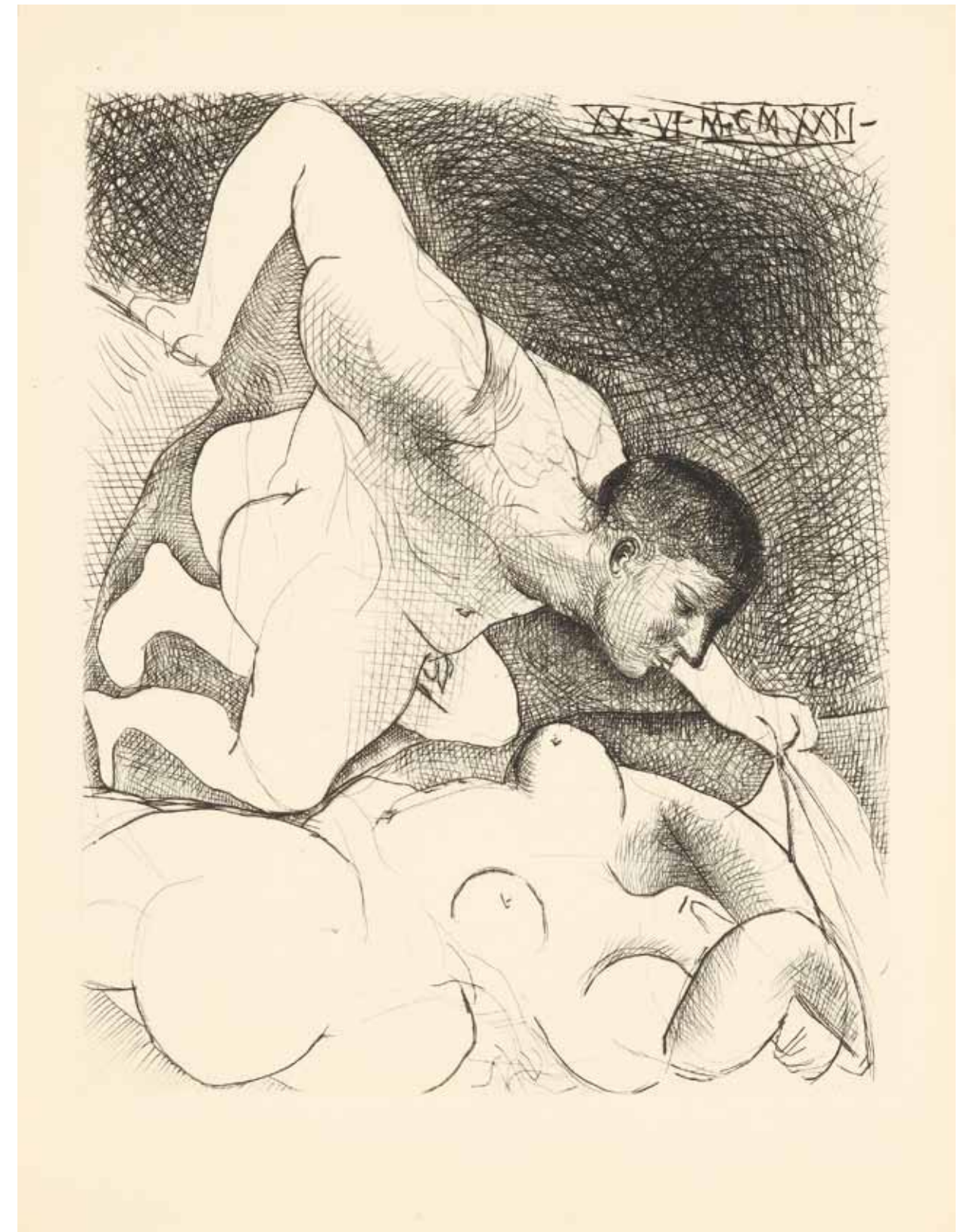
Femme nue assise / Nu assis | Sitzende nackte Frau / Nackte, sitzend
1962 · Kat. 134



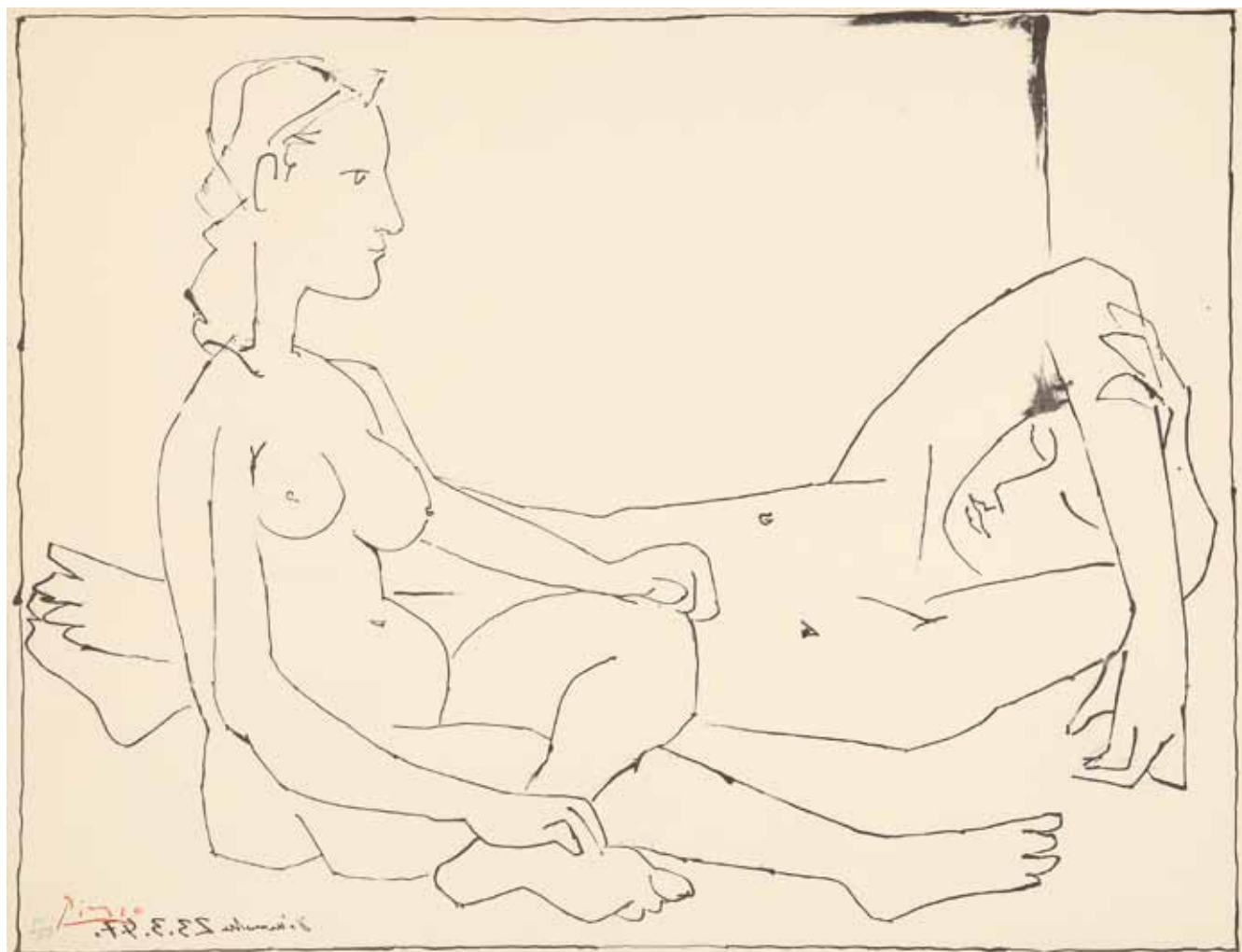
Femme endormie / Dormeuse | Schlafende Frau / Schlafende
1962 · Kat. 133

Vor deiner Kupferplatte bist du immer der Voyeur.
Deshalb habe ich so viele Liebesszenen radiert.

Pablo Picasso



Homme dévoilant une femme | Mann, eine Frau enthüllend
aus La Suite Vollard
20.6.1931 · Kat. 135



Couple | Paar
23.3.1947 · Kat. 136



Étreinte / Étreinte. I | Umarmung
1963 · Kat. 137



Personnages et nu / Chez les filles: le client |
Personen mit nackter Frau / Bei den Mädchen: der Kunde
23.3.1960 · Kat. 138



Personnages | Personen
aus «Gerald Cramer. Trente ans d'activité»
18.12.1966 · Kat. 139

Pablo Picasso
El entierro del Conde
de Orgaz

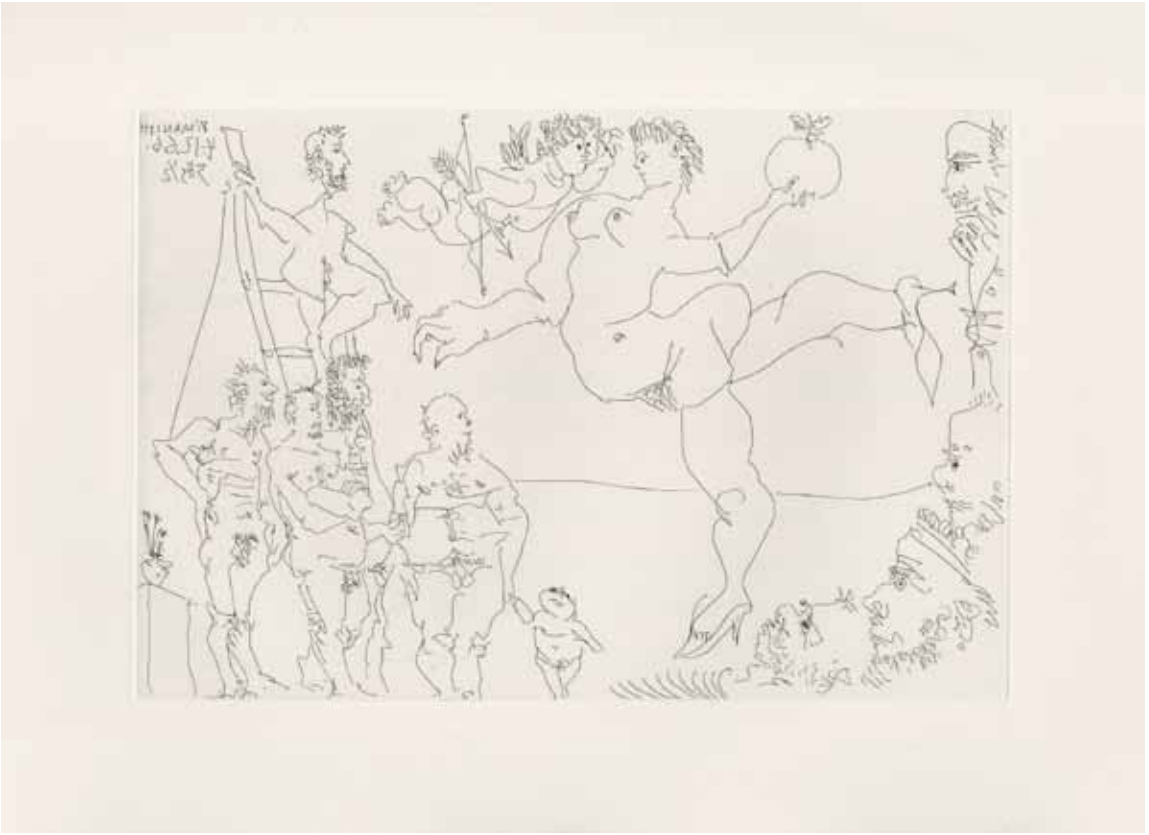
Ilustrado con
12 grabados al cobre,
originales del autor
Prólogo
de Rafael Alberti

Editorial Gustavo Gili, S. A. • Barcelona

Ediciones de la Cometa

El entierro del Conde de Orgaz | Das Begräbnis des Grafen von Orgaz
1 Kupferstich und 12 Radierungen
25.10.1969 · Kat. 140



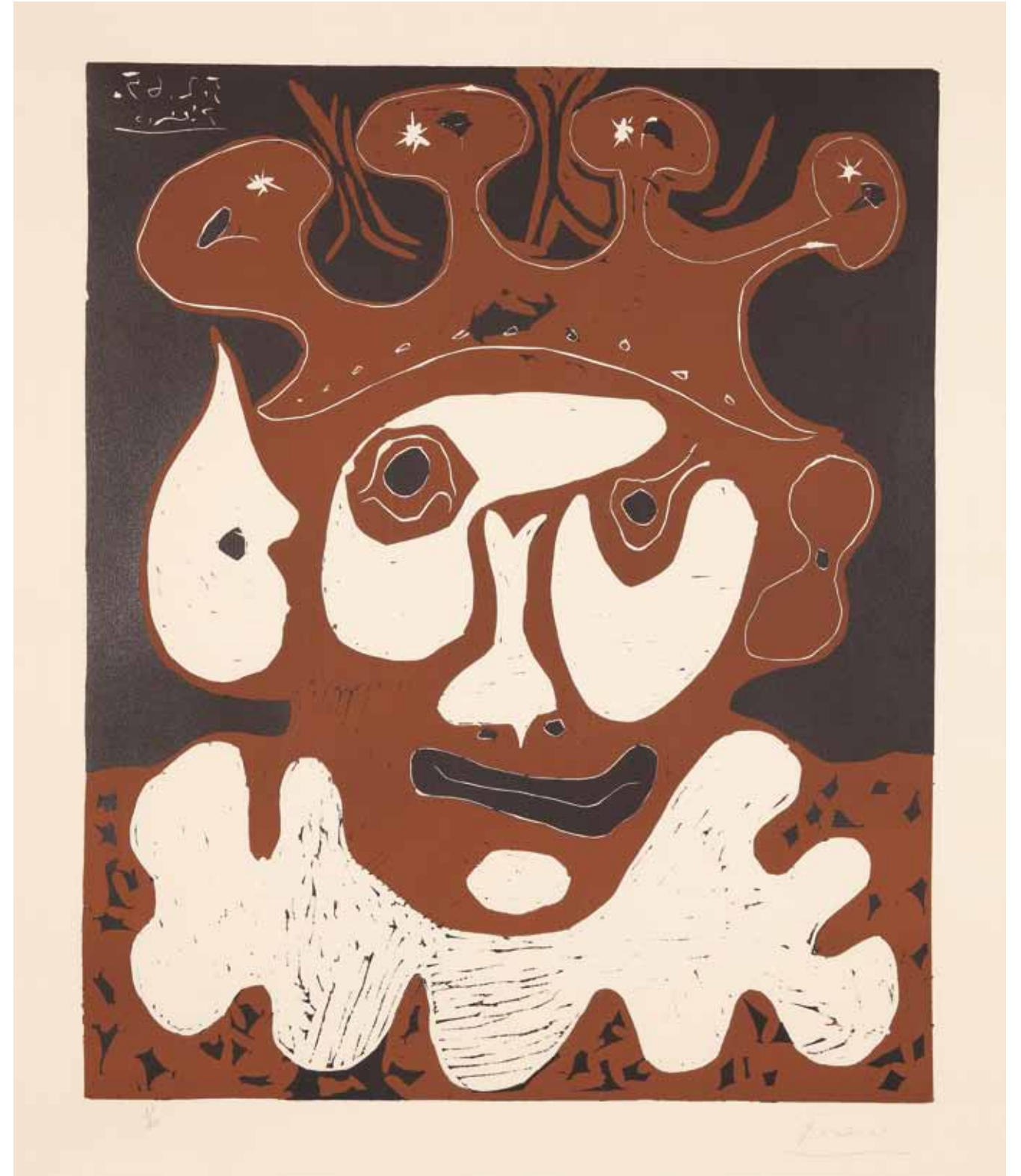








Le vieux roi / Le vieux bouffon | Der alte König / Der alte Narr
14.-26.1.1963 · Kat. 141



Carnaval / Tête de bouffon. Carnaval 1965 | Karneval / Narrenkopf. Karneval 1965
5.2.1965 · Kat. 142



Kat. 109

KATALOG DER WERKE

Liste der für die Katalogisierung verwendeten Literatur

Georges Bloch, Pablo Picasso, Band I, Katalog des graphischen Werkes 1904-1967, Bern 1984
Georges Bloch, Pablo Picasso, Band II, Katalog des graphischen Werkes 1966-1969, Bern 1971
Georges Bloch, Pablo Picasso, Band III, Katalog des graphischen Keramikwerkes 1949-1971, Bern 1972
Georges Bloch, Pablo Picasso, Band IV, Katalog des graphischen Werkes 1970-1972, Nachträge Band I + II, Bern 1979

Bernhard Geiser, Brigitte Baer, Picasso Peintre-Graveur, Tome I, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié et des monotypes 1899-1931, Bern 1990

Bernhard Geiser, Brigitte Baer, Picasso Peintre-Graveur, Tome II, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1932-1934, Bern 1992

Brigitte Baer, suite aux catalogues de Bernhard Geiser, Picasso Peintre-Graveur, Tome III, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1935-1945, Bern 1985

Brigitte Baer, suite aux catalogues de Bernhard Geiser, Picasso Peintre-Graveur, Tome IV, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1946-1958, Bern 1988

Brigitte Baer, suite aux catalogues de Bernhard Geiser, Picasso Peintre-Graveur, Tome V, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1959-1965, Bern 1989

Brigitte Baer, suite aux catalogues de Bernhard Geiser, Picasso Peintre-Graveur, Tome VI, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1966-1968, Bern 1994

Brigitte Baer, suite aux catalogues de Bernhard Geiser, Picasso Peintre-Graveur, Tome VII, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1969-1972, Bern 1996

Brigitte Baer, suite aux catalogues de Bernhard Geiser, Picasso Peintre-Graveur, addendum au catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1899-1972, Bern 1996

Fernand Mourlot, Picasso Lithographe, Tome I, 1919-1947, Monte Carlo 1949

Fernand Mourlot, Picasso Lithographe, Tome II, 1947-1949, Monte Carlo 1950

Fernand Mourlot, Picasso Lithographe, Tome III, 1949-1956, Monte Carlo 1956

Fernand Mourlot, Picasso Lithographe, Tome IV, 1956-1963, Monte Carlo 1964

Bernd Rau, Ernst-Gerhard Güse, Pablo Picasso, Die Lithographien, Werkverzeichnis, Stuttgart 1988

Ulrike Gauss, Henri Deschamps, Erich Franz, Felix Reuße, Pablo Picasso, Die Lithographie, Münster, Ostfildern 2000

Patrick Cramer, Sebastian Goeppert, Herma Goeppert-Frank, Pablo Picasso, The Illustrated Books: Catalogue Raisonné, Genf 1983

Alain Ramié, Picasso, Catalogue of the edited ceramic works 1947-1971, Paris 1988

KATALOG DER WERKE



1
EDWARD QUINN
Picasso vor seinem Atelier «Le Fournas»
1953/2014
späterer Silbergelatineabzug
auf Barytpapier
50 x 40 cm
signiert, datiert



2
Les trois baigneuses, III
Die drei Badenden, III
1922/23, gedruckt 1931
Radierung
38,7 x 27,9 cm, Plattenrand 18 x 13 cm
signiert, nummeriert
Bloch 62, Geiser/Baer 108 B.a.



3
Figures / Deux femmes nues sur un canapé, avec une table basse
Figuren / Zwei nackte Frauen auf Sofa mit Couchtisch
1927, gedruckt 1961
Radierung
32,4 x 37,7 cm, Plattenrand 19,4 x 28 cm
signiert, nummeriert
Bloch 81, Geiser/Baer 122 B.b.1.



4
Deux femmes nues
Zwei nackte Frauen
30.9.1930, gedruckt 1931
Radierung
57,5 x 45,5 cm, Abbildung 26,1 x 18,3 cm
Plattenrand 31,3 x 22,4 cm
signiert, nummeriert
Bloch 132, Geiser/Baer 199 b.2.



5
Femme nue devant une statue
Nackte Frau vor einer Statue
aus *La Suite Vollard*
4.7.1931, gedruckt 1939
Radierung
45 x 34 cm, Plattenrand 31,2 x 22,1 cm
Bloch 139, Geiser/Baer 205 B.d.



6
Dormeuse et sculptures
Schlafende mit Skulpturen
23.3.1933, gedruckt 1961
Radierung, 4. endgültiger Zustand
41,3 x 31,3 cm, Plattenrand 26,5 x 19,4 cm
signiert, nummeriert
Bloch 258, Geiser/Baer 306 IV C.b.1.



7
Trois femmes / Les trois grâces couronnées de fleurs
Drei Frauen / Die drei Grazien, mit Blumen bekränzt
18.1.1938, gedruckt 1961
Radierung, 3. endgültiger Zustand
47 x 37,2 cm, Plattenrand 30,5 x 21 cm
signiert, nummeriert
Bloch 303, Baer 631 III C.b.1.



8
Huit silhouettes
Acht Silhouetten - Acht Akte
13.1.1946
Lithographie
33 x 44 cm, Abbildung 32 x 44 cm
signiert, nummeriert
Bloch 388, Mourlot 29



9
Les deux femmes nues
Die zwei Frauenakte
12.2.1946
Lithographie, 18. Zustand (Mourlot)
(Zustand der endgültigen Auflage)
33 x 44,3 cm, Abbildung 32 x 43 cm
signiert, nummeriert
Bloch 390, Mourlot 16



10
Femmes sur la plage
Frauen am Strand
11.5.1947
Lithographie
50 x 65,5 cm, Abbildung 47 x 58 cm
signiert, nummeriert
Bloch 452, Mourlot 101



11
Jeunes femmes nues reposant
Sich entspannende nackte junge Frauen
11.5.1947
Lithographie, 2. Zustand
48,8 x 65,5 cm, Abbildung 47,5 x 61 cm
signiert, nummeriert
Bloch 453

KATALOG DER WERKE



12
Deux femmes sur la plage
Zwei Frauen am Strand
10.1.1956
Lithographie
50,3 x 66 cm, Abbildung 47 x 62 cm
signiert, nummeriert
Bloch 789, Mourlot 273



18
Paris, 14 Juillet 42
Paris, 14. Juli 42
14.7.1942, gedruckt 1945
Lithographie
50 x 66 cm, Abbildung 43,5 x 62 cm
Gauss 33, Baer 682 V B.a.



13
Deux femmes / Deux femmes avec un vase à fleurs
Zwei Frauen / Zwei Frauen mit Blumenvase
27.9.1959
Farblithograph, 4. Zustand
62 x 75 cm, Abbildung 53 x 64 cm
signiert
Bloch 915, Baer 1239 IV.B.a.



19
Le crâne de chèvre
Der Ziegenschädel
14.5.1952
Aquatintaradierung
57 x 74 cm, Plattenrand 47,7 x 64,3 cm
signiert, nummeriert
Bloch 691, Baer 890 B.a.



14
Tête de chèvre de profil
Ziegenkopf im Profil
1952
runder Keramikteller
Ø 41 cm
bezeichnet
Bloch 30, Ramie 151



20
EDWARD QUINN
Picasso mit seinem Taubenkäfig,
in seinem Haus «La Californie»
1956/2014
späterer Silbergelatineabzug auf Barytpapier
50 x 40 cm
signiert, datiert



15
EDWARD QUINN
Picasso mit Ziege Esmeralda
1955/2005
späterer Silbergelatineabzug
auf Barytpapier
50 x 40 cm
signiert, datiert



21
Les deux tourterelles, I
Die zwei Turteltauben, I
29.6.1946
Farblithographie in Violetrot
50 x 65,5 cm, Abbildung 34 x 43 cm
signiert, nummeriert
Bloch 405, Mourlot 49



16
Paris, 14 Juillet 42
Paris, 14. Juli 42
14.7.1942, gedruckt 1945
Aquatintaradierung, 5. Zustand
59 x 77,7 cm
Plattenrand 64,3 x 45,2 cm
Baer 682 V B.a.



22
Les deux tourterelles, II
Die zwei Turteltauben, II
29.6.1946
Farblithographie in Gelb
50 x 65,5 cm, Abbildung 35 x 45 cm
signiert, nummeriert
Bloch 406, Mourlot 50



17
Paris, 14 Juillet 42
Paris, 14. Juli 42
14.7.1942, gedruckt 1945
Aquatintaradierung gedruckt
auf Umdruckpapier
50 x 65,5 cm, Abbildung 45,1 x 64,5 cm
Baer 682 V Note



23
Les deux tourterelles doubles
Die zwei doppelten Turteltauben
29.6.1946
Farblithographie in Violett und Gelb
50,2 x 65,5 cm, Abbildung 35,5 x 44,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 407, Mourlot 51

KATALOG DER WERKE



24
Hibou
Eule
1954
Keramikkrug
25 x 13 x 20 cm
bezeichnet
Ramie 253



30
Plat Hibou
Teller mit Eule
1955
Keramikteller
39 x 32 cm
bezeichnet
Ramie 284



25
Le hibou au fond blanc
Die Eule auf weißem Grund
20.1.1947
Lithographie
65 x 50 cm, Abbildung 63 x 40 cm
Bloch 408, Mourlot 53



31
Le homard
Der Hummer
9.1.1949
Lithographie
56,5 x 76,4 cm
Abbildung 54,8 x 69,8 cm
signiert, nummeriert
Bloch 584, Mourlot 143



26
Hibou à la chaise fond ocré
Eule mit Stuhl auf ockerfarbenem Grund
20.1.1947
Farblithographie
65,5 x 50 cm, Abbildung 64 x 49,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 410, Mourlot 55



32
Le crapaud
Die Kröte
13.1.1949
Lithographie
50 x 65 cm
Abbildung 49,5 x 64 cm
signiert, nummeriert
Bloch 585, Mourlot 144



27
Le hibou noir
Die schwarze Eule
21.1.1947
Lithographie
65 x 49,8 cm, Abbildung 63 x 47,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 411, Mourlot 56



33
Plat Poisson
Teller mit Fisch
1947
runder Keramikteller
Ø 22,5 cm
nummeriert, bezeichnet
Ramie 18



28
Chouette
Eule
1948
Keramikteller
31,5 x 39 cm
nummeriert, bezeichnet
Ramie 48



34
La table aux poissons, fond noir
Tisch mit Fischen, schwarzer Fond
12.1948
Folge von 4 Lithographien (Zustandsdrucke)
ca. 56,5 x 76,5 cm
Abbildung ca. 54,5 x 70 cm
Mourlot 139 und 140, Gauss 440



29
Le grand hibou
Die große Eule
10.3.1948
Lithographie
76 x 56,2 cm, Abbildung 68 x 53 cm
signiert, nummeriert
Bloch 517, Mourlot 110



KATALOG DER WERKE



35
Grande nature morte au compotier
 Großes Stilleben mit Obstschale
 10.3.1947
 Lithographie, 2. Zustand
 50 x 65,5 cm, Abbildung 47 x 61 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 425, Mourlot 73



36
Tête de face / Portrait de Marie-Thérèse de face
 Kopf von vorne / Porträt der Marie-Thérèse
 von vorne
 4.2.1934, gedruckt 1961
 Aquatintaradierung, 2. Zustand
 50,5 x 40 cm, Plattenrand 31,6 x 22,9 cm
 nummeriert
 Bloch 276, Geiser/Baer 417 II C.b.1.



37
Tête de femme
 Frauenkopf
 2.11.1945
 Lithographie
 44,1 x 32,5 cm, Abbildung 34 x 26 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 375, Mourlot 1



38
Tête de femme stylisée fond noir
 Stilisierter Frauenkopf auf schwarzem Grund
 2.11.1945
 Lithographie
 44,3 x 32,5 cm, Abbildung 31 x 23 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 377, Mourlot 3



39
Jeune fille aux grands cheveux
 Mädchen mit vollem Haar
 24.11.1945
 Lithographie, 6. endgültiger Zustand
 44,5 x 33 cm, Abbildung 38 x 32 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 380, Mourlot 12



40
Tête de jeune fille
 Mädchenkopf
 1945
 Folge von 8 Lithographien
 (8 von 10 Zustandsdrucken)
 ca. 44,2 x 32,5 cm,
 Abbildung ca. 32 x 26 cm
 Bloch 393, Mourlot 9



41
Françoise
 14.6.1946
 Lithographie
 65,1 x 49,8 cm,
 Abbildung 59 x 49 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 396, Mourlot 40



42
Françoise
 14.6.1946
 Lithographie
 65 x 49,5 cm, Abbildung 62,5 x 49 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 401, Mourlot 45



43
Françoise
 14.6.1946
 Lithographie
 65,5 x 50 cm, Abbildung 60 x 46 cm
 signiert, nummeriert, datiert, bezeichnet
 Bloch 402, Mourlot 46



44
 EDWARD QUINN
Picasso, Françoise Gilot, Claude und Paloma im Garten von «La Galloise»
 1953/2007
 späterer Silbergelatineabzug auf Barytpapier
 50 x 40 cm
 signiert, datiert



45
Inès et son enfant
 Inès und ihr Kind
 29.1.1947
 Lithographie
 63,5 x 50 cm, Abbildung 63 x 39 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 414, Mourlot 60



46
Inès et son enfant
 Inès und ihr Kind
 29.1.1947
 Lithographie
 65,5 x 50 cm, Abbildung 64 x 46 cm
 signiert
 Bloch 415, Mourlot 61



47
Buste de jeune fille
 Mädchenbüste
 4.2.1947
 Lithographie
 65,5 x 50 cm, Abbildung 55 x 40 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 421, Mourlot 67



48
La femme au fauteuil
 Die Frau im Lehnstuhl
 16.2.1947
 Farblithographie
 50 x 32,5 cm, Abbildung 47 x 32 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 422, Mourlot 69



49
Grand profil
 Großes Profil
 2.4.1947
 Lithographie
 65,5 x 50 cm, Abbildung 61 x 43,5 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 444, Mourlot 85



50
Jeune femme au corsage à triangles
 Junge Frau mit dreieckig gemusteter Bluse
 18.5.1947
 Lithographie
 65,5 x 50 cm, Abbildung 54 x 43 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 456, Mourlot 105



51
Tête de jeune femme
 Kopf einer jungen Frau
 24.6.1947
 Lithographie
 65,8 x 50 cm, Abbildung 60 x 45 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 458, Mourlot 106



52
Tête de femme
 Frauenkopf
 10.11.1948
 Lithographie
 65,5 x 50 cm
 Abbildung 63 x 45 cm
 Mourlot 122



53
Figure noire
 Schwarze Figur
 20.11.1948
 Lithographie
 65 x 50 cm, Abbildung 64 x 49,7 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 577, Mourlot 126

KATALOG DER WERKE



54
Figure stylisée
Stilisierter Mensch
21.11./13.12./21.12.1948
Folge von 3 Lithographien, 3 Zustände
65,3 x 50,5 cm
Abbildung 65 x 49,5 cm
Mourlot 131



57
Buste de jeune femme
Büste einer jungen Frau
26.2./2.3./4.3.1949
Folge von 4 Lithographien
(jeweils 1. und 2. Zustand)
ca. 65 x 50 cm
Abbildung ca. 64 x 49 cm
Mourlot 157 und 158



55
*Femme au fauteuil no. 1 /
Le manteau polonais d'après le rouge*
Frau im Lehnstuhl Nr. 1 /
Der polnische Mantel nach dem Rot
16.1.1949
Lithographie, 3. Zustand des Umdrucks
76 x 56,4 cm, Abbildung 69,5 x 54,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 586, Mourlot 134



58
Tête de jeune fille
Mädchenkopf
9.3.1949
Lithographie, 3. Zustand
65 x 50 cm,
Abbildung 64 x 49,8 cm
Mourlot 145



59
Le corsage à carreaux
Die karierte Bluse
26.3.1949
Lithographie
65,3 x 50,5 cm, Abbildung 65 x 49,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 601, Mourlot 175bis



56
Femme au fauteuil no. 4
Frau im Lehnstuhl Nr. 4
3.1.1949
Lithographie, 5. Zustand
76,6 x 56,6 cm, Abbildung 70 x 54,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 588, Mourlot 137



60
Jeune fille inspirée par Cranach
Mädchen nach Cranach
26./27.3.1949
Lithographie
65,5 x 49,5 cm
Abbildung 65 x 49,3 cm
Bloch 602, Mourlot 176

KATALOG DER WERKE



61
Jeune fille inspirée par Cranach
Mädchen nach Cranach
26./27.3.1949
Farblithographie in Rosa
65,5 x 49,5 cm
Abbildung 64,5 x 49 cm
Bloch 603, Mourlot 176bis



67
Portrait de Mademoiselle Angela Rosengart
Porträt Mademoiselle Angela Rosengart
29.10.1963
Linolschnitt in Braun
unikatärer Probedruck
75 x 62 cm, Abbildung 53 x 64 cm
Bloch 1366, Baer 1346



62
Jeune fille inspirée par Cranach
Mädchen nach Cranach
26./27.3.1949
Farblithographie in Ocker
65 x 50 cm, Abbildung 64 x 49,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 603, Mourlot 176bis



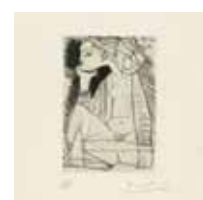
68
Faune dévoilant une femme
Faun, eine Frau enthüllend
aus *La Suite Vollard*
12.6.1936, gedruckt 1939
Aquatintaradierung, 6. Zustand
34,2 x 44,7 cm, Plattenrand 31,4 x 41,5 cm
signiert
Bloch 230, Baer 609 VI B.c.



63
EDWARD QUINN
Sylvette David, Vallauris 1954
1954/2014
späterer Silbergelatineabzug
auf Barytpapier
50 x 40 cm
signiert, datiert



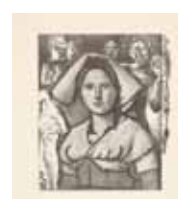
69
EDWARD QUINN
*Unter Freunden in Vallauris -
Picasso spielt Trompete*
1953/2014
späterer Silbergelatineabzug auf Barytpapier
50 x 40 cm
signiert, datiert



64
Femme assise en tailleur: Geneviève Laporte
aus «Recordant el Doctor Reventós»
von Jacint Reventós
23.8.1951, (Buch 1969)
Kaltadelradierung
31,2 x 23,1 cm, Plattenrand 14,5 x 10 cm
signiert, nummeriert
Bloch 1837, Baer 888 B.II



70
Pan
Pan
10.3.1948
Lithographie
76,5 x 56,5 cm
Abbildung 65 x 51 cm
signiert, nummeriert
Bloch 518, Mourlot 111



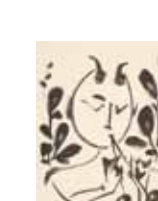
65
L'italienne
Die Italienerin
(nach dem Gemälde von Victor Orsel)
21.1.1953/1955
Lithographie, 2. Zustand
65,9 x 50,2 cm, Abbildung 44,5 x 37,7 cm
signiert, nummeriert
Bloch 740, Mourlot 238



71
Faune souriant
Lächelnder Faun
10.3.1948
Lithographie
76,3 x 56,4 cm
Abbildung 66 x 53 cm
signiert, nummeriert
Bloch 519, Mourlot 112



66
Portrait de Madame X
Porträt Madame X
2.11.1953
Lithographie
91,5 x 65 cm
Abbildung 78 x 54,5 cm
Mourlot 242



72
Faune aux branchages
Faun zwischen Zweigen
10.3.1948
Lithographie
76,5 x 56,5 cm
Abbildung 66 x 52,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 520, Mourlot 113

KATALOG DER WERKE



73
Faune musicien no. 3
Musizierender Faun Nr. 3
10.3.1948
Lithographie
76,6 x 56,5 cm
Abbildung 66 x 53 cm
signiert, nummeriert
Bloch 521, Mourlot 114



74
Faune musicien no. 4
Musizierender Faun Nr. 4
10.3.1948
Lithographie
76,6 x 56,2 cm
Abbildung 67 x 52 cm
signiert, nummeriert
Bloch 522, Mourlot 115



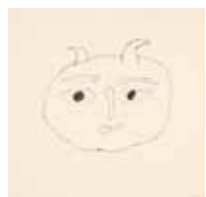
75
Faune musicien no. 5
Musizierender Faun Nr. 5
10.3.1948
Lithographie
76,6 x 56,5 cm
Abbildung 69 x 51 cm
signiert, nummeriert
Bloch 523, Mourlot 116



76
Visage aux feuilles
Gesicht mit Blättern
1956
runder Keramikteller
Ø 42 cm
nummeriert, bezeichnet
Bloch 99, Ramie 324



77
Première affiche Vallauris sans lettre
Erstes Vallaurisplakat ohne Schrift
5.6.1948
Farblithographie
50 x 65 cm, Abbildung 29 x 35 cm
signiert, nummeriert
Bloch 526, Mourlot 118ter



78
Deuxième affiche Vallauris sans lettre
Zweites Vallaurisplakat ohne Schrift
5.6.1948
Lithographie
50 x 65,5 cm, Abbildung 28 x 32 cm
signiert, nummeriert
Bloch 527, Mourlot 119bis



79
Deuxième affiche Vallauris sans lettre
Zweites Vallaurisplakat ohne Schrift
5.6.1948
Farblithographie
50 x 65 cm, Abbildung 28 x 33 cm
signiert, nummeriert
Bloch 528, Mourlot 119ter



80
Troisième affiche Vallauris sans lettre
Drittes Vallaurisplakat ohne Schrift
5.6.1948
Lithographie
50 x 65,5 cm, Abbildung 28 x 32 cm
signiert, nummeriert
Bloch 529, Mourlot 120bis



81
Troisième affiche Vallauris sans lettre
Drittes Vallaurisplakat ohne Schrift
5.6.1948
Farblithographie
50,3 x 65,5 cm, Abbildung 28 x 36 cm
signiert, nummeriert
Bloch 530, Mourlot 120ter



82
EDWARD QUINN
Picasso bei Drehaufnahmen
zu «Le mystère Picasso»
1955/2014
späterer Silbergelatineabzug
auf Barytpapier
50 x 40 cm
signiert, datiert



83
Les mains liées, I
Die verschränkten Hände, I
25.9.1952
Lithographie
50,2 x 65,5 cm, Abbildung 46 x 61 cm
signiert, nummeriert
Bloch 708, Mourlot 210



84
Les mains liées, II
Die verschränkten Hände, II
25.9.1952
Lithographie
50,3 x 66 cm, Abbildung 46 x 60,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 709, Mourlot 211

KATALOG DER WERKE



85
Les mains liées, III
Die verschränkten Hände, III
25.9.1952
Lithographie
50,4 x 65,8 cm, Abbildung 45 x 60,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 710, Mourlot 212



86
Les mains liées, IV
Die verschränkten Hände, IV
25.9.1952
Lithographie
50,2 x 65,5 cm, Abbildung 46 x 60 cm
signiert, nummeriert
Bloch 711, Mourlot 213



87
EDWARD QUINN
Picasso mit Claude und Paloma
1951/2005
späterer Silbergelatineabzug
auf Barytpapier
50 x 40 cm
signiert, datiert



88
Mère et enfants / Françoise, Claude, Paloma:
La lecture et les jeux, III
Mutter und Kinder / Françoise, Claude, Paloma:
die Lektüre und die Spiele, III
16.1.1953, gedruckt 1961
Radierung
37,3 x 47 cm, Plattenrand 25,9 x 30,7 cm
signiert, nummeriert
Bloch 736, Baer 902 B.a.



89
Mère et enfants / Françoise, Claude, Paloma:
La lecture et les jeux, II
Mutter und Kinder / Françoise, Claude, Paloma:
die Lektüre und die Spiele, II
16.1.1953, gedruckt 1961
Aquatintaradierung, 5. Zustand
37,3 x 47 cm, Plattenrand 26 x 30,5 cm
signiert, nummeriert
Bloch 737, Baer 901 C.a.



90
EDWARD QUINN
Zeichenstunde für Claude und Paloma
1953/2014
späterer Silbergelatineabzug
auf Barytpapier
40 x 50 cm
signiert, datiert



91
EDWARD QUINN
Zeichenstunde für Claude und Paloma
1953/2007
späterer Silbergelatineabzug
auf Barytpapier
50 x 40 cm
signiert, datiert



92
La mère et les enfants
Die Mutter und die Kinder
20.1.1953
Lithographie
56,5 x 76,2 cm, Abbildung 47 x 74 cm
signiert, nummeriert
Bloch 739, Mourlot 239



93
EDWARD QUINN
Picasso mit Paloma am Strand
von Golfe-Juan
1954/1999
späterer Silbergelatineabzug
auf Barytpapier
50 x 40 cm
signiert, datiert



94
Tête de taureau
Stierkopf
31.5.1952
Tuschzeichnung auf Papier
35,5 x 26,2 cm
signiert, datiert, bezeichnet



95
Taureau gravé
Gravierter Stier
1947
Keramikteller
32 x 39 cm
nummeriert, bezeichnet
Ramie 32

KATALOG DER WERKE



96
Le taureau noir
 Der schwarze Stier
 20.4.1947
 Lithographie
 49,5 x 65 cm, Abbildung 40 x 60 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 446, Mourlot 89



97
Tête de taureau, tournée à gauche
 Stierkopf, nach links gewendet
 11.1948
 Lithographie
 65,5 x 50 cm, Abbildung 64 x 49,5 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 574, Mourlot 123



98
Tête de taureau, tournée à droite
 Stierkopf, nach rechts gewendet
 11.1948
 Lithographie
 65,5 x 50 cm, Abbildung 65,5 x 50 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 575, Mourlot 124



99
Danses
 Tänze
 13.2.1954
 Lithographie
 48,8 x 65 cm, Abbildung 48 x 62 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 750, Mourlot 246



100
Le jeu du taureau
 Das Spiel des Stieres
 14.2.1954
 Lithographie
 48,8 x 65,5 cm, Abbildung 47 x 64 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 751, Mourlot 247



101
La danse des banderilles
 Der Tanz der Banderillas
 14.2.1954
 Lithographie
 50 x 65 cm, Abbildung 48 x 64 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 752, Mourlot 248



102
Les trois femmes et le torero
 Die drei Frauen und der Torero
 17.2.1954
 Lithographie
 50 x 65,2 cm
 Abbildung 50 x 65 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 755, Mourlot 251



103
 EDWARD QUINN
Picasso mit Stiermaske
 1959/2012
 späterer Silbergelatineabzug auf Barytpapier
 40 x 50 cm
 signiert, datiert



104
Minotaure attaquant une amazone
 Minotaurus, eine Amazone überfallend
 aus *La Suite Vollard*
 23.5.1933, gedruckt 1939
 Radierung, 3. Zustand
 34 x 44,9 cm, Plattenrand 19,3 x 26,7 cm
 Bloch 195, Geiser/Baer 356 III B.d.



105
Le picador blessé
 Der verwundete Picador
 20.6.1952
 Aquatintaradierung
 57,5 x 78,3 cm, Plattenrand 52 x 66,7 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 693, Baer 895 B.a.



106
La Tauromaquia o Arte de torear
 (José Delgado alias Pepe Illo)
 Die Tauromachie oder die Kunst des Stierkampfes
 1957/1959, gedruckt 1959
 Buch mit Titelgravur und 26 Aquatintaradierungen
 37 x 51 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 950-976, Baer 970-996, Cramer 100



107
 EDWARD QUINN
Picasso und Jean Cocteau als Toreros
 1955/2005
 späterer Silbergelatineabzug
 auf Barytpapier
 50 x 40 cm
 signiert, datiert

KATALOG DER WERKE



108
Les Banderilles / Le Banderillero
 Die Banderillas / Der Banderillero
 26.8./7.9.1959/1960
 Folge von 5 Farblinolschnitten
 (5 von 6 Zuständen) 60 x 75 cm
 Plattenrand 52,5/53,4 x 63,8/66,2 cm
 Bloch 940, Baer 1225



109
 EDWARD QUINN
Picasso eine Keramikplatte dekorierend
 1953/2014
 späterer Silbergelatineabzug
 auf Barytpapier
 50 x 40 cm
 signiert, datiert



110
Picador et taureau
 Picador mit Stier
 1959
 runder Keramikteller
 Ø 42 cm
 nummeriert, bezeichnet
 Bloch 131, Ramie 439



111
 LUCIEN CLERGUE
Toros, toreros et centaures avec Pablo Picasso et ses amis
 Stiere, Toreros und Kentauren mit Pablo Picasso und seinen Freunden
 1959-1969/1982
 Mappenwerk mit 8 Farb- und 37 Schwarzweißphotographien
 65 x 54 cm
 signiert, nummeriert, bezeichnet



112
 EDWARD QUINN
Picasso und Jacqueline, Golfe-Juan 1961
 1961/2014
 späterer Silbergelatineabzug
 auf Barytpapier
 50 x 40 cm
 signiert, datiert



113
Portrait de Jacqueline
 Porträt Jacqueline
 4.12.1956
 Farblithographie
 66 x 50 cm, Abbildung 52 x 38,5 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 827, Mourlot 289



114
Jacqueline de profil
 Jacqueline im Profil
 24.5.1957
 Lithographie
 76,5 x 57 cm, Abbildung 60 x 43 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 833, Mourlot 294



115
Femme au corsage à fleurs
 Frau mit geblümter Bluse
 17.12.1957, 1. Zustand
 Lithographie
 65,6 x 50,5 cm
 Abbildung 64,7 x 46,7 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 846, Gauss 728



116
Femme au corsage à fleurs
 Frau mit geblümter Bluse
 27.12.1958
 Lithographie, 3. Zustand
 65 x 50 cm
 Abbildung 63,5 x 48,6 cm
 Bloch 847, Mourlot 307



117
Jacqueline au mouchoir noir
 Jacqueline mit schwarzem Tuch
 6.6.1957/12.1.1958
 Lithographie, 2. Zustand
 66 x 50,5 cm, Abbildung 64 x 48,5 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 873, Mourlot 316

KATALOG DER WERKE

118



Portrait de Jacqueline à la mantille
 Porträt Jacqueline mit Mantilla
 20.5./6.7.1962
 Folge von 2 Lithographien, 2 Zustände
 66 x 50,3 cm, Abbildung 58,5 x 39 cm
 Baer 1368, Gauss 829 und 830



119



Petite buste de femme / Portrait de Jacqueline en robe imprimée
 Kleine Frauenbüste / Porträt von Jacqueline in bedrucktem Kleid
 1962, gedruckt 1963
 Farblinolschnitt
 63 x 44 cm, Abbildung 35 x 27 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 1082, Baer 1300 B.b 1.

120



EDWARD QUINN
Picasso, Jacqueline, Claude und Jean Cocteau beim Stierkampf
 1955/2014
 späterer Silbergelatineabzug auf Barytpapier
 40 x 50 cm
 signiert, datiert

121



Le modèle et deux personnages
 Der Maler und zwei Figuren
 14.3.1954
 Farblithographie
 56,7 x 77 cm, Abbildung 50,5 x 65 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 759, Mourlot 258

122



Peintre et modèle à l'ottomane
 Maler und Modell mit Ottomane aus «Les Dames de Mougins» von Hélène Parmelin
 18.11.1963, Buch 1964
 Radierung
 28,5 x 38,3 cm, Plattenrand 11,5 x 24 cm
 signiert
 Bloch 1131, Baer 1128 C

123



Le peintre et son modèle
 Der Maler und sein Model
 7.2.1965
 Folge von 2 Farblinolschnitten, 2 Zustände
 62 x 75 cm, Abbildung 53 x 63,8 cm
 Bloch 1194, Baer 1357



124



Modèle posant et peintre / Peintre et modèle au collier
 Posierendes Modell und Maler / Maler und Modell mit Collier
 25.10.1966, gedruckt 1968
 Aquatinta- und Kaltnadelradierung, 2. Zustand
 41,5 x 50 cm, Plattenrand 27,2 x 37,8 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 1389, Baer 1411 II.B.b.1.

125



Centaure et bacchante
 Kentaur und Bacchantin
 2.2.1947
 Lithographie
 50 x 65 cm, Abbildung 48 x 55 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 416, Mourlot 62

126



Centaure dansant, fond noir
 Tanzender Kentaur, schwarzer Grund
 10.1948
 Lithographie
 48,8 x 65,5 cm, Abbildung 47,8 x 65 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 573, Mourlot 121

127



Bacchanale
 Bacchanal
 25.11.1959, gedruckt 1960
 Farblinolschnitt
 62 x 75 cm, Abbildung 53 x 63,5 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 930, Baer 1259 B.j.2

KATALOG DER WERKE

128



Bacchanale, II
 Bacchanal, II
 6.12.1959
 Lithographie
 50,5 x 65,5 cm, Abbildung 42 x 61 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 902, Mourlot 329

129



David et Bethsabée
 David und Bathseba
 30.3.1947
 Lithographie, 1. Zustand
 65,5 x 49,8 cm
 Abbildung 64,5 x 48,8 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 439, Mourlot 109

130



Le déjeuner sur l'herbe, d'après Manet, II
 Frühstück im Freien, nach Manet, II
 23.4.1962
 Farblinolschnitt in vier Farben:
 3 Brauntöne und Schwarz, 4. Zustand
 62 x 75 cm, Abbildung 53 x 64 cm
 Bloch 1097, Baer 1329 IV B.b.

131



Femme nue cueillant des fleurs
 Nackte Frau, Blumen pflückend
 20.4.1962
 Folge von 2 Farblinolschnitten, 2 Zustände
 63 x 44,4 cm, Abbildung 35 x 27 cm
 Bloch 1092, Baer 1356 I, III B.b.



132



Femme nue cueillant des fleurs
 Nackte Frau, Blumen pflückend
 20.4.1962, gedruckt 1963
 Farblinolschnitt
 63 x 44,4 cm, Abbildung 35 x 27 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 1092, Baer 1325 III B.a.

133



Femme endormie / Dormeuse
 Schlafende Frau / Schlafende
 1962, gedruckt 1963
 Farblinolschnitt, 4. Zustand
 44,2 x 62,5 cm, Abbildung 26,8 x 34,8 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 1083, Baer 1319 IV B.a.

134



Femme nue assise / Nu assis
 Sitzende nackte Frau / Nackte, sitzend
 1962
 Farblinolschnitt, 2. Zustand
 62,5 x 44,2 cm
 Abbildung 34,5 x 27 cm
 Bloch 1086, Baer 1330 II B.b.

135



Homme dévoilant une femme
 Mann, eine Frau enthüllend aus *La Suite Vollard*
 20.6.1931, gedruckt 1939
 Kaltnadelradierung, 2. Zustand
 45 x 34 cm,
 Plattenrand 36,6 x 29,8 cm
 Bloch 138, Geiser/Baer 203 II B.d.

136



Couple
 Paar
 23.3.1947
 Lithographie
 50 x 65,5 cm, Abbildung 50 x 64 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 434, Mourlot 80

137



Étreinte / Étreinte. I
 Umarmung
 1963, gedruckt 1967
 Kaltnadelradierung, 5. Zustand
 59 x 77 cm, Plattenrand 42,7 x 57,3 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 1110, Baer 1103 V B.b.1

KATALOG DER WERKE

138

Personnages et nu / Chez les filles: le client
 Personen mit nackter Frau / Bei den Mädchen:
 der Kunde
 23.3.1960
 Radierung
 40,1 x 32,1 cm, Plattenrand 26,8 x 20,8 cm
 signiert, bezeichnet
 Bloch 986, Baer 1071 B.b.



139

Personnages
 Personen
 aus «Gerald Cramer. Trente ans d'activité»
 von Arnold Kohler
 18.12.1966
 Radierung
 48,8 x 38,5 cm, Plattenrand 32,3 x 22,2 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 1241, Baer 1474 B.b., Cramer 150



140

El entierro del Conde de Orgaz
 Das Begräbnis des Grafen von Orgaz
 25.10.1969
 Buch mit Texten von Alberti und Picasso
 sowie 12 Radierungen und einem Kupferstich
 39 x 49 cm
 signiert, nummeriert
 Cramer 146, Baer 667, 1377-1388, Bloch 1465-1477



141

Le vieux roi / Le vieux bouffon
 Der alte König / Der alte Narr
 14.-26.1.1963
 Farblinolschnitt
 75 x 62 cm, Abbildung 64 x 53 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 1152, Baer 1338 B.i.3.



142

Carnaval / Tête de bouffon. Carnaval 1965
 Karneval / Narrenkopf. Karneval 1965
 5.2.1965
 Farblinolschnitt
 75 x 62 cm, Abbildung 64 x 53 cm
 signiert, nummeriert
 Bloch 1193, Baer 1356 II B.a.



143

EDWARD QUINN
Picasso vor seinem Atelier «Le Fournas»
 1953/2011
 späterer Silbergelatineabzug
 auf Barytpapier
 50 x 40 cm
 signiert, datiert



LEBENS DATEN

- 1881 Pablo Picasso wird am 25. Oktober in Málaga, Spanien, als ältestes Kind des Malers José Ruiz Blasco und seiner Frau María Picasso y López geboren.
- 1892 Beginn der künstlerischen Ausbildung an der Kunstschule von La Coruña.
- 1895 Picasso besteht die Aufnahmeprüfung an der Escuela Provincial de Bellas Artes in Barcelona.
- 1897 Studium an der Academia de San Fernando in Madrid.
- 1898 Rückkehr nach Barcelona. Beginn der Freundschaft mit Jaime Sabartés.
- 1899 Es entsteht die erste graphische Arbeit Picassos.
- 1904 Auf seiner vierten Parisreise lässt sich Picasso dauerhaft in Paris nieder und bezieht ein Atelier im „Bateau-Lavoir“.
- 1905 Picasso schafft eine Folge graphischer Arbeiten, die sich hauptsächlich mit der Darstellung von Zirkusakteuren und Randexistenzen beschäftigen. Der Kunsthändler Ambroise Vollard gibt diese Werke 1913 als *Suite* heraus.
- 1907 Bekanntschaft mit Georges Braque, mit dem er den Kubismus entwickelt. Arbeit am Gemälde *Les Femmes d'Alger*.
- 1917 Entwurf des Bühnenbildes und der Dekorationen für das Ballett *Parade*. Bekanntschaft mit der Tänzerin Olga Chochlova, die er im folgenden Jahr heiratet.
- 1921 Geburt des Sohnes Paolo.
- 1925 Teilnahme an der ersten Surrealisten-Ausstellung in Paris.
- 1927 Picasso lernt die junge Marie-Thérèse Walter kennen.
- 1930 Radierungen zu Ovids *Metamorphosen*.
- 1935 Trennung von seiner Frau Olga, Geburt der Tochter Maya aus der Verbindung mit Marie-Thérèse Walter. Jaime Sabartés wird Picassos Sekretär.
- 1936 Bekanntschaft mit Dora Maar.
- 1937 Die *Suite Vollard*, eine Folge von hundert Radierungen, die thematisch das Künstlertum und die antike Bildwelt umkreisen, wird vom gleichnamigen Kunsthändler verlegt. Picasso schafft das monumentale Wandgemälde *Guernica* für den spanischen Pavillon der Weltausstellung.

- 1940 Ausstellungsverbot unter deutscher Besatzung.
- 1943 Bekanntschaft mit Françoise Gillot, die ab 1945 seine Lebensgefährtin wird.
- 1945 Verstärkte Hinwendung zur Lithographie in der Pariser Druckwerkstatt von Fernand Mourlot. Picassos Leben nach 1945 verlagert sich in den Süden Frankreichs, in die Provence, wo er zwischen Antibes und Cannes mehrmals den Wohnsitz wechselt.
- 1947 Geburt des Sohnes Claude aus der Verbindung mit Françoise Gillot. Erste Keramiken entstehen.
- 1948 Erwerb der Villa „La Galloise in Vallauris“, Côte d’Azur.
- 1949 Geburt der Tochter Paloma.
- 1953 Françoise trennt sich von Picasso. Bekanntschaft mit Jacqueline Roque.
- 1955 Erwerb der Villa „La Californie“ in Cannes.
- 1956 In der Druckerei von Hidalgo Arnéra in Vallauris entstehen erste Linolschnitte.
- 1957 Es entsteht die *Tauromaquia*, eine Folge von 26 Aquatintaradierungen.
- 1958 Erwerb von Schloss Vauvenargues bei Aix-en-Provence.
- 1961 Heirat mit Jacqueline Roque, Übersiedlung nach Mougins.
- 1968 Tod des Freundes und Sekretärs Jaime Sabartés. In weniger als sieben Monaten schafft Picasso die *Suite 347*, eine Folge von 347 graphischen Blättern.
- 1973 Pablo Picasso stirbt am 8. April in seiner Villa in Mougins und wird im Garten seines Schlosses in Vauvenargues beigesetzt.

