

**Picassos
schriftstellerisches Werk:
Passagen zwischen Bild
und Text**

Nanette Reißler-Pipka

Erstveröffentlichung: transcript-Verlag Bielefeld, Oktober 2015, 436 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 34,99 €

ISBN 978-8376-3177-7

Vorwort zur digitalen Veröffentlichung

Die vorliegende Studie wurde als Habilitationsschrift 2014 an der Universität Siegen angenommen und 2015 im [transcript Verlag \(Bielefeld\)](#) als Buch in der Reihe "Image" veröffentlicht. Nach den Richtlinien einer sog. 'moving wall' war es nun möglich, das Werk zusätzlich digital über den Publikations- und Dokumentenserver der Universitätsbibliothek Siegen (OPUS) zu veröffentlichen. Leider mussten aus bildrechtlichen Gründen alle Abbildungen aus der Print-Version entfernt werden. In allen Fällen, in denen dies möglich war, wird per Hyperlink in der Bildunterschrift auf eine gleichwertige Abbildung aus dem Internet verwiesen. Meist handelt es sich bei diesen Adressen nicht um permanent zugängliche Seiten, die z.B. mit einem DOI (Digital Object Identifier) versehen wären. Daher ist davon auszugehen, dass nicht alle Hyperlinks den Lauf der Zeit überstehen. Für die Konsultation der zahlreichen und wichtigen Abbildungen wird daher die Print-Version dieses Werks empfohlen. Um die Seitenzählung mit derjenigen in der Print-Ausgabe gleich zu halten, musste in der digitalen Version größtenteils auf Silbentrennung verzichtet werden.

Für die Erstellung des neuen Seitenlayouts, die interne Verlinkung und die Links zu externen Abbildungen sowie weitere redaktionelle Unterstützung danke ich Vanessa Fischer.

Inhalt

I Einleitung	7
1.1 Picasso zwischen den Medien: zum Stand der Forschung	16
1.2 Picasso in der Literaturgeschichte: zum methodischen Ansatz	28
II Theoretische Vorbemerkungen	45
2.1 Intermedialität und Bild-Text-Beziehungen in Picassos Schriften	45
2.2 Der Bildbegriff zwischen Medium und Wahrnehmung	57
2.3 Zum Begriff der „Passage“	64
2.4 Die Passage und der Surrealismus bei Benjamin	66
2.5 Mythos und Metapher	75
III Picassos Schriften und der Surrealismus	85
3.1 Surrealistische Spiele mit Bild und Text: Beispiele aus den 1930er Jahren	87
3.2 Erste Textfragmente in: „Picasso Poète“	94
3.2.1 Bretons Bricolage aus Picassos Texten	98
3.2.2 Planvolle <i>écriture automatique</i>	106
3.2.3 Umwertung von Raum und Zeit in Malerei und Literatur	110
3.2.4 Synästhesie und Surrealismus	114
3.2.5 Eine humorvolle, ironische Betrachtung der <i>passante</i>	119
3.3 Im Labyrinth von Bild und Text: die surrealistische Zeitschrift <i>Minotaure</i>	130
3.3.1 Picassos Titelblatt für <i>Minotaure</i>	132
3.3.2 Picassos Minotaurus-Serie in <i>Minotaure</i>	137
3.3.3 Breton über Picasso in <i>Minotaure</i>	144
3.3.4 Weitere Arbeiten Picassos in <i>Minotaure</i>	156
3.3.5 Picassos literarischer Minotaurus	164
3.4 Picassos surrealistisches Theater	169
3.4.1 Das Theater der Malerei: Entgrenzung von Raum und Subjekt	174
3.4.2 Das Theater als <i>générateur d'art</i> und mythologische Ritushandlung	186

IV Spanische Traditionen in Picassos Schriften:	
Vom Barock bis zur Horchata	193
4.1 Erste Bild-Text-Verbindungen in La Coruña	198
4.2 Barcelona – Madrid – Paris: Picasso und die frühen spanischen Avantgarden	211
4.2.1 Der <i>modernismo</i> in Barcelona – <i>Arte Joven</i> und die Generation von '98 in Madrid	212
4.2.2 Die Generation von '27 und Góngora: andalusische Gemeinsamkeiten zwischen Picasso – Lorca – Góngora	238
4.3 Mit Góngora auf Wanderschaft durch Wort und Bild	261
4.3.1 Zwischen Emblem und Metapher: die Isolation des Wortes	262
4.3.2 Sonnenmetaphorik und die Bewegung des <i>peregrino</i>	273
4.4 Im Dialog mit El Greco, Velázquez und Góngora	292
4.4.1 <i>El entierro del Conde de Orgaz</i> in Öl: El Grecos Malerei des Barock	293
4.4.2 Góngoras Grabgedicht auf El Greco – Picassos Transkription-Illustration	297
4.4.3 Picassos Grabgedicht auf Velázquez und die <i>Meninas</i>	313
4.4.4 Picassos literarisches Spätwerk und seine Antwort auf El Greco in Bild und Text	325
4.4.5 Traum und Metamorphosen	334
4.5 Picassos „Sueño y mentira de Franco“	337
4.5.1 Picassos Engagement im spanischen Bürgerkrieg	338
4.5.2 Der unsichtbare Feind: Guernica im Comic	350
4.5.3 Der Text zum Bild oder das Bild zum Text	356
4.5.4 Franco als Père Ubu und Picassos groteske Komik in weiteren Texten um 1937	369
V Die Poetik der Metamorphose	383
Literaturverzeichnis	407

I. Einleitung

Es ist ein Massaker der Worte: Blut, Gedärme, Exkremente, Gliedmaßen gesellen sich zu jungen Mädchen in flatternden Blusen, zu Jasmin- und Zitronenduft, zur Gischt des Meeres und zum Geschmack eines Pot-au-feu. Während sich Europa schon bald zum Schauplatz eines blutigen Weltkriegs entwickelt, schreibt Picasso von 1935 an poetische Texte. Zunächst scheint der Künstler nur seinen eigenen Kriegsschauplatz, die Scheidung von seiner ersten Frau Olga, im Kopf zu haben. Sein jahrzehntelanges Schreiben jedoch mit einer persönlichen Krise im privaten Umfeld abzufertigen, wäre sicher verfehlt. Zumal wir nicht wissen können, ob sein Schaffen eine Reflektion dieser Erlebnisse ist oder es eher generelle Gedanken und Obsessionen ausdrückt, die sich in seinem Verhalten spiegeln.¹ Schon eher ironisch schreibt Picasso in der Krisensituation an seinen Freund Sabartés (am 23. April 1936):

1 Bzgl. seiner Malerei vertreten zahlreiche Picasso-Forscher wie André Fremigier diese Einschätzung: „En 1935-1936, l'art de Picasso est visiblement arrivé à une impasse et le peintre vit de façon dramatique, le témoignage de ses familiers nous le dit, une crise dont l'origine est peut-être personnelle mais qui est à l'époque celle de toute la peinture et de la civilisation européenne.“ (ders., *Picasso*, S. 244); vgl. auch K. Brunner, *Picasso Rewriting Picasso*, S. 19ff. Auch Rafael Jackson Martín betont die Gefahr einer einseitig biographischen Betrachtung, nimmt aber dennoch die Schriften betreffend die Krise als Grund an: „Picasso cambiara el pincel por la pluma, a causa de una profunda crisis de identidad“ und dagegen: „Deducir, pues, que con su pintura Picasso nos informa exclusivamente de las tormentosas relaciones con sus mujeres, es desvirtuar uno de sus periodos más intensos y experimentales.“ (ders., *Picasso y las poéticas surrealistas*, S. 19 und 21); vgl. auch H. Béhar, „Picasso en miroir d'encre“ (S. 201): „Catalysateur, certes, l'évènement ne suffit pas à rendre compte d'un tel changement, puisque Picasso ne se contente pas d'une écriture intime: il veut faire œuvre poétique, lit ses composition à ses amis, les traduit même, mot à mot, à André Breton qui, le premier, en donne connaissance au public des *Cahiers d'art*.“ (s.u.). Dennoch hält sich die Ansicht hartnäckig, Picasso habe

Ich schreibe Dir umgehend, um Dir mitzuteilen, dass ich mit dem heutigen Abend die Malerei, Bildhauerei, Bildstecherei und das Dichten aufgabe, um mich ausschließlich dem Gesang zu widmen²

Statt daraus zu schließen – wie es in den meisten kunsthistorischen Abhandlungen geschieht³ –, dass Picasso aus Kummer seine Malerei aufgabe und nur noch schreibe, könnte man eher annehmen, dass er seine „Dichtung“ ebenso wichtig nimmt wie die „Malerei, Bildhauerei, Bildstecherei“, da er sie in einem Atemzug nennt. Der „Gesang“ dagegen ist wohl das einzige Medium, dem er sich nie gewidmet hat, und hier als ironische Übertreibung anzusehen. Außerdem ist es noch missverständlicher, wenn man das spanische Original dieses Briefes an Sabartés zur Hand nimmt. Bedeutet

nur wegen seiner Probleme mit Olga zu schreiben begonnen und das Schreiben sei eine Art Psycho-Therapie: vgl. den Artikel von J. Elola in *El Pais* vom 01.06.2008: „La faceta menos conocida del genio. Picasso se desnudaba escribiendo“; vgl. auch M. A. Caws, „The Surrealist impulse“, S. 103: „In 1935, when Picasso was in a moment of dudgeon and unable to paint, he began to write prose poems of the spontaneous sort that could be confused with Surrealist automatic writing“; vgl. auch S. Schreiber, „ ‚Bildgedichte‘ – ‚Gedichtbilder‘. Text-Bild-Relationen bei Pablo Picasso“, S. 154 und 163: „unter dem Druck größter privater Probleme und einer dadurch ausgelösten künstlerischen Krise im Frühjahr 1935 konzentriert Picasso seine schöpferischen Aktivitäten eine Zeit lang intensiv und ausschließlich auf das Schreiben.“

- 2 Picasso zit. nach I. Conzen, „ ‚Angehaltene Bewegung‘: Picassos Badende“, S. 123. Conzen nimmt den Text von R. Penrose, *Picasso Leben und Werk*, S. 266, auf. Penrose wollte damit allerdings vor allem die wechselhafte Stimmung Picassos verdeutlichen: „Am 22. April ging alles gut: ‚Ich arbeite, ich male, ich schreibe und beginne später ins Bett zu gehen...‘ Aber am nächsten Tag war es anders: [vgl. obiges Zitat]. Am 27. April hatten sich die Dinge wieder zum besseren gewendet: ‚Ich fahre fort zu arbeiten, trotz des Gesanges und alles übrigen...‘“, S. 266. Dieses Hin und Her der Stimmungen bekräftigt eher, dass es sich bei dem angeblichen Bruch mit der Malerei etc. um Ironie oder wenigstens um eine kaum ernst gemeinte Äußerung handelt. Vgl. auch N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 150, die ebenfalls diesen Ausspruch zitiert, um wie Conzen zu belegen, dass auch die Literatur den unersättlichen Schaffensdrang des Künstlers nicht befriedigen könne.
- 3 Vgl. I. Conzen, „ ‚Angehaltene Bewegung‘: Picassos Badende“, S. 123, die eben jenes Zitat ernst nimmt und es als Beleg dafür anführt, dass er „vom Mai 1935 (im Juni war die endgültige Trennung von Olga erfolgt) bis zum Februar 1936 seine Malerei unterbrochen und sich dem Verfassen surrealistischer Gedichte gewidmet“ habe; vgl. K. Brunner, *Picasso Rewriting Picasso*, S. 19ff.

doch „canto“ im Spanischen nicht nur Gesang, sondern viel eher bezeichnet es den lyrischen Ausdruck ganz allgemein oder auch eine Strophe im Gedicht oder speziell ein kurzes Ehrengedicht – damit ist „canto“ viel näher an der „Dichtung“ als es die Interpreten annehmen. Picasso spielt bereits hier in eher humoristischer Weise mit den Worten.⁴ Sabartés selbst spricht im Zusammenhang mit diesen Briefen, die Picasso mit katalanischen Abschiedsfloskeln spickt, von Ironie.⁵

Picassos erster ‚richtiger‘ Text⁶ erscheint wie ein lange aufgetauter Fluss, der ohne Absetzen niedergeschrieben wurde.⁷ Als wäre ein Damm gebrochen strömt der Text als endloser Satz über das Papier. Auch wenn man sich das Manuskript ansieht,

-
- 4 Vgl. J. Sabartés, *Picasso retratos y recuerdos*, S. 141: „22 de abril XXXVI. Trabajo, pinto, escribo y empiezo a acostarme más tarde... Al día siguiente viene otro papelito: *Te escribo en seguida para anunciarte que desde esta tarde abando la pintura, la escultura, el grabado y la poesía para dedicarme enteramente al canto. Afectísimo y seguro servidor que sus manos estrecha, éste que lo es amigo y admirador suyo, Picasso. Hoy, en Juan-les-Pins, día 23 de abril del año MCMXXXVI.*“ Daran lässt sich zum einen die schwankende Stimmung des Künstlers ablesen, aber zum anderen auch, dass er bereits in der ersten Erwähnung „ich arbeite, male, schreibe und...“ Malen und Schreiben gleichberechtigt nebeneinander stehen lässt.
- 5 Ebd., S. 142: „Las ironías y las bromas escritas en catalán disimulan ideas que le atormentan.“ Die von Sabartés vorgeschlagene Interpretation, die Ironie und der Wortwitz werde verwendet, um Probleme zu überspielen, erscheint wenige Wochen später schon der Vergangenheit anzugehören: „Qué lejos está su estado ánimo, a principios de mayo...“ (ebd.). Daran zeigt sich erneut, dass man selbst die Aussagen engster Freunde Picassos nur mit Vorsicht genießen sollte.
- 6 Es gibt frühere Textfragmente, die aber eher als vereinzelte Notizen als der Beginn eines poetischen Schreibens zu werten sind. In den *Écrits* werden sie nur im Anhang aufgeführt, vgl. dort unter „Journaux Manuscrits (1893-1894)“ etc., S. 368ff.; vgl. zu den ersten „Schriften“ Picassos in eigenen Zeitschriften Kap. 4.1 der vorliegenden Arbeit.
- 7 Auch spätere Texte entsprechen diesem Stil und erscheinen in einem Atemzug entstanden zu sein. Androula Michaël ordnet sie daher in ihrer Analyse *Picasso Poète* unter dem Begriff des „poème en prose“ (S. 190), der mir jedoch zu ungenau erscheint, könnte man ihn ebenso auf kürzere Gedichte Picassos anwenden. Passender ist hier die Metapher des „Flusses“ – „poème fleuve“ (S. 200), die Michaël ebenfalls verwendet: „un texte sans début ni fin véritables, tel un fleuve dont on ne peut pas arrêter le cours.“ (S. 190). Bereits Tristan Tzara spricht zur Entstehungszeit von Picassos Gedicht von einem verbalen Fluss: „C’est un flot verbal où son imagination torrentielle s’accroche à des sensations vécues et sa valeur documentaire l’apparente aux textes surréalistes.“ (zit. n. Béhar: „Picasso au miroir d’encre“, S. 204-205). Zu einer kritischen Betrachtung der Fluss-Metapher vgl. Vf.in, „Picasso’s Poetry between Spanish Tradition and Surrealism“, S. 81ff.

wird deutlich, dass Picasso in Eile und anfangs ohne große Nachbesserungen geschrieben hat (vgl. Abb. 1).⁸ Nur wenige Blätter sind mit einzelnen Zeichnungen versehen, die das Geschriebene integrieren. Es handelt sich außerdem um einen besonders langen Text der zunächst von einem lyrischen Ich spricht. Dies kommt in den darauffolgenden Gedichten nur noch selten vor.⁹ Im Text selbst verliert sich das „Ich“ schon bald in einem Gestrüpp von Assoziationen und wiederkehrenden Motiven:

si yo fuera afuera las fieras vendrían a comer en mis manos y mi cuarto aparecería sino fuera de mi otros sueldos irían alrededor del mundo hecho trizas pero qué ha de hacer hoy es jueves y todo está cerrado hace frío y el sol azota al que yo puede ser y no hay remedio...¹⁰

Der Auslöser dieser Flut von Worten scheint zunächst tatsächlich biographischer Natur sein. Einem Tagebucheintrag¹¹ gleich spricht Picasso am 18. April 1935, einem Donnerstag („es jueves“), über sich selbst in einer eindeutig melancholischen Stimmung.

-
- 8 Dies wird sich im Laufe seines literarischen Schaffens jedoch grundlegend ändern, wenn Picasso sein System von Einschüben, Variationen und Zitatmontagen entwickelt, vgl. dazu auch Kap. 2.1 und im Folgenden die Einzelanalysen.
- 9 Rechnet man alle französischen „je“, „moi“ und spanischen „yo“ und „mi“ zusammen, kann man mithilfe aller digitalisierten Texte Picassos (die unter dem Picasso-Online-Projekt, <http://picasso.csd.tamu.edu/picasso/>, zu finden sind) einen groben Überblick gewinnen: „je“ – 131 (davon ist allerdings ein Großteil den Theaterstücken zuzurechnen); „moi“ – 33; „yo“ – 21; „mi“ – 31 (Doppelnennungen bei verschiedenen Versionen sind darin enthalten, hinzu kämen im Spanischen allerdings die Verbformen der ersten Person). Vgl. zur Figur des „Ich“ in Picassos Malerei, d.h. vor allem zu seinen Selbstporträts in *Arte Joven*: J. Herrera, *Picasso, Madrid y el 98*, S. 60-66. Herrera stellt eine grundsätzliche Verbindung zur Literatur her ohne auf Picassos eigene Schriften einzugehen. Vgl. auch Kap. 4.2.1.
- 10 Picasso, *Écrits*, S. 1 und zum Manuskript vgl. S. 379.
- 11 Breton und viele andere Autoren der Sekundärliteratur zogen zunächst den Schluss, dass es sich bei den Aufzeichnungen Picassos um ein Künstlertagebuch handeln müsse. Vgl. A. Breton, „Picasso Poète“, S. 570.

VIII

con los curas y los culos
 ole salero
 y la chica que yo quiero
 con jamon en el besugo
 y las golondrinas a navajazo
 [limpio
 con el cielo
 las patas de la mesa y los
 que ya tu sabes hicieron las
 armadas que se trajeron
 las cosas que en los estantes
 de otra vez encierran las
 monjas no son ya mas
 que el reflejo de un espejo
 delante de otro que ya lo
 han dicho que suben tan
 altas que se recogen las
 faldas para pasar por debajo

Abbildung 1: Picasso, Manuskript zu „si yo fuera afuera“ (18.04.1935), Seite 8 von 26 (in: Écrits, S. 3); daneben die Transkription der Textstelle (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 11)

Ein Leichtes erscheint es, Erklärungen anzubieten wie: die Bestien, die ihm aus der Hand fressen, könnten seine Galeristen oder seine Noch-Ehefrau sein; er befinde sich außerhalb, nirgendwo zu Hause und ausgeschlossen in der Kälte und wisse nicht mehr weiter. Doch Picasso entwickelt daraus ein eigenständiges literarisches Werk, das nicht nur als Begleiterscheinung einer künstlerischen Krise betrachtet werden kann. Auch wenn die Worte noch einige Zeit um das lyrische „Ich“ kreisen, finden wir in ihnen nicht wirklich Erklärungen, sondern poetische Konstruktionen.

Die Poetik seines literarischen Werkes, das immerhin mehr als 350 Schriftstücke umfasst,¹² innerhalb eines literatur- und kunstgeschichtlichen Kontextes zu untersuchen, ist eines der Hauptziele der vorliegenden Studie. Dabei ergeben sich zwei methodische und historische Schwerpunkte, zum einen das Verhältnis von Picassos Schriften zum Surrealismus (vgl. Kap. III) und zum anderen zur spanischen Literatur-, Kunst-, und Kulturgeschichte (vgl. Kap. IV). Dabei kann methodisch auf die von Gustav René Hocke erstmalig gezogene Verbindung zwischen dem Surrealismus und dem europäischen Manierismus des Barock zurückgegriffen werden. Hocke zeigt über epochen- und mediale Grenzen hinweg ein gemeinsames Bildarsenal auf, das Picasso ebenso zu nutzen weiß wie die Surrealisten.¹³

Die Frage, wie die literarischen Werke des Malers eingeordnet werden könnten, wurde bereits unmittelbar nach und während ihrer Produktion öffentlich geführt: „No es literatura, es arte. Es, él mismo.“¹⁴ – Sabartés, selbst Dichter, Picassos Sekretär und Freund, sieht keinen großen Unterschied zwischen der Malerei und den Schriften. Beides bezieht er allein auf das Genie des Künstlers, daher ist beides „arte“ und im Grunde nur „él“: Picasso selbst. Sicher kommt der Schaffenstrieb aus Picasso selbst, egal ob er malt, schreibt, Radierungen oder Skulpturen fertigt, aber zum einen gibt es einen Grund für die Wahl des jeweiligen Mediums und zum anderen gehen die Werke gerade aufgrund der Genialität des Künstlers weit über dessen Persönlichkeit hinaus. Sabartés äußert sich selbst widersprüchlich als er anlässlich einer Picasso-Ausstellung in Barcelona am 13. Januar 1936 im Radio-Barcelona erstmalig Texte des Malers vorliest und vorstellt.¹⁵

12 Vgl. zur genauen Darstellung Kap. 2.1 der vorliegenden Arbeit und A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 28.

13 Vgl. G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur und Die Welt als Labyrinth*, bes. S. 161ff.; vgl. in der vorliegenden Arbeit dazu Kap. 2.5 und 4.3.1.

14 J. Sabartés, „La literatura de Picasso“, in: *Picasso 1930-1935*. Sondernummer von *Cahiers d'Art*, 11 (1936), S. 89; vgl. auch die sinngemäße Einschätzung von N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 150 (vgl. im Folgenden „Picasso zwischen den Medien: Zum Stand der Forschung“) sowie A. Jiménez Millán, „La literatura de Picasso...“, S. 24.

15 Es handelt sich um die erste Ausstellung von Picassos Werken in seinem Heimatland seit 1902. Picassos Freund und Mitbegründer der surrealistischen Gruppe, Paul Éluard, reiste eigens nach Barcelona, um die Eröffnungsworte zu sprechen. In der Sendung von Radio-Barcelona sprachen außerdem noch Louis Fernández, Juli Gonzáles, Joan Miró und Salvador Dalí, deren Beiträge alle im span./katalan. Original in einer Sondernummer der *Cahiers d'Art* (Nr. 11, 1936) abgedruckt wurden. Vgl. auch J. Sabartés, *Picasso retratos y recuerdos*, S. 132f.

Su expresión literaria, perdonen los literatos, es; pura y simplemente, la expresión personal de Picasso. No la busquemos fuera de su obra conocida, es decir fuera de él. Busquémosla sólo en lo que dice y cómo lo dice.¹⁶

Auf der einen Seite fordert Sabartés uns auf, die literarische Produktion Picassos allein auf ihn selbst und seine Werke (d.h. seine Malerei) zu beziehen. Auf der anderen Seite sollten wir uns nur anschauen, was und wie er es sagt, um seinen persönlichen wie literarischen Ausdruck zu entdecken. Letzteres werde ich hier versuchen, aber dies – so viel ist jetzt schon klar – kann nicht bedeuten, nur das Künstler-Ich und seine übrigen Werke zu betrachten – scheint er doch in seinen ersten Worten selbst „außer sich“ („fuera de él“ – „yo fuera...“¹⁷) zu sein.

Die Texte haben eine eigene Dynamik, die sich in ihrem Klang, den Farben, Bildern und Gerüchen ausdrückt. Sie kommunizieren mit seinen Gemälden, Skulpturen, etc., haben aber einen ganz anderen medienpezifischen Ausdruck, indem sie den Leser in einen „Bildraum“¹⁸ versetzen, durch den er wie durch einen Traum wandelt und wahrnimmt. Die leitende Fragestellung für die folgenden Einzelanalysen muss daher lauten: Wie gelingt es Picasso mit sprachlichen Mitteln, diesen Bildraum zu generieren, der als Passage zwischen Bild und Text, zwischen Text und Leser eben jenes *Zwischen* ausstellt, das medienphilosophisch von Tholen als „von keinem Medium uneinholbare [!] Kluft zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem“¹⁹ beschrieben wird. Daran schließt sich auch die Frage an, wie das „Bild“ jenseits der Dichotomie von materiellem und geistigem Bild definiert werden kann und welche Formen intermedialer Wechselwirkungen Picasso ausnutzt (vgl. Kap. 2.1). Tholen spricht in diesem Zusammenhang von der „*Topographie* des Blicks“²⁰, der immer ein fragmentarischer ist.

16 J. Sabartés, „La literatura de Picasso“, S. 89.

17 Vgl. J. Sabartés ebd. und Picasso, *Écrits*, S. 1.

18 Der Begriff des „Bildraum“ wird hier im Sinne Benjamins gebraucht, vgl. Kap. 2.4.

19 G. Ch. Tholen, „Dazwischen – Die Medialität der Medien“, S. 61. Die doppelte Negation im Zitat „keinem Medium uneinholbare“ ist offenbar ein Flüchtigkeitsfehler im Manuskript.

20 Ebd.

Die Kategorie des (Bild-)Raumes verbindet Picasso außerdem aus theoretischer sowie ästhetischer Perspektive mit Apollinaire,²¹ den Surrealisten und Walter Benjamin (vgl. Kap. 2.4 und 3). Im Anschluss an die vielfältige aktuelle Raumtheorie, geht es hier weniger um kulturelle oder topographische Räume,²² sondern im Sinne einer Bild-Text-Beziehung um den erwähnten *Zwischenraum*, der durch semantische und syntaktische Leerstellen entsteht. Die Betrachtung des Raumes auf semantischer und poetologischer Ebene gesellt sich zu einer visuellen (technisch-materiellen) Ebene, die sich bereits aus der kunsthistorischen Betrachtung der Manuskripte ergibt.²³ Während der Bildraum als Labyrinth im Schriftbild sichtbar wird, fehlt diesem doch alles, was der Text selbst zu sehen gibt. Umgekehrt gehört zur Lektüre der auf dem Papier sichtbare Schaffensprozess ebenso dazu wie alle intermedialen Verweise auf Gemälde und die Erzeugung „innerer Bilder“. Wie auf der Ebene des Textes ein Bildraum generiert wird, der nicht zu verwechseln ist mit demjenigen der Malerei oder auch der Schrift, kann nur über die Frage nach dem Einsatz von Mythos und Metapher geklärt werden (vgl. Kap. 2.5 und 5). Picasso nutzt dazu Formen des Theaters (z.B. die Grotteske, Farce und auch den Stierkampf), des Tanzes (Flamenco), volkstümliche Riten und Feste (*verbena*, Dorffeste, Beerdigung) und verknüpft diese mit Motiven aus der antiken Mythologie. Wie sich in den vergleichenden Einzelanalysen zeigen wird, schreibt er sich damit sowohl in surrealistische als auch in spanische Traditionen ein (vgl. Kap. III und IV).

In Picassos Theaterstücken wird die Tendenz zum Szenischen und Oralen, die sich schon in Texten von 1935 zeigt (s.o.), noch stärker.²⁴ Bereits seine ersten poetischen Texte trägt der Künstler seinen Freunden mündlich vor.²⁵ Das belegt zum einen, dass

21 Apollinaire gilt als Pionier der visuellen Poesie und gelangt in ihrer konkreten Umsetzung zu einer sogenannten „Theologie des Raumes“, wie es die Münchener Arbeitsgruppe „Raum – Körper – Medium“ am Beispiel von Apollinaires „Lettre-Océan“ verdeutlicht, vgl. <http://www.raumtheorie.lmu.de/apollinaire/> (30.04.2013).

22 Vgl. die Unterscheidungen der verschiedenen Raumtypen in der Einführung von J. Dünne, „Forschungsüberblick ‚Raumtheorie‘“ (<http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>; 13.06.2013).

23 Für die kunsthistorische Betrachtung der Manuskripte bzgl. des Raumes vgl. A. Michaël, *Picasso Poète*, bes. das Kapitel „Les espaces: esquisse d’une typologie“, S. 303-318; vgl. auch N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 145.

24 Vgl. Kap. 3.4, *Le désir attrapé par la queue* (1941) und *Les quatre petites filles* (1948).

25 Vgl. J. Sabartés, *Picasso retratos y recuerdos*, S. 130: „A fines de año [1935] comienza a leer en voz alta lo escrito a los amigos que muestran interés en escucharle: uno o dos, al principio. Al correr la voz acuden otros. Para lo español no hay tanto auditorio.“ Eine ungewöhnliche Verbindung zwischen dem Vorlesen und dem kalligraphisch aufwendig

er keineswegs daran dachte, die Texte einem Tagebuch oder einer Spielerei gleich für sich zu behalten, und zum anderen, dass ihm der sprachliche Klang und eventuell sogar die szenische Lesung als Element des Lyrischen entscheidend erschien. Dem entspricht auch die erste öffentliche Darbietung einiger Texte per Radio (s.o.). Das noch recht neue Medium fasziniert die Zeitgenossen, wie der Ausspruch Sabartés' zeigt: „aprovechando la radio para transmitir, por su medio, lo único que, hasta ahora, es susceptible de volar por las ondas.“²⁶

Das bedeutet jedoch nicht, dass dem Maler Picasso das Schriftbild weniger wichtig sei. Er experimentiert mit Groß- und Kleinschreibung, mit Kapitälchen und überlegt den Verzicht auf Worttrennungen.²⁷ Das Manuskript als kalligraphisches Kunstwerk und das Gemälde mit kalligraphischen Elementen wird ihn sein Leben lang begleiten.²⁸ Die Interpunktion hält er für den „Lendenschurz, der die ‚Schamteile‘ der Literatur verberge“²⁹ und lehnt sie damit vollends ab. Dies erschwert die Rezeption der Texte erheblich, gehört aber zum poetischen Konzept des Malers und Autors.

Das Schreiben wird Zeit seines Lebens eine zwiespältige Angelegenheit für Picasso bleiben. Auf der einen Seite ist er daran interessiert, auch als Schriftsteller in der Öffentlichkeit ernst- und wahrgenommen zu werden.

gestalteten Manuskript stellt die Ausstellung *TASWIR – Islamische Bildwelten in der Moderne* (Berliner Festspiele 2009) her. In einem Vergleich von Picassos Illustrationen zu Reverdys *Le Chant des Morts* und dem andalusischen „Qur ‘ān“-Manuskript wird in beiden Fällen die Notwendigkeit des Vorlesens betont: „Picasso entführt die Schrift in die Gefilde visueller und performativer Bewegung, er baut auf die reine Präsenz der Linie und die musische Intervention.“ (Katalogbeitrag, „Picasso und Qur ‘ān“, S. 55, in: *TASWIR*, hrsg. v. A. Bruckstein et al.).

26 J. Sabartés, „La literatura de Picasso“, S. 89.

27 Vgl. J. Sabartés, *Picasso retratos y recuerdos*, S. 132: „Picasso lo concibe como pintor, imaginando cuadros compactos de líneas impresas dejando márgenes reducidos, como marcos proporcionados al tamaño de la página. A guisa de ensayo escribe, con letras mayúsculas...“

28 Vgl. W. Spies, „Malen gegen die Zeit“, S. 31.

29 Picasso nach Sabartés, „Gespräche und Erinnerungen 1939-1945“, S. 132; vgl. im spanischen Original ders., *Picasso retratos y recuerdos*, S. 131: „la puntuación es el taparrabos que disimula las ‚vergüenzas‘ de la literatura“.

Auf der anderen Seite zögert er diesen Schritt hinaus und verhält sich entsprechenden Anfragen gegenüber abwehrend.³⁰

1.1 PICASSO ZWISCHEN DEN MEDIEN: ZUM STAND DER FORSCHUNG

Auf die literarischen Ambitionen eines der „größten“ Künstler des 20. Jahrhunderts, kann es scheinbar nur zwei mögliche Reaktionen geben. Entweder man hält sie allein aus dem Grund, dass sie aus der Hand eines ‚Genies‘ stammen, für besonders wertvoll³¹ oder aber – und das ist die weit verbreitete Meinung – man erachtet das Schreiben des Malers als lächerliche Spielerei, Ausdruck einer Lebenskrise und Verschwendung seines Talents. Letzteres befürchtete offenbar die Kunstsammlerin, *Dichterin* und Mäzenin Gertrude Stein als sie 1936 erfuhr, dass Picasso ernsthaft zu schreiben begann. Ihr Kommentar ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich:

Elle [Gertrude Stein] ne parvient pas à comprendre que « Picasso qui n’a jamais lu de sa vie un livre qui ne fût écrit par un ami et encore ! » qui n’a « jamais éprouvé de sentiment pour aucun mot », puisse ressentir le besoin d’écrire.³²

Angesichts der zahlreichen Dichter-Freunde Picassos wären es schon einige Bücher, die Picasso gelesen hätte, wenn er denn nur diese kennen würde. Doch ganz davon abgesehen, ist es gerade für die Poesie, die Picasso schreibt gar nicht nötig,

30 Vgl. die entsprechende Recherche von Androula Michaël, *Picasso poète*: hier wird Picasso via Pierre Daix zitiert: „C’est comme si on se mettait nu devant le public quand ce n’est pas le temps“ (S. 31) aber auch betont, dass Picasso ab 1972 an einer Gesamtausgabe seiner Schriften gearbeitet habe, diese aber bis zu seinem Tod 1973 nicht fertig stellen konnte und es bedauerte nur als Maler ernst genommen zu werden (S. 33).

31 Wie der viel zitierte Ausspruch der Mutter des Künstlers zeigt: „Me dicen que estás escribiendo. De ti lo creo todo, si un día me dijeras que has cantado misa también lo creería“, schreibt sie in einem Brief an den Sohn bereits 1935 (vgl. u.a. T. Sesé, „Morente canta a Picasso“). Auch hier steckt allerdings eine ironische Ungläubigkeit bezüglich der Ernsthaftigkeit des Vorhabens dahinter.

32 N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 144.

besonders belesen zu sein.³³ Dass sich der erfolgreiche Maler nie für Worte interessiert habe, kann Noemi Blumenkranz-Onimus bereits 1970 in einem kleinen Aufsatz zu den bis zu diesem Zeitpunkt zugänglichen Schriften Picassos, widerlegen. Zwar nimmt ihm Gertrude Stein angeblich das Versprechen ab, nie mehr zu dichten und sich wieder auf die Kunst zu konzentrieren,³⁴ aber dennoch entstehen über 300 Gedichte (in spanischer und französischer Sprache), zwei Theaterstücke und zum Abschluss seiner schriftstellerischen Tätigkeit 1954 ein längeres Prosafragment. Auch Gertrude Stein relativiert ihr Urteil als Picasso ihr seine Gedichte vorträgt³⁵ – stehen ihre eigenen Prosagedichte von 1914 doch im engen Zusammenhang zu Picassos Werken und verbinden schon früh auf intermediale Weise Literatur und Malerei.³⁶

Diese und andere Vorbehalte gegen das schriftstellerische Engagement des Künstlers, können nur zum Teil die geringe Beachtung erklären, die seinen Schriften bislang von wissenschaftlicher Seite entgegengebracht wurde.

Zwar wurden unmittelbar zur Entstehungszeit und zu Lebzeiten Picassos vereinzelt Texte des Künstlers veröffentlicht, die vor allem in den Kreisen der Avantgarde gefeiert aufgenommen wurden. Ein eigenes Buchprojekt kam jedoch

33 Dennoch beschäftigt das Thema offensichtlich namhafte Forscher und Kenner Picassos, wie John Golding, der glaubt Picassos „Mitreden“ über Literatur (wie über Molière, Shakespeare, Kierkegaard, Heraklit, Valéry, und selbst Lévi-Strauss, Barthes) sei vor allem aufmerksamen Zuhören geschuldet: „I myself suspect he didn't open many of the books he talked about and that he absorbed information through listening to the conversation of his writer friends and other intellectuals.“ (ders., „Picasso's Góngora“, S. 202). Vgl. dazu auch ausführlich A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 14ff.

34 Vgl. N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 144.

35 Vgl. G. Steins Autobiographie zit. n. A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 29-30. Stein findet demnach die Gedichte interessant, allerdings zieht sie dabei fast zwangsläufig eine Verbindung zu Picassos Gemälden.

36 Vgl. G. Stein, *Tender Buttons*, [1914]. Der Gedichtzyklus wird zum einen mit Picassos kubistischer Malerei verglichen, birgt zum anderen inhaltlich sehr viele Motive und vor allem Farben aus der Malerei und kann auch strukturell in Bezug auf den Prozess der „Desemantisierung“ in Picassos Lyrik ab 1936 herangezogen werden: vgl. speziell zu Gertrude Stein und dem Kubismus: Ingenschay, „Poesie des Deskriptiven. Figuren der Beschreibung im Poème en Prose des frühen 20. Jahrhunderts“, S. 219ff. Ingenschay spricht von „Anti-Beschreibung“ bei Stein, „die einer ‚objektiv erfassenden‘ Beschreibung ebenso widerspricht wie den Regeln logischer Diskursordnung“ (ebd., S. 220).

nicht mehr vor seinem Tod zustande, obwohl Picasso dies laut Aussagen seines Freundes Sabartés und anderer plante.³⁷ Die bereits 1936 in einer Sondernummer der *Cahiers d'Art* veröffentlichten Texte Picassos wurden von Sabartés im spanischen Original und von Breton in französischer Übersetzung präsentiert und kommentiert (vgl. Kap. 3.2).³⁸ Auch andere befreundete Dichter und Zeitgenossen wie Paul Éluard, Michel Leiris, Georges Bataille, Tristan Tzara, Christian Zervos, Alejo Carpentier, Rafael Alberti, José Moreno Villa und Guillermo de Torre reagierten zum Teil zeitnah und zum Teil erst in den 1960er Jahren und später auf die Texte des bekannten Malers in meist kurzen Kommentaren oder Artikeln.³⁹ Picasso selbst nutzt schon 1937 seine Fähigkeiten als Autor, um mit *Sueño y mentira de Franco*, einem propagandistischen „Comic“ gegen Franco, die republikanische Seite im spanischen Bürgerkrieg zu unterstützen (vgl. Kap. 4.5). Auch in den 1940er Jahren geht er diesen Weg der Veröffentlichung eigener Texte weiter, indem er neben seinen beiden Theaterstücken (*Le désir attrapé par la queue*, 1941 und *Les quatre petites filles*, 1948) das Kunstbuch *Poèmes et lithographies* (1941, veröff. 1954) mit gut lesbaren Manuskripten veröffentlichte (vgl. Abb. 6). Auch in der spanischsprachigen Welt wurden, fernab des spanischen Bürgerkriegs, in Mexiko 1944 unter dem Titel *Poemas y declaraciones* einige Gedichte Picassos veröffentlicht.⁴⁰ Ebenfalls in Mexiko brachte der im Exil lebende Dichter José Moreno Villa im gleichen Jahr eine Hommage an seine literarischen Vorbilder (San Juan de la Cruz bis Lorca) unter dem Titel *Leyendo a...*

37 Wie Anm. 30; vgl. auch Sabartés, *Picasso retratos y recuerdos*, S. 178-192.

38 Vgl. J. Sabartés, „La literatura de Picasso“; Breton, „Picasso Poète“. Einige Texte Picassos aus der Sondernummer der *Cahiers d'Art* wurden zeitnah auch im spanischsprachigen Raum durch die *Gaceta de arte* (Tenerifa 1936) erneut abgedruckt und im angelsächsischen Sprachraum durch *Contemporary Poetry and Prose* (London 1936) und *London Bulletin* (1939) in englischer Übersetzung; vgl. dazu genauer die bibliographischen Angaben in den *Écrits*, S. 44off.

39 Vgl. P. Éluard, „Je parle de ce qui est bien“; M. Leiris, „Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros Pied“; G. Bataille, „Soleil pourri“; T. Tzara, *Picasso et les chemins de la connaissance*; Ch. Zervos, „Fait social et vision comique“; ders.: „Textes de Picasso“; A. Carpentier, „Toutes portes ouvertes“, R. Alberti, „Picasso et le peuple espagnol“, J. Moreno Villa, „Claridades sobre Picasso, analizando sus poemas“, G. de Torre, „Picasso escritor“; ders., „Picasso íntimo“.

40 Vgl. die mexikanische Ausgabe aus dem Verlag Darro y Genil von 1944 und das spanische Reprint von 1990, herausgegeben von A. Jiménez Millán.

(1944) heraus, in der er auch Picassos Gedichte spielerisch analysiert.⁴¹ Wenige Manuskripte Picassos fanden außerdem in den 1950er Jahren über Ausstellungen oder Veröffentlichungen ihren Weg in den deutschsprachigen Raum.⁴² Das literarische Spätwerk Picassos wurde vermutlich aufgrund der Berühmtheit des Malers zeitnah veröffentlicht: die kurze Textsammlung *Trozo de piel* (08.-09.01.1959) wurde schon 1961 durch den spanischen Dichter Camilo José Cela in Málaga herausgegeben und erschien 1968 in englischer Übersetzung durch Paul Blackburn in den USA; das letzte zusammenhängende dichterische Werk Picassos, *El entierro del Conde de Orgaz* (1957-59) wurde mit eigenen Illustrationen als Faksimile von Gustavo Gili in Barcelona 1969 herausgegeben und in französischer Übersetzung bei Gallimard 1971. Auch in Italien erschien die Übersetzung einiger Texte unter dem Titel *Scritti di Picasso* bereits 1964. Trotz dieser Präsenz der Texte Picassos in verschiedenen Genres und über die Genre Grenzen hinweg, blieb die Resonanz auf literaturwissenschaftlicher Seite und auch in der breiteren Öffentlichkeit gering.

Die literarische Tätigkeit des Malers wurde bis heute vor allem aus kunsthistorischer Perspektive gewürdigt. Schon 1936 äußert sich der Kunstkritiker Clive Bell in einem kurzen Artikel zu „Picasso’s Poetry“ – in der Hoffnung auf diesem Wege mehr über sein künstlerisches Werk zu erfahren.⁴³ Selbst die (m.E.) erste ausführlichere Analyse von Noëmi Blumenkranz-Onimus (1970) betrachtet die Schriften Picassos vor

-
- 41 Vgl. J. Moreno Villa, *Leyendo a San Juan de la Cruz, Gracilaso, Fr. Luis de León, [...] Picasso*, und darin das Kapitel: „Claridades sobre Picasso, analizando sus poemas“. Dabei geht es Moreno Villa ausdrücklich *nicht* um eine ernsthafte literaturwissenschaftliche Analyse, sondern: „a esclarecer la personalidad del pintor, sin trampas intelectualistas“ (ebd., S. 145). Moreno Villa war Dichter der Generation 27, wurde wie Picasso in Málaga geboren (1887) und verstarb mit 68 Jahren 1955 im mexikanischen Exil.
- 42 Vgl. Picasso, *Wort und Bekenntnis* und das Theaterstück *Wie man Wünsche beim Schwanz packt*: beide in Zürich 1954 erschienen; vgl. auch W. Boeck, *Picasso*, 1955 (ein Bildband mit einigen Manuskriptseiten des Künstlers) sowie die Schweizer Ausstellung *malende dichter – dichtende maler* (1957, Katalog hrsg.v. E. Scheidegger). Außerdem hat der Kunsthistoriker Diether Schmidt Picassos Text zu *Sueño y mentira de Franco* bereits 1968 in deutscher Übersetzung (von Max Hölzer) mit den Radierungen und einem Kommentar in Leipzig veröffentlicht, vgl. Picasso, *Traum und Lüge Francos*.
- 43 Vgl. C. Bell, „Picasso’s Poetry“, Bell ist zwar gewillt, die Schriften ernst zu nehmen, aber vor allem „because they throw light on his painting“ (S. 86). Es werden dazu kleinere surrealistische Bild-Text-Kombinationen wie „Le cygne sur le lac fait le scorpion à sa manière“ als Beispiel genommen (vgl. dazu näher Kap. 3.2.5 der vorliegenden Arbeit) oder die Gedichte mutieren gleich zu Äquivalenzen von Picassos Stillleben.

allem in Bezug auf seine Malerei und die Psyche des Autors.⁴⁴ Letzteres interessiert auch die Amerikanerin Lydia Casato Gasman, deren Dissertation zu dem speziellen Thema *Mystery, Magic, and Love in Picasso, 1925-1938: Picasso and the Surrealist Poets* (1981) 4 Bände umfasst, aber nur wenig Beachtung fand.⁴⁵ Dagegen führt der Romanist Titus Heydenreich in einer kurzen literaturwissenschaftlichen Analyse schon 1979 die Notwendigkeit einer „literarhistorische[n] Einordnung“ an.⁴⁶ Seine Verweise auf Lorca, Alberti und vor allem auf die Autoren des Surrealismus, werden von mir im Folgenden aufgegriffen. Die spanischen Untersuchungen aus den 1980er Jahren beziehen erneut die Malerei des Künstlers auf seine Schriften.⁴⁷ Interessant ist dabei, dass es wie bei den ersten Reaktionen auf Picassos Schriften vor allem die Dichter sind, die sich äußern. So vergleichen Antonio Jiménez Millán und Antonio Fernández Molina Picassos Lyrik mit anderen Beispielen aus der spanischen Literaturgeschichte. Diesen Ansatz verfolgt auch die vorliegende Arbeit und erweitert ihn um das Spannungsverhältnis zwischen französischen und spanischen Einflüssen.

Auch die 1989 erschienene Gesamtausgabe von Picassos Schriften in französischer Sprache (inklusive der spanischen Texte im Original und ausgewählten Abbildungen von Manuskriptseiten) war zu dem Zeitpunkt längst überfällig und wurde von den Kunsthistorikerinnen Marie-Laure Bernadac und Christine Piot zwar mit großer Sorgfalt, jedoch nicht im Sinne einer kritischen Edition herausgegeben. Begleitet wurde die Publikation auch von einer Ausstellung im Pariser Musée Picasso unter dem Titel *Le Crayon qui parle, Picasso poète* (08.11.1989-29.01.1990, kuratiert von M.-L. Bernadac). Im Rahmen der ein Jahr später folgenden Tagung „Picasso Poète“ spricht der Philosoph Louis Marin über „le laboratoire de l'écriture-figure“ Picassos und betont dessen Experimentieren mit Sprache und Schrift anhand ausgewählter Manuskripte.⁴⁸ Im gleichen Jahr erkennt der Literaturwissenschaftler

44 Vgl. N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“.

45 Die Arbeit von Lydia Casato Gasman ist zum Teil sehr einseitig symbolistisch und wird beispielsweise von dem Kunsthistoriker Peter Lodermeier als „problematisch“ eingestuft: vgl. ders., *Transformationen des Stillebens in der nachkubistischen Malerei Pablo Picassos*, S. 118.

46 Vgl. T. Heydenreich, „Kilómetros y leguas de palabras...: Pablo Picasso als Schriftsteller“, hier S. 156.

47 Vgl. J.-P. Jouffroy, E. Ruiz: *Picasso, de l'image à la lettre* (1981); A. Jiménez Millán, *Los poemas de Picasso* (1983); A. Fernández Molina, *Picasso, escritor* (1988).

48 Vgl. L. Marin, „Dans le laboratoire de l'écriture-figure“ (1991).

und Surrealismus-Experte Henri Béhar in einem kurzen Artikel⁴⁹ das Potential von Picassos Schriften – eine größere Studie bleibt jedoch aus. Auch die folgenden kürzeren Artikel nutzen die Schriften Picassos vor allem zur kunsthistorischen Erklärung seines Schaffens und versuchen auf diese Weise, die Lebens- und Produktionsumstände des Künstlers besser zu verstehen.⁵⁰ Meist in Verbindung mit Ausstellungen werden die Schriften Picassos bis heute mehr oder weniger intensiv betrachtet: dazu gehören *Picasso Theatre* (Cooper, New York 1987), *Picasso und das Theater* (Berggruen, Frankfurt a.M. 2007), *Picassos Surrealismus* (Weisner, Bielefeld 1991), *Das Buch als Bild* (Schmidt-Glintzer/ Müller, Wolfenbüttel/ Münster 2002), *Picasso surreal* (Baldassari/ Büttner, Basel 2005) oder jüngst eine kleine Ausstellung im Circulo de las Bellas Artes (Madrid, Feb.-Mai 2009), die Fotos der ersten Aufführung von Picassos Theaterstück zeigte: *El deseo atrapado por la cola*; sowie verschiedene Ausstellungen, die sich mit der Schrift im Werk Picassos auseinandersetzen: *Picasso and the Allure of Language* (Greenberg Fisher, Yale 2009; in Durham 2009/2010), *Picasso entre écriture et dessin* (Arlès, Musée PAB Okt. 2009-Jan. 2010), *Viñetas en el frente* (Museo Picasso Málaga; Barcelona 2011) sowie *Picasso Künstlerbücher* (Schleif/ Zweite, München, Dresden 2010/2011).⁵¹ Eine spezielle Ausstellung von Manuskriptseiten fand Ende des Jahres 2008 unter dem Titel *Picasso Poète* im Musée de la Poste in Paris statt und wurde von der Kunsthistorikerin Androula Michaël nicht nur kuratiert, sondern von einer Studie begleitet, die auch einige literaturwissenschaftliche Aspekte des Themas einschließt. Auch an der Edition einer Übersetzung von wenigen Gedichten Picassos ins Deutsche ist Michaël mit einem kurzen Vorwort beteiligt (*Gedichte*, übers. v. Holger Fock, München 2007); davor gibt es eine ebensolche Gedichtsammlung Picassos in deutscher Übersetzung

49 Vgl. H. Béhar, „Picasso au miroir d'encre“ (1991); vgl. zu Picassos Theaterstücken: ders., *Le théâtre Dada et surréaliste* (1979).

50 Vgl. C. Bayle: „Picasso écrivain: un journal intime de la création picturale“; M.-L. Bernadac: „Le Gazpacho de la Corrida“; J. Clair: „Leçon d'abîme“; I. Conzen: „„Angehaltene Bewegung“: Picassos Badende“; K. Brunner, *Picasso Rewriting Picasso*.

51 Selbst im Katalog zur jüngsten Ausstellung, *Picasso Künstlerbücher*, betrachtet jedoch die Kuratorin Nina Schleif die Texte des Künstlers als „zweitrangig“ – zumindest was die von Picasso selbst betreuten Künstlerbücher mit eigenen Texten angeht (vgl. dies., „Zum Verhältnis von Text und Bild in Picassos Künstlerbüchern“, S. 213). Der Kurator Armin Zweite spricht abwertend davon, dass Picasso „phasenweise“ geschrieben habe und schließt sich der gängigen Meinung an, die Texte wie Gemälde zu behandeln: „der Maler bedient sich der Sprache wie einer plastischen Materie“ (ders., „Die Permanenz der Gegenwart. Picasso und seine Buchgrafik“, S. 26).

von 1993 unter dem Titel *Grüne Sonne auf schwarzem Grund*.⁵² Dass es in Deutschland nur zu diesen späten und unvollständigen Sammlungen von relativ wahllos zusammengestellten Gedichten gereicht hat, und eine kritische, kommentierte Ausgabe fehlt, ist auch auf ein Desiderat in der literaturwissenschaftlichen Forschung in diesem Bereich zurückzuführen. Die Arbeit an den Manuskripten, die sowohl das Schriftbild als auch den Text berücksichtigt, stellt damit auch eine philologische Pionierarbeit dar, die im Rahmen der vorliegenden Studie nur ansatzweise geleistet werden kann.

Auch anhand der oben erwähnten Ausstellungen lässt sich erkennen, dass sich erst in den letzten Jahren ein wachsendes, internationales, wissenschaftliches Interesse speziell zu Picassos Schriften entwickelt hat. Im angelsächsischen Sprachraum gibt es eine neuere Übersetzung und kritische Edition von Teilen seiner Gedichte (*The Burial of the Count of Orgaz and other Poems*, hrsg. v. Jerome Rothenberg/ Pierre Joris, Cambridge (Mass.) 2001). Daneben ist sicher die fortlaufende Digitalisierung des Gesamtwerkes von Picasso durch das US-amerikanische *Online Picasso Project*, das seit 1997 von Enrique Mallén betrieben wird, auch für die Forschung zu seinen Schriften entscheidend.⁵³ Malléns Studien sind eine interessante Mischung aus linguistischer und kunsthistorischer Perspektive, die speziell zu den Schriften vor allem durch das Konzept der „multilineal poetry“ auch die vorliegende Arbeit bereichern.⁵⁴ Daneben gibt es drei Monografien, die sich zwar erneut aus kunsthistorischer Perspektive, aber mit einer genauen Textkenntnis dem Schreiben Picassos widmen: erstens das als Bildband angelegte Buch von Kathleen Brunner (*Picasso Rewriting Picasso*, 2004); zweitens die Erweiterung ihrer früheren Studie von Lydia Casato Gasman (*War and the Cosmos in Picasso's Texts: 1936-1940, 1981 und 2007*); drittens der Katalog zur Ausstellung von Androula Michaël (*Picasso Poète*, 2008).

52 Der von Androula Michaël kommentierte Band *Gedichte* ist eine deutsche Ausgabe ihres in Frankreich 2005 herausgegebenen Buches *Poèmes* von Picasso. Beide deutschsprachigen Editionen beschränken sich auf die Übersetzung einiger im Original in französischer Sprache geschriebenen Texte und vermeiden außergewöhnlich lange Passagen – dadurch gleicht sich die Auswahl an, obwohl es in der Übersetzung zwischen Holger Fock (2007) und Pierre Gallisaire/Hanna Mittelstädt (1993) natürlich Unterschiede gibt. Der entscheidende spanischsprachige Teil von Picassos schriftstellerischem Werk fehlt allerdings.

53 Unter der Internetadresse: <https://picasso.shsu.edu/> ist das Projekt zu erreichen und für Wissenschaftler nur mit Passwort zu nutzen.

54 Vgl. E. Mallén, „The Multilineal Poetry of Pablo Picasso“; ders., „La poesía simpatética de Pablo Picasso“; ders., *The visual grammar of Pablo Picasso*; ders., *La sintaxis de la carne*.

Alle drei Arbeiten haben gemein, dass sie mithilfe von biografischen und sozial-historischen Daten sowie vornehmlich durch die Analyse von Picassos künstlerischem Werk, Erklärungen zu bestimmten Themenkomplexen aus den Schriften anbieten. Eine internationale Zusammenarbeit der wenigen Experten, die sich mit Picassos Schriften befassen, hat sich erst durch die Tagung *Picasso, his Poetry and Poetics* (Universität Siegen April 2010) ergeben,⁵⁵ aus der eine weitere Tagung anlässlich der Züricher Ausstellung *Picasso. Die erste Museumsausstellung 1932* (Kunsthaus Zürich 2010/2011) unter dem Titel *In Wort und Bild: Picassos literarisches Werk* entstand. Auch die Resonanz in Presse und Öffentlichkeit dieser Schweizer Ausstellung/Tagung, in deren Begleitprogramm auch Picassos Theaterstück *Le désir attrapé par la queue* in einer szenischen Lesung aufgeführt wurde, belegt das wachsende internationale Interesse an der bislang weitgehend unbekanntem literarischen Tätigkeit des Künstlers.

In nahezu allen vorliegenden Arbeiten zu Picassos Schriften steht die Frage im Zentrum, warum der Maler zu einem relativ späten Zeitpunkt in seinem Leben (1935, mit 53 Jahren) scheinbar plötzlich – aufgrund einer persönlichen Krise – zur Schreibfeder greift und dafür angeblich die Malerei für eine gewisse Zeit ruhen lässt.⁵⁶ Dass dieser Bruch mit der Malerei allerdings ebenso wenig stattgefunden hat wie die plötzliche Entdeckung seines schriftstellerischen Talents, konnten inzwischen Androula Michaël, Carsten-Peter Warncke und andere Picasso-Experten nachweisen und wird daher hier nicht erneut eingehender behandelt.⁵⁷ Schon Blumenkranz-Onimus zeigt auf, dass sich Picasso nicht erst in Zusammenhang mit einer persönlichen Krise zu Beginn der 1930er Jahre mit der Literatur beschäftigt, sondern gerade die Verbindung zwischen Malerei, Schrift und Sprache den Künstler schon in jungen Jahren fasziniert.⁵⁸ Die redaktionelle Verantwortung für die Avantgarde-Zeitschrift

55 Vgl. Vf.in/Wild (Hrsg.), *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics*.

56 Vgl. Anm. 1. Auch die Analyse aus der romanistischen Literaturwissenschaft von Sylvia Schreiber („Bildgedichte“ – ‚Gedichtbilder‘. Text-Bild-Relationen bei Pablo Picasso“) folgt noch 2002 diesem Urteil.

57 Vgl. A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 11-33 (Michaël geht zwar auch von der Lebenskrise des Künstlers aus, relativiert dies jedoch im Folgenden und zeigt sein breites schriftstellerisches sowie künstlerisches Schaffen auf); vgl. auch C.-P. Warncke, „Picasso – die Poesie der Malerei“, S. 4off.

58 Vgl. zu einer Rückführung von der Grafik zur Schrift in der künstlerischen Ausbildung des „Wunderkinds“ Picasso: C.-P. Warncke, „Picasso – die Poesie der Malerei“, S. 28f. und S. 38f.

Arte Joven (Madrid, 1900/1901, mit Francisco de Asís Soler)⁵⁹ sowie eigene jugendliche Experimente mit dem Medium in: *Azul y Blanco* und *La Coruña* (A Coruña, 1894), werden von Sabartés als erste Hinweise für das Interesse an Bild und Text angeführt.⁶⁰ Mit Zeitschriften und moderner Lyrik beschäftigt sich Picasso auch in den kubistischen Collagen (*papiers collés*, 1912), wie Linda Goddard nachweisen kann. Dabei geht die von ihr aufgezeigte Verbindung zwischen Mallarmé und Picasso weit über die Ästhetik des plastischen Werks hinaus.⁶¹

Weitere Kreationen in diese Richtung folgen schon 1923, als Picasso unter dem Einfluss von Serge Férat mit kalligraphischen Elementen in seiner Malerei experimentiert (*Deux femmes calligraphiées* sowie *Lignes et Étoiles* 1923; *Page de peinture écrite*, 1926). Diese Beschäftigung mit der Schrift erlebt zum Ende seines Schaffens nochmals einen Höhepunkt in den erotischen Zeichnungen.⁶² Auch die Buchillustrationen und Meisterwerke wie die *Demoiselles d'Avignon* (1907) sind im Pinselstrich oft von der Kalligraphie inspiriert.⁶³ Diese Verbindungen von *Schrift* und *Bild* lassen sich über sehr lange Zeitspannen ab 1917 in den „Künstlerbüchern“ verfolgen, die in z.T. kleinen Auflagen und handgefertigt eine Zusammenarbeit mit

59 Vgl. zu Picasso und *Arte Joven*: J. Herrera, *Picasso, Madrid y el 98 : la revista 'Arte Joven'* und R. Lubar, „Narrating Nation: Picasso and the Myth of El Greco“, S. 47ff., vgl. Vf.in, „The paradoxes of *Arte Joven*: high and low culture before the rise of the avant-gardes“ und „Die Zeitschrift *Arte Joven* zwischen Grotteske und modernistischem Pathos“; vgl. auch Kap. 4.2.1 der vorliegenden Arbeit.

60 Vgl. ebd., S. 145 sowie J. Sabartés, *Picasso retratos y recuerdos*, S. 36: Die beiden Zeitungen *La Coruña* und *Azul y Blanco* bezeichnet Sabartés als „ensayos periodísticos“ und beschreibt sie folgendermaßen: „Estos periodiquillos tienen el formato de las hojitas de papel plegadas por la mitad; cuatro páginas llenas de dibujitos con una leyenda explicativa al pie de cada uno.“ (ebd.). Picasso sei bei diesen Zeitschriften sowohl Erfinder, Direktor, Redakteur, Zeichner und Verwalter gewesen (vgl. ebd. S. 35f.). Vgl. auch die vollständigen Abbildungen und Transkriptionen in: Picasso, *Écrits*, S. 368ff. und Kap. 4.1 u. Kap. 4.2.1 der vorliegenden Arbeit. Der Titel *Azul y Blanco* ist eine Parodie auf die bekannte spanische Zeitschrift *Blanco y Negro*, die er für bourgeois und angepasst hielt (vgl. J. Herrera, *Picasso, Madrid y el 98*, S. 88f.). Außerdem hat sich Picasso an den Zeitschriften *Juventut* und *Cataluña Artística* um die Jahrhundertwende in Barcelona beteiligt, vgl. Ch. Bachat, „Picasso et les poètes“, S. 165.

61 Vgl. L. Goddard, „Mallarmé, Picasso and the aesthetic of the newspaper“.

62 Vgl. W. Spies, „Malen gegen die Zeit“, S. 29-31.

63 Vgl. die zahlreichen Studien im Ausstellungskatalog: S. Greenberg Fisher (Hrsg.), *Picasso and the Allure of Language*.

verschiedenen Dichtern und Verlegern darstellen.⁶⁴ In der erstmaligen konkreten Beschäftigung mit dem Theater – der Verbindung von Bild, Bewegung und Sprache – findet Blumenkranz-Onimus einen Hinweis auf die chinesische Kalligraphie im Vorhang zu *Mercure* (1924).⁶⁵ Eine solche Liste mit Beispielen könnte beliebig verlängert werden und belegt eindeutig Picassos großes Interesse an Schrift, Sprache und Literatur (Theater).

Es gilt daher die vorherrschende Meinung in der Forschung zu Picassos Schriften zu widerlegen, dass er im Grunde gar nicht „schreibe“, sondern nur mit Worten weiter „male“ und die Literatur für ihn von Beginn an nur ein Ausweg aus einer kreativen Blockade und persönlichen Krise gewesen sei.⁶⁶ Diese vor allem der Lyrik allgemein zugesprochene Äquivalenz zur Malerei geht auf Horaz’ „ut pictura poesis“ zurück und hat seitdem eine stete bild- und literaturwissenschaftliche Diskussion zur Folge.⁶⁷ Leider entsteht daraus meist eine Konkurrenzsituation der Medien, statt ihre intermediale Wechselwirkung in den Blick zu nehmen. Auch wichtige Zeitgenossen und erste Vermittler von Picassos Schriften wie Breton, Sabartés oder Guillermo de Torre nehmen mit diesem Argument die Schriften des Künstlers weniger ernst⁶⁸ und spätere Interpreten wie Blumenkranz-Onimus, die zwar zahlreiche Belege für

64 Vgl. die jüngste Ausstellung *Picasso Künstlerbücher* (München, Museum Brandhorst und Dresden, Kupferstichkabinett: Nov. 2010-Jun. 2011) hrsg.v. N. Schleif/ A. Zweite; dazu auch A. Horodisch, *Picasso als Buchkünstler*, H. Schmidt-Glitzner, et al (Hrsg), *Das Buch als Bild. Picasso ‚illustriert‘*.

65 N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 145. Vgl. dazu auch die Ausstellung des British Museum: *The Art of Calligraphy in Modern China* (2002, Katalog von Gordon S. Barrass), der Picasso mit dem Ausspruch zitiert: „Had I been born Chinese, I would have been a calligrapher, not a painter.“ sowie denselben Ausspruch bei A. Michaël, *Picasso poète*, S. 19.

66 Vgl. z.B. C. Bayle: „Picasso écrivain: un journal intime de la création picturale“; S. Schreiber, „Bildgedichte‘ – ‚Gedichtbilder‘. Text-Bild-Relationen bei Pablo Picasso“ und s.o. Anm. 1.

67 Vgl. dazu Kap. 2.2 und S. Richter, „Wie kam das Bild in die Lyriktheorie“, S. 63f.

68 Vgl. A. Breton, „Picasso Poète“ (ausführlicher Kap. 3.2 der vorliegenden Arbeit); J. Sabartés, „La literatura de Picasso“, S. 89; G. de Torre, „Picasso Escritor“, S. 63: „tales escritos no asumen un valor autónomo, pero sí una importancia muy reveladora en relación con sus creaciones artísticas“; vgl. dazu auch A. Jiménez Millán, „La literatura de Picasso...“, S: 19; zu ähnlichen aktuellen Tendenzen vgl. A. Zweite, „Die Permanenz der Gegenwart. Picasso und seine Buchgrafik“, S. 26: „der Maler bedient sich der Sprache wie einer plastischen Materie“; u.a.

Picassos frühe Beschäftigung mit der Literatur anführt, schließen sich dennoch dieser Meinung an:⁶⁹

Picasso ne fait pas de la littérature en écrivant ses poèmes; tout au plus, s'essaye-t-il à faire de l'art, lui qui est un artiste à part entière. Il écrit parce-qu'il est poussé par une nécessité intérieure tout à fait contraignante. Il écrit, [...], parce qu'il se trouve dans une véritable impasse de sa création picturale.⁷⁰

Wer beurteilt, ob es sich bei Picassos Schriften um Literatur handelt oder nicht? Wer fühlt sich bemächtigt, über den inneren Seelenzustand des Künstlers in den 1930er Jahren Auskunft zu geben? Picasso selbst spielt ganz bewusst und ironisch mit den zahlreichen kryptischen autobiografischen Verbindungen in seinen Schriften.⁷¹ Diese Spielfreude zeigt sich schon in seinen Zeitschriften aus der Jugend, in bizarren katalanischen Abschiedsfloskeln in Briefen an Sabartés⁷² und nicht zuletzt in den Schriften selbst:

cuando yo era aún niño hace tanto tiempo y que ahora a la una y ocho de este noche del día veinte de enero del XXXVI acostado en la cama en mi cuarto que da al jardín en la rue La Boétie número 23 en París no sé por qué me acuerdo de todo esto que no tiene nada que ver con lo que escribo o que quizás es solamente el bordado aparente de los hilos que corren locos de contento de flotar libres sin dejarse amaestrar por el dibujo que le hacen las cosquillas del mono sabio⁷³

69 Auch die aktuelle Entdeckung Picassos als Autor in Spanien (ausgelöst durch die Herausgabe einiger Gedichte durch Rafael Inglada, *Textos españoles (1894-1968)* (2006)) führt zu Aussagen wie derjenigen des berühmten spanischen Flamencosängers und -komponisten Enrique Morente: „Sus escritos son su propia autobiografía, donde se cuela su nostalgia por lo andaluz, los toros, la gastronomía, el costumbrismo“ (zit.n. T. Sesé, „Morente canta a Picasso“). Morente vertonte Schriftstücke Picassos, aber auch Erinnerungen und Kochrezepte 2008 auf der CD *Pablo de Málaga*.

70 N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 150. Die Autorin widerspricht dieser These selbst, wenn sie einige Zeilen später zugesteht: „Il [Picasso] a réellement pensé les problèmes du langage poétique, de l'espace poétique“ (ebd., S. 161).

71 Vgl. den bekannten autobiografischen Verweis in den Schriften im Text vom 04.05.1936 (Picasso, *Écrits*, S. 128) und dazu die Analyse in der vorliegenden Arbeit Kap. V.

72 Vgl. Kap. 4.1 und J. Sabartés, *Picasso retratos y recuerdos*, S. 141f.

73 Picasso, *Écrits*, „19.01.1935: y de la mesa de llamas“, S. 97 [Kursiv im Original].

Zum Ende eines längeren Prosagedichts vom 19. Januar 1936 platziert Picasso plötzlich diese Kindheitserinnerung, die er mit konkreten Angaben aus seinem aktuellen Leben und der Schreibsituation vermischt. Doch erstens passt die Rede über sich selbst nicht zum vorangehenden Text und wird auch hier sogleich zurückgenommen, wenn es heißt: „esto que no tiene nada que ver con lo que escribo“.⁷⁴ Danach wird eher die Rolle des Lesers ironisiert, der sich mit dem Text als hübsche Stickerei auseinandersetzen muss, deren Fäden frei und verrückt vor Freude flottieren, wie die in der Postmoderne so gerne zitierten Signifikanten. Sie (die Fäden?) lassen sich auch nicht für die Zeichnung zähmen, die auf dem Rücken des Stieres entsteht, wenn ihn der *monosabio* kitzelt.⁷⁵ Damit entwirft Picasso auch an dieser Stelle, die eine der wenigen direkten autobiografischen Bezüge in den Schriften ausweist, weder einen literarischen Tagebucheintrag noch eine „Zeichnung“, wie er sie hier in Zusammenhang mit dem Stierkampf zitiert.

Selbst wenn sich eindeutige Bezüge zwischen Picassos Gemälden, seinen Schriften und seiner Biografie herstellen lassen, kann es doch nicht um einen Übersetzungsvorgang gehen, wie einige Forscher vermuten und damit das kreative Potential der Poesie verleugnen.⁷⁶ Ebenso verfehlt wäre es nach Erklärungen und Verständnishilfen im jeweils anderen Medium zu suchen.⁷⁷ Verführerisch ist die von Breton angeführte Vertauschung von Poesie und Malerei bei Picasso, d.h. seine

74 Eine ganz ähnliche Formulierung wählt Picasso bei seinem ironischen Verweis auf Velázquez' *Meninas* in *El entierro del Conde de Orgaz* (1957, immerhin 21 Jahre später!), wo es heißt: „esto no tiene nada que ver con las Meninas“ (Unterstreichung im Original, Picasso, *Écrits*, „El entierro del Conde de Orgaz“, S. 354). Diese Wiederholungen ganzer Formulierungen sind typisch für Picassos Schreiben und lassen sich an vielen Stellen nachweisen, vgl. auch Kap. 3.2 und Kap. 4.4.

75 Der *monosabio* ist im spanischen Stierkampf der Gehilfe des *picador*, der den Stier nicht wirklich verletzt, sondern eben nur „kitzelt“, worauf Picasso hier anspielt. Die Getrenntschreibung von „mono sabio“ trägt entweder zur weiteren Verwirrung des Lesers bei oder ist ein schlichter Transkriptionsfehler.

76 Vgl. N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 156: „Il [Picasso] traduit avec des mots la même tendresse pour les choses que dans ses toiles avec des formes“; oder auch „En même temps, on se rend compte que, même quand il emploie des mots, il croit se servir du pinceau.“ (ebd. S. 158). vgl. auch J. Sabartés: „es el equivalente literario de un cuadro, de un dibujo o de una escultura de Picasso“ (ders., *Picasso retratos y recuerdos*, S. 187); vgl. auch G. de Torre, „Picasso íntimo“, S. 57-58: „se trataba de poemas no buenos no malos, sino simplemente *picassinos*. Venían a ser equivalencias líricas de sus cuadros últimos.“

77 Vgl. N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 156. Hier meint die Autorin, das lyrische Werk Picassos könne Aufschluss über seine Bilder geben und umgekehrt.

Malerei wäre poetisch und seine Poesie bildlich.⁷⁸ Ohne Zweifel stimmt man diesem Urteil spontan zu, denn es hat ein hohes Erklärungspotential und es lassen sich zahlreiche Belege finden: in den Piktogrammen, den Strichzeichnungen ebenso wie in den Gedichten, die mit Farben und Formen ‚malen‘. Dagegen soll hier die Hypothese überprüft werden, ob diese Möglichkeit der Vertauschung nicht eher von einer prinzipiellen Bild-Text-Beziehung zeugt, die Picasso zum Thema macht, als von einer simplen Spiegelung der Medien. Auch in der von Spies betonten Flächigkeit seiner späten Bilder im Gegensatz zu den Landschaften und Räumen,⁷⁹ die er teilweise in den Texten eröffnet, ließe sich nachweisen, dass Picasso die Medien nicht einfach austauschte, sondern sie eher gegeneinander ausspielte.

1.2 PICASSO IN DER LITERATURGESCHICHTE: ZUM METHODISCHEN ANSATZ

Die lyrischen Texte Picassos sind innerhalb der Avantgarde und genauer innerhalb des Surrealismus zunächst nichts Außergewöhnliches. In der Tradition von Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und Apollinaire stehend und unter der Protektion des großen surrealistischen Dichters Paul Éluard, reiht sich Picasso sowohl was die Technik als auch den Inhalt angeht *scheinbar* in eine etablierte Gruppe ein, als er von 1933 bis 1959 zusätzlich zur Palette auch den Stift in die Hand nimmt. Dem ästhetischen Gruppenzwang der verschiedenen Avantgarden entzieht sich Picasso jedoch auch in den bildenden Künsten, indem er sich keiner bestimmten Bewegung zurechnen lässt. Ohne Zweifel ist jedoch Apollinaire für Picasso als enger Freund sowohl in theoretischer als auch ästhetischer Hinsicht ein Wegbereiter (wie er es auch für die Surrealisten ist). Vor allem das Experimentelle und Spielerische übernimmt Picasso als Prinzip von der Lyrik der Avantgarde.⁸⁰ Wie Reinhard Krüger nachweist, antwortet Picasso beispielsweise auf Mallarmés Würfelspiel, *coup de dés*, mit einer Serie kubistischer Stillleben von 1912-1914 und bringt dabei die Dinge auf den Bildern

78 Vgl. Kap. 3.2.3.

79 Vgl. W. Spies, „Malen gegen die Zeit“, S. 33: „Nichts deutet auf Bildtiefe hin“.

80 Vgl. dazu W. Wehle, „Avantgarde: Ein historisch-systematisches Paradigma ‚moderner‘ Literatur und Kunst“, S. 23-30.

in Bewegung, indem er den Würfel, „erkennbar und absichtsvoll regelwidrig gestaltet.“⁸¹ Ob dieses System auch auf Picassos Lyrik angewendet werden kann, muss im Folgenden kritisch geprüft werden.

Abbildung 2: Stéphane Mallarmé, „Un coup de dés“ (1896)

Abbildung 3-4: links: Apollinaire: „La colombe poignardée et le jet d'eau“, Calligrammes (1913-1916); rechts: Marinetti, „Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front“ (1915)

81 Vgl. R. Krüger, „Picasso liest Mallarmés ‚Un coup de dés‘“, hier: S. 44.

Abbildung 5: Hugo Ball, Karawane (1917)

Für den Maler Picasso wäre es ein Leichtes gewesen den vom Symbolismus, Dadaismus, Futurismus und Surrealismus vorgegebenen Weg einer graphischen Verbindung von Text und Bild zu gehen. Doch während Mallarmé bereits 1896 in seinem berühmten „Un coup de dés“ (vgl. Abb. 1) die visuelle Poesie begründete und auf Interpunktion ebenso verzichtete wie später Picasso, geht dieser dennoch einen anderen Weg. Auch der in visueller Hinsicht weitergehenden Form, die Apollinaire in den *Calligrammes* wählt, folgt Picasso ebensowenig wie radikalen Formen bei Marinetti oder Hugo Ball. (vgl. Abb. 2-4)

Stattdessen experimentiert Picasso zwar mit allen erdenklichen kalligraphischen Formen in seinen Manuskripten und erstellt zahlreiche Versionen desselben Textes, die sich in Sprache (französisch, spanisch) oder durch seine berühmten Einschübe von den vorigen jeweils unterscheiden.⁸²

Doch zeugen die typographischen und kalligraphischen Versuche eher vom fortlaufenden Prozess des Schreibens⁸³ als dass sie sich in der Auflösung von Schrift erschöpfen würden. Picasso erfindet zwar eine neue unlesbare Schrift, die als

82 Vgl. zu dieser Technik und der Bedeutung der Versionenvielfalt der Manuskripte, E. Mallén, „La poesía simpatética de Pablo Picasso“, S. 108ff. sowie A. Michaël, „Picasso écrivain, la réactualisation des préoccupations plastiques“, S. 170ff.

83 Vgl. zur Prozessualität des Schaffens bei Picasso vor allem Kap. V, aber auch zum Prozess als Grundprinzip der Avantgarden: Wehle, „Avantgarde: Ein historisch-systematisches Paradigma...“, S. 34.

„écriture de mots inconnus“⁸⁴ (Abb. 6) eine Zwischenform von Zeichnung und Text darstellt.

Abbildung 6: Picasso, Poèmes et lithographies (1954), Manuskriptseite in: Picasso Künstlerbücher, S. 217

84 Picasso, *Écrits*, S. 427, dort auch näheres zum Manuskript.

Er stellt sie jedoch innerhalb einer der wenigen Veröffentlichungen seiner eigenen Texte unter dem Titel *Poèmes et Lithographies* (veröff. 1954)⁸⁵ einem Manuskript zur Seite, das er (im Gegensatz zu anderen Manuskripten) in erstaunlich gut lesbaren Druckbuchstaben verfasst hat. Vielmehr könnte man fragen, ob Picasso an der Erfindung einer neuen Sprache interessiert ist, wie es für die Avantgarden und beispielsweise auch für Duchamp und Benjamin programmatisch ist (vgl dazu Kap. 2.4 und III).⁸⁶ Dementsprechend sollte auch die Analyse von Picassos Schriften einen offen gestalteten Methodenpluralismus zugrunde legen. Zunächst stellt der Versuch einer literarhistorischen Einordnung der Schriften eine Anerkennung des viel besprochenen Künstlers als Schriftsteller dar. Dabei geht es keineswegs um die Zuordnung zu einer bestimmten Poetik wie derjenigen des Surrealismus, sondern in vergleichender Weise ergeben sich Ähnlichkeiten, Unterschiede sowie die Entwicklung eigener Stile und Formen. Die Frage, die sich daraus ergibt ist eher, warum sich Picasso aus literaturgeschichtlicher Sicht *nicht* einer bestimmten Bewegung, Epoche oder auch nur einer einzelnen nationalsprachlichen Literatur zuordnen lässt.

Zunächst vermutet man eine avantgardistische Verweigerungshaltung gegenüber den Lesern. Picasso verweigert lesbaren Text, indem er die Sprache in kleinste, austauschbare Einheiten auflöst, die keinen grammatikalischen Zusammenhalt mehr haben. Aus dieser in der modernen Lyrik nicht ungewöhnlichen Technik entstehen aber keine lyrischen Strukturen, die semiotisch auflösbar wären, sondern etwas die Sprache und Literatur überschreitendes: traumanaloge Bildfetzen, Erinnerungsfetzen, vielleicht auch Gesprächsfetzen die auftauchen und wieder verschwinden. Diesen Bereich der Wahrnehmung und Lektüreerfahrung kann man theoretisch nur als *Zwischenraum* von Bild und Text fassen, wo sich in der Fülle der Assoziationen und Lektüremöglichkeiten gleichzeitig die Leerstelle und der „Entzug der Bilder“ manifestiert.⁸⁷

85 Die Versuche mit der Schrift als „mots inconnus“ wurden bereits in einer Sammlung der *Poésie des mots inconnus* 1949 von Iliazd herausgegeben, aber auch hier kombinierte Picasso lesbare Druckbuchstaben und die „mots inconnus“, vgl. dazu: O. Linke, „Vom Wort zum Buch. Die *Poésie de mots inconnus* von Iliazd“ und im Folgenden Anm. 107.

86 Vgl. W. Wehle, „Avantgarde: Ein historisch-systematisches Paradigma...“, S. 19; zu Duchamp vgl. Vf.in, „Duchamp, die Braut und ihre Junggesellen: ein Spiel zwischen Bild und Text“.

87 Vgl. dazu Kap. 2.2 sowie S. Krämer, „Sinnlichkeit, Denken, Medien: Von der ‚Sinnlichkeit als Erkenntnisform‘ zur ‚Sinnlichkeit als Performanz‘“, S. 34.

Picassos Schreiben wurde daher bereits mit James Joyce und poststrukturalistischer Theorie verglichen.⁸⁸ Doch ließe sich dieser Vergleich auf viele Autoren der Avantgarde anwenden und hinkt aufgrund der Verallgemeinerung an vielen Stellen. Vom methodischen Ansatz her ist es zunächst erstaunlich, dass sich die bekannten Theoretiker wie der hier angeführte Umberto Eco, aber in diesem Kontext auch Roland Barthes, Michel Foucault und Jacques Derrida durchweg zum Aufbau ihrer Thesen auf literarische und/oder künstlerische Beispiele beziehen. Ohne es selbst zu thematisieren und zu theoretisieren, entwickeln die Künstler und Dichter neue Formen der Wahrnehmung oder legen epistemologische Strukturen offen, mit denen sie ihrer Zeit weit voraus sind. Die Debatte der Theoriebildung, die vom Kunstwerk selbst ausgeht, wird in Bezug auf den Begriff der Intermedialität und der Avantgarde aktuell in Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften erneuert. Den methodischen Ansatz findet man in Monikas Schmitz-Emans „Ovids *Metamorphosen* als poetologischer Text“,⁸⁹ Volker Roloffs „Medienanthropologie“, der sich wiederum auf Beltings *Bild-Anthropologie* beruft,⁹⁰ ebenso wie bei Jens Schröters Überlegung zu einer „Theorie in Bildern“ im Zusammenhang mit „Essay-Filmen“.⁹¹ Auf sehr unterschiedliche Weise legen sie nahe, die Theorie im Werk selbst und damit auch sehr fall- bzw. medienspezifisch zu entdecken. Auch Ralf Simon kommt im Zuge der „bildkritischen Literaturwissenschaft“ zu dem Vorschlag eines „Philosophieren[s] in aesthetics“, d. h. den poetischen Text in seiner doppelten Bewegung bildaffirmativ und bildkritisch zu lesen, und damit die Theorie im Kunstwerk selbst und nicht als Theorem zu denken. Die Lektüre werde dabei „ins Transitorische entlassen – in die

88 Vgl. A. Michaël, „Picasso écrivain, la réactualisation des préoccupations plastiques“: „De ce fait, le poème, n'étant pas statique, il s'ouvre sur un temps incommensurable, car il est possible de continuer à le lire *ad infinitum*. Ce que dit Umberto Eco à propos de *Finnegans Wake*, nous pourrions l'affirmer tout autant pour ce texte de Picasso“, S. 179.

89 Vgl. M. Schmitz-Emans, „Arachne im Wettstreit. Ovids *Metamorphosen* als poetologischer Text“: schon bei Ovid gehen Kunst und Theorie ebenso wie Bild und Text ineinander über und bedingen sich gegenseitig, dazu hier: S. 266: „Zugespitzt könnte man sagen, Ovids Kunst bestehe darin, noch aus ästhetischen Prinzipien und Theoremen Kunst zu machen.“

90 Vgl. V. Roloff, „Intermedialität als Medienanthropologie“, S. 24; vgl. auch ders., „Mythos und Farce: Vorüberlegungen zur neuen Mythologie der Surrealisten“, S. 266: „Die Surrealisten entdecken in ihrer künstlerischen Praxis (noch vor den Theorien von Lévi-Strauss, Eliade oder Barthes), die Traumanalogie der Mythen...“.

91 J. Schröter, „Intermedialität“, S. 148, vgl. dazu auch die eher in das ehemalige Konkurrenzdenken der Medien tendierende Fortführung dieses Ansatzes bei A. Todorov, „Ein Essay als ‚Theorie in Bildern?‘“.

durch die Bilder ins Torkeln gebrachte Semantik ebenso wie in die Durchkreuzung der Bilder.“⁹²

Sowohl die, den neueren Ansätzen zugrundeliegende, Befreiung des Bildbegriffs vom materiellen Bild (d.h. in Picassos Fall vor allem vom Gemälde)⁹³ als auch die Rückführung der Theorie zum Kunstwerk findet sich in den, für Picasso, zeitgenössischen Überlegungen von Walter Benjamin (vgl. genauer Kap. 2.4). Gerade weil sich Picasso in eigenen Aussagen ebenso wie in seinen Werken immer gegen eine Theoretisierung und auch gegen die zeitgenössischen Manifeste und Poetiken der Avantgarden ausspricht, kann nur ein methodischer Ansatz greifen, der Theoriebildung als Teil der künstlerischen Praxis ansieht. In Picassos Fokussierung auf das einzelne Ding, einen Geruch, eine Farbe oder auch wiederkehrende Formulierungen spiegelt sich die sprachliche Grenzerfahrung des Dichters und generiert neue Bilder in den Köpfen der Rezipienten. Es sind Dinge, die wir vielleicht nur aus dem Augenwinkel wahrgenommen haben, und die in ihrer Häufung verwirren. Man mag sich zeitgenössisch den Gang durch die Pariser Passagen vorstellen, wie es Benjamin vorführt. Auch Benjamin wiederholt durch seine Schreibweise im *Passagenwerk* die Wahrnehmung des Flaneurs, allerdings um diese als „Trugbild“ des 19. Jahrhunderts zu überwinden. Picasso liegt ein derartig zielgerichtetes und behrendes Vorhaben fern, doch in den Konzepten von „Nähe“, der „Dialektik im Stillstand“ sowie der „Innervation“ verbindet Benjamin Theorie und Ästhetik auf eine Weise, die auch für die Lektüre von Picassos Schriften erhellend ist. Vor allem in drei Punkten zeigt sich die ungewöhnliche Verwandtschaft:

Erstens gestehen beide den Dingen ein Eigenleben zu. Sie betrachten sie nicht aus der Ferne als abstrakte Formationen innerhalb einer zeitlichen Entwicklung, sondern lassen sich von ihnen anblicken,⁹⁴ verschmelzen Leib und Ding in einer punktuellen Erfahrung von Nähe, die nur körperlich, synästhetisch sein kann. Nur durch die bruchstückhafte, fragmentierende und isolierende Schreibweise, die Benjamin im *Passagenwerk* und Picasso in all seinen Schriften vorführt, können die Dinge, von ihrem Kontext und einer zeitlichen Abfolge befreit, in diese räumliche Nähe zum Subjekt gebracht werden.

92 R. Simon, „Kahnfahrt mit Hegel...“, S. 104-105. Vgl. dazu genauer Kap. 2.2 der vorliegenden Arbeit.

93 Vgl. dazu Kap. 2.2 und R. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 101-107.

94 Vgl. dazu die Debatte in Phänomenologie und Bildwissenschaft, die Ralf Simon mit Bezug auf Waldenfels, Didi-Huberman und Derrida zusammenfasst: *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 88-94; vgl. speziell zu Picassos Magie der Worte und Dinge: G. Wild, „Don Pablos Wortmuseum“, S. 156 und E. Mallén, „La poesía simpatética de Pablo Picasso“, S. 124ff.

Zweitens ist die Auflösung der Chronologie, die sich als lineare Schiene von Vergangenheit, Jetzt und Zukünftigem versteht, eine Gemeinsamkeit, die mit einer komplementären Aufwertung der räumlichen Kategorie einhergeht. Das bedeutet keineswegs, dass Benjamin und Picasso kein Interesse mehr für die „Zeit“ hätten – im Gegenteil geht es Benjamin um eine erneuerte Geschichtsschreibung und Picasso um die vergehende (verrinnende) Zeit (Obsession für Zahlen, Zeitangaben, Thematisierung des Alterns). Doch die Erschließung des Raumes im Text hat mit dem Heranrücken der Dinge zu tun sowie mit dem zugrundeliegenden Bildbegriff bzw. Bild-Text-Verhältnis.

Damit wäre auch die dritte Gemeinsamkeit benannt: das Bild als sprachlich-geistiges nicht mehr im Gegensatz zum materiellen Bild zu konstruieren, sondern als eine dynamische Form der Visualisierung, die nur momenthaft funktioniert als Dialog von Ding und Subjekt, als gegenseitiges Erblicken⁹⁵ (auch „Erkennen“ bei Benjamin im Sinne der dialektischen Erkenntnis) und sogar als gegenseitiges Erfahren im körperlichen Sinne. So ist auch das Bild-Text-Verhältnis nicht als Relation von sprachlichem und materiellem Bild (beispielsweise einer Illustration) zu verstehen, sondern als komplexes Gefüge von Bildern, die zum einen beim Lektürevorgang ebenso entstehen wie bei der Kunstbetrachtung,⁹⁶ aber auch diejenigen, auf die der Text intermedial verweist und zum anderen auch die Bilder, die Bruchstücke einer subjektiven Erinnerung des Autors wiedergeben und mit denen dieser seine eigene Wahrnehmung und den Schaffensprozess reflektiert.

Während Benjamin wie auch die Surrealisten ihr Schaffen kommentieren und auch rein theoretische Artikel verfassen, vermeidet Picasso konsequent die Kommentierung seiner Werke generell und bewusst. Doch die Verbindung von Theorie und künstlerischer Praxis entwickelt sich im Surrealismus und in den Schriften Walter Benjamins im Paris der 1930er Jahre eben zu jener Zeit als Picasso den Großteil seiner Schriften verfasst. Im direkten Vergleich von den poetischen Schriften Picassos und Benjamins *Passagenwerk* zeigt sich neben der oben abstrakt-

95 Vgl. dazu auch die Bilddefinition bei R. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 101ff., der das Bild als „Überkreuzung des Blickens“ begriff. Zur Theorie des Blicks vgl. auch S. Winter, *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*, S. 37ff.

96 vgl. dazu H. Belting, *Bild-Anthropologie*, bes. S. 11-33, der die Entstehung der Bilder als Vermischung „innerer“ und „äußerer“ Bilder im menschlichen Körper während der Wahrnehmung betont; vgl. auch V. Roloff, „Intermedialität als Medienanthropologie“, S.

theoretisch beschriebenen Ähnlichkeit eine stilistische, die deutlich macht, wie beide theoretische Implikationen durch die schlichte Anwendung greifbar machen.⁹⁷

Interieurs unserer Kinderzeit als Laboratorien zur Darstellung von Geistererscheinungen. Versuchsbeziehungen. Das verbotene Buch. Tempo des Lesens; zwei Ängste, in verschiedenen Ebenen, rasen um die Wette Der Bücherschrank mit den Butzenscheiben, dem es entnommen wurde. Die Impfung mit Geistererscheinungen. Das andere Schutzmittel: die „Trugbilder“.⁹⁸

Nur zum Teil lässt sich dieser Schreibstil Benjamins mit dem fragmentarischen Charakter der „Notizen“ erklären. Es ist vielmehr die Methode der „schockhaften Montage“,⁹⁹ die nach surrealistischem Vorbild, bewusst vereinzelt, hervorhebt, Disparates zusammenbringt und die eigentliche „Montage“ im Grunde dem Leser überlässt. Dabei ergeben sich poetische Metaphorisierungen wie die „Ängste“, die um die Wette rasen oder die „Impfung mit Geistererscheinungen“ wie durch Zufall und leisten gleichzeitig ein „Philosophieren in aesthetics“ (wie Ralf Simon es nennt). Denn die Zeit wird in den Raum gestellt („Kinderzeit“, „Tempo des Lesens“) und letztlich in uns selbst („Impfung“) hinein – in Form von bildlichen Darstellungen („Geistererscheinungen“), die schon immer den unheimlichen „Blick der Dinge“ auf uns implizieren.

97 Auch der Herausgeber von Benjamins Schriften und dem *Passagenwerk* Rolf Tiedemann macht in seiner Einleitung darauf aufmerksam: „Im vollendeten *Passagenwerk* wäre eine derartige Scheidung der Theorie vom Material gerade aufgehoben worden“ („Einleitung des Herausgebers“, S. 41, in: Benjamin, *Passagenwerk*, Bd. 1). Adorno geht sogar soweit zu vermuten, dass Benjamin vorschwebte, „die Arbeit rein zu ‚montieren‘, das heißt, so aus Zitaten zusammensetzen, daß die Theorie herausspringt, ohne daß man sie als Interpretation hinzufügen brauchte.“ Dagegen hält Tiedemann jedoch die „literarische Montage“ für wahrscheinlicher (wie sie in der Edition von ihm umgesetzt wurde): „Fraglos sollte Theorie herkömmlichen Schlages, eine vom Material abstrahierende Konstruktion, ausgespart bleiben, aber deshalb dachte Benjamin keinesfalls daran, auch auf jegliche Darstellung zu verzichten.“ (beide Zitate: „Editorischer Bericht“, S. 1072-1073, in: Benjamin, *Passagenwerk*, Bd. 2)

98 W. Benjamin, *Passagenwerk*, Bd. 2, S. 1014 („Erste Notizen“) [Leerstelle und Interpunktion wie im Original].

99 Adorno zit. nach R. Tiedemann, „Editorischer Bericht“, S. 1072, in: Benjamin, *Passagenwerk*, Bd. 2.

Während Benjamin durch Interpunktion oder Leerzeichen vereinzelt, scheint Picasso genau entgegengesetzt jede Trennung des „Schreibflusses“ zu vermeiden.¹⁰⁰ Doch die gern genutzte Metapher des Flusses für Picassos Schreiben ist nur optisch – und selbst da nur in einigen Manuskripten – aufrecht zu halten.¹⁰¹ Selbst die einzige tatsächliche Montage aus Zeitungszitaten (Anzeigen, Wetterbericht, Überschriften, Meldungen und Berichten), die sich in den Schriften Picassos findet, klebt er keineswegs zusammen (wie wir es von den kubistischen Bildern, den *papiers collés*, und anderen Collagen des Künstlers kennen), sondern schreibt sie in einem Fluss, der das so entstehende „Trugbild“ für die Leser erst durch den Hinweis auf die Ausgabe der Zeitung, aus der die Zitate stammen, auflöst. Picassos poetischer Text, reiht sich in die Methode der Surrealisten ein und passt auch zu Benjamins *Passagenwerk*:

ce qu'est S.V.P. s'y prit comme un enfant. On la trouve expirante la tête, la poitrine engagées sous un armoire un père de famille tira dans la porte et faillit blesser le patron la morte mystérieuse d'une infirmière et ce n'est pas tout! [...] (14.12.1935)¹⁰²

Ohne den Hinweis auf „Le Journal, 8.12.35 page 3“ am Ende des Textes hätte man ihn auch als Prosagedicht Picassos gelesen, bei dem nur die Interpunktion, die sonst fehlt, und das ungewöhnliche Vokabular aufgefallen wäre. Die Zitatmontage, mit der sich Picasso in diesem einen Fall in die klassische Avantgarde einordnet, wird von ihm so abgewandelt, dass sie sich optisch nicht von seinen anderen Schriften unterscheidet (vgl. Abb. 7). Stilistisch lässt Picasso die Phrasen der zeitgenössischen Werbung und Zeitungssprache in ganz anderer Form wieder aufleben¹⁰³ – ähnlich wie Benjamin die „Trugbilder“ des 19. Jahrhunderts beim Gang durch die Pariser

100 Es gibt allerdings Manuskripte, in denen Picasso durch Trennstriche/ Gedankenstriche oder andere Symbole einzelne Einheiten kennzeichnet (z.B. die Gedichte: „recogiendo limosnas“ (07.08.1935) oder „que le silence“ (21.10.1935)). Daraus lässt sich allerdings ebensowenig ein „System“ ableiten, wie aus der Metapher des Schreibflusses. Vgl. dazu auch Mallén, „La poesía simpatética de Pablo Picasso“.

101 Vgl. dazu genauer Vf.in, „Picasso's poetry between Spanish tradition and Surrealism“, S. 81ff.

102 Picasso, *Écrits*, S. 65 [Unterstreichung im Original], auch S. 388 und 390-391.

103 Benjamin bescheinigt den Surrealisten: „Die Dichtung der Surrealisten behandelt die Worte wie Firmennamen und verfasst Texte, die in Wahrheit Prospekte von Unternehmen sind, die sich noch nicht etabliert haben. In den Firmennamen nisten die Qualitäten, die man ehemals in den Urworten suchen wollte.“ (*Passagenwerk*, Bd. 2, S. 1014). Ganz ähnlich funktioniert auch diese Zeitungszitatmontage Picassos.

Passagen wieder belebt (wenn auch mit anderen Hintergedanken).¹⁰⁴ Inhaltlich bringt er, in anderer Art und Weise, wie Benjamin im obigen Zitat, die Kindheit/ das Kind („un enfant“), das Interieur („un armoire“) und das Unheimliche („la morte mystérieuse“) zusammen.

Abbildung 7: Picasso, Manuskript zu „Maxima : au sol“ (14.12.1935) Seite 2, entsprechende Original-Zeitung, Le Journal vom 08.12.1935, aus der die Zitate entnommen wurden (in: Écrits, S. 64 und 391) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 38)

Auf Theorieebene leistet der Text eine Gleichbehandlung von bildlicher Beschreibung („On la trouve expirante la tête [...] sous un armoire“) und sprachlichen Formulierungen/ Ausrufen („et ce n'est pas tout!“), die Leerstellen schafft und den Lesefluss des im Manuskript dicht montierten Textes unterbricht, ja sogar auseinander brechen lässt. Die trügerische Einheit des typographischen „Bildes“ löst sich im Lektürevorgang auf und gibt den Blick frei auf den spielerischen und humorvollen Schaffensprozess.

104 Vgl. dazu Kap. 2.4.

Wesentlich komplexer wird die Montage, wenn Picasso sich selbst zitierend montiert und entweder unzählige Versionen eines Gedichts anfertigt oder gleich mit zahlreichen Einschüben arbeitend ein Langgedicht wie dasjenige vom 07. November 1940, „salta y brinca“ schreibt, das aus dem vermissten *Carnet parchemin*¹⁰⁵ nur als Fotografie überliefert ist.

* *las calles que cuelgan de la salsa del guisado de gato del terciopleo llorón y antojadizo ribeteado del collar de la alfombra de plata del suelo de café con leche migado de la pasta de hojaldre jaula de loro de las enguas planchadas de las nubes que a pasitos menudos y callando las caras muy pintadas de almizcle y arrebol pegajosos grasientas mohosas*¹⁰⁶

Abbildung 8: Picasso, Manuskript Carnet parchemin, (07.11.1940), Seiten 12 und 13 (in: Écrits, S. 243) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 40)

105 Vgl. zur Information über das *Carnet parchemin*: Picasso, *Écrits*, S. XXXVIII.

106 Picasso, *Écrits*, (07.11.1940), S. 245 [Kursivierungen im Original; nicht-kursive Teile verdeutlichen die Einschübe], vgl. auch S. 424.

In diesem Fall ist das Manuskript eben kein Bild des Schreibflusses (der auch im obigen Zitat eine falsche Fährte für die Leser darstellte), sondern ein bis zur Unkenntlichkeit mit Einschüben, Pfeilen und Markierungen versehenes Schreibheft. Sicher mag das auch seinen rein visuell-künstlerischen Reiz haben, aber anhand der genauen und mühevollen Markierung der Reihenfolge wird deutlich, dass Picasso in erster Linie die Lesbarkeit des Textes verfolgt – im Gegensatz zu seinen Experimenten mit den „mots inconnus“, die zum Teil die Schrift in ein rein visuelles Erlebnis auflösen (vgl. Abb. 6).¹⁰⁷

Was die Lesbarkeit des Textes betrifft, so ist er zwar mit einigen Mühen zu entziffern, aber die hier ausgewählte Passage ist ebenso wenig wie der Rest des über zahlreiche Seiten gehenden Prosagedichts als zusammenhängendes Textstück semantisch entzifferbar. Hinzu kommt, dass der Text von vorne herein mehrere Lesepfade anbietet. Man könnte beispielsweise Picassos vermutlich nachträglich eingefügten Einschübe ignorieren und nur den (in der Transkription) kursivierten Text lesen: *„las calles que cuelgan del suelo de la pasta de hojaldre de las nubes que a pasitos menudos y callando las caras muy pintadas de almizcle y arrebol pegajosos grasientas mohosas“*. Durch die Tatsache, dass sich Picasso zudem noch selbst zitiert, ergibt sich ein weiterer Lese pfad, da der Beginn dieses Abschnitts fast wörtlich mit dem Beginn des Gedichts *„las calles cuelgan“* vom 12.10.1940 übereinstimmt, das außer diesen drei Worten und dem Motiv des Gesichts („cara“) keine weiteren Gemeinsamkeiten enthält:

** las calles cuelgan del cielo pegando los portazos de sus alas contra la cara a medio afeitar del color de rosa que se derrite en la cazuela de color de lila de la salmuera que se despega de la piel de*

107 Vgl. zu den „mots inconnus“ die unter dem Titel *Poésie des mots inconnus* von Iliazd (Ilija Zdanevič) 1949 herausgegebene Sammlung von Texten russischer Formalisten, Dadaisten aus Paris, Berlin, Zürich und eben Picassos, der in diese Reihe als Autor gar nicht passt, aber mit zwei lesbaren Gedichten vom 26.04.1943 (*„Aux caresses saumonées“*) und vom 05.11.1940 (*„Au bucher en feu“*) und den besagten unlesbaren „mots inconnus“ aus Picassos *Poèmes et lithographies* (1941-1949, veröff. 1954) vertreten ist. Vgl. dazu auch O. Linke, *„Vom Wort zum Buch. Die Poésie des mots inconnus von Iliazd“* – Linke betont zwar richtig die Differenz zwischen Picasso und den anderen Autoren des Bandes, aber seine Einschätzung, die Gedichte seien „Gedanken zu den aktuellen politischen Ereignissen“ (Picasso war während der Okkupationszeit in Paris von 1940-1944) greift doch etwas zu kurz. Vgl. zu den „mots inconnus“ auch Abb. 6 und Anm. 85.

*amarillento mendrugo del color de limón verde que la sanguijuela del azul la chupa de entre los dedos del pie puesto al borde*¹⁰⁸

Noch bevor die eigentliche Lektüre beginnen kann, stellt Picasso die potentiellen Leser mitten hinein in sein Textlabyrinth, das auch produktionsästhetisch das Raumgefühl einer Passage repräsentiert und damit auch auf dieser Ebene mit Benjamins Schaffensweise verwandt ist. So wie Adorno und Tiedemann für Benjamins *Passagenwerk* die Schwierigkeiten der Transkription und die verschiedenen möglichen Lesepfade betonen, muss auch vor Beginn der Lektüre von Picassos Schriften deutlich gemacht werden, dass es sich – wie Enrique Mallén es nennt – um „multilinear poetry“ handelt,¹⁰⁹ die sowohl die alternativen Lesepfade als auch den Entstehungsprozess zu einem Teil der Lektüre macht.

Daraus muss sich auch für die Methode der Textanalyse ableiten, die Alternativen, die aus dem Schaffensprozess entstehen, ebenso zu berücksichtigen wie die Alternativen, die sich aus den Texten selbst ergeben. Aus der hier skizzierten Technik der Montage – die nicht für alle Schriften Picasso gilt – jedoch eine direkte Verwandtschaft zwischen dem Kubismus in der Kunst und dem Schreiben des Künstlers herzustellen (wie es Mallén, Warncke, u.a. vorschlagen¹¹⁰), halte ich für zu kurz gegriffen und führt letztlich zur bekannten Erklärungssuche im hauptsächlich verwendeten Medium des Künstlers. Unweigerlich übernimmt Picasso Ideen und Techniken aus der Malerei, plastischen Kunst, etc. für seine Texte, aber das Spannende daran ist doch, dass beispielsweise die Montage im Text ganz andere Effekte erzielt als die „Zeitungsmontage“ im kubistischen Bild, die den zur Unlesbarkeit zerschnittenen Text zum reinen Kompositionselement macht. Hier wie dort greifen Text und Bild auf unterschiedliche Weise ineinander und überschreiten und reflektieren mithilfe des anderen Mediums die Grenzen des eigenen. Folgt man in diesem Punkt neueren Ansätzen aus der Bild- und Literaturwissenschaft, wie demjenigen von Ralf Simon zum „poetischen Text als Bildkritik“, so erscheint der Medienwechsel Picassos von der Kunst zur Dichtung ganz natürlich. Denn der in der ästhetischen Moderne zu beobachtende Übergang von „Mimesis in Poesis, von Sichtbarkeit in Unsichtbarkeit und von Idealisierung in Idee“ führt, so Simon, dahin

108 Picasso, *Écrits*, (12.10.1940), S. 240, vgl. auch S. 423

109 Vgl. E. Mallén, „The Multilinear Poetry of Pablo Picasso“.

110 Vgl. E. Mallén, „La poesía simpatética de Pablo Picasso“, S. 103-108 (vgl. dort auch Verweise auf M.-L. Bernadac, E. Cowling); C.-P. Warncke, „Picasso – die Poesie der Malerei“, S. 29-33.

zurück „wo die unsichtbaren Bilder am stärksten sind [...]: in der Dichtung“.¹¹¹ Was zunächst wie eine erneute Konkurrenzsituation der Medien klingt, ist als Zusammenführung der Bildkritik und der Literaturwissenschaft gemeint. Als „radikale ikonisierte Interpretation“ von poetischen Texten wird in Simons Modell das Reden über Literatur zu einem „Reden-in-der-Prozessualität“,¹¹² das vom Bilder generierenden Text immer wieder gestoppt und widersprochen wird. Unser interpretierender Lesefluss, der gar nicht anders kann, als eine Form von Sinn zu suchen und zu erzeugen, wird auf diese Weise mithilfe des Bildes radikal verlangsamt:

eine Verlangsamung, die die Zeit in den Raum einfriert und die poetische Sequenz zum Bild formiert. Sie kann den Vers des Gedichtes in der ikonischen Manifestation stillstellen und, anstatt eine semantische Sequenz in die Zeit zu legen, das aufgerufene Bild exponieren.¹¹³

Ohne auf Benjamin zu rekurrieren, beschreibt Simon hier eben jene „Dialektik im Sillstand“, die im Sinne Benjamins entsteht, wenn die zeitliche Kategorie von „Jetzt“ und „Gewesenem“ zu einer räumlichen wird, indem sie im Bild in einem Moment still steht (vgl. Kap. 2.4). Sowohl bei Simon als auch schon bei Benjamin geht es dabei um einen Erkenntnisgewinn, der mithilfe des Bildes entgegen der gewohnten sinnstiftenden Lektüre entsteht und damit „Trugbilder“ oder „Fehllektüren“¹¹⁴ als solche entlarvt. Die gewonnene Erkenntnis ist dementsprechend eher eine ‚Enttäuschung‘ als eine haltbare Wahrheit. Das Bild, das im Text entsteht ist, so Simon, „nichts Gegebenes, sondern immer etwas, das jeweils zugleich erzeugt und demontiert wird“¹¹⁵ – und damit in *Bewegung*. Genau dies charakterisiert auch die Bilder, die in den Texten Pablo Picassos entstehen und sollte die Lektüre anleiten, bzw. die Lektüre sollte sich von dieser Bewegung leiten lassen.

Die Bilder im Text nehmen zwar durch einzelne Farben und seltener durch konkrete Zitate (eigener Werke oder anderer Maler) oder dazugehörige Illustrationen Bezug auf die Malerei Picassos, aber eine Erklärung oder auch nur eine Anleitung zur Lektüre wird sich in den künstlerischen Werken des Autors nicht finden lassen.

Umgekehrt wird von Warncke der Versuch unternommen, die Gemälde sowie plastische Kunst Picassos mit seiner Poesie zu erklären. Verführerisch ist es in der Tat, die Formen der Fragmentierung und ‚De-semantisierung‘ in beiden Medien zu entdecken und kurz zu schließen. Doch geht dabei der eigentliche Wert der Schriften

111 R. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 80.

112 Ebd., S. 294.

113 Ebd., S. 292.

114 Vgl. zu den „Allegorien des Fehllesens“ im poetischen Text: ebd., S. 290-291.

115 Ebd., S. 299.

verloren – ihre poetische Kraft, die Fülle der möglichen Lesepfade und Assoziationen, etc. – und sie werden rein strukturell wahrgenommen als ähnliches künstlerisches Ergebnis mit anderen medialen Mitteln erzeugt.¹¹⁶ Strukturelle Analysen bieten sich durch wiederkehrende syntaktische Einheiten und Zeichen in den Manuskripten ebenso an wie durch wiedererkennbare Motive (wie den Stierkampf, die Nahrungsmittel, die Tierwelt, etc.),¹¹⁷ haben jedoch den entscheidenden Nachteil, eine Gesetzmäßigkeit herzuleiten, der aus den oben dargelegten Gründen im gesamten Textkorpus Picassos und seiner Arbeitsweise widersprochen wird. Dennoch entstehen die Schriften des Künstlers nicht aus dem Nichts und die vorhandenen strukturellen Muster sollten benannt und beachtet werden. Aus diesem Grund prüft die vorliegende Arbeit zum einen literarhistorische Verwandtschaften zwischen den bisher kaum aus dieser Perspektive betrachteten Schriften Picassos und dessen literarischem Umfeld. Zum anderen greift sie kultur- und bildanthropologische Fragestellungen im Werk Picassos auf, die in existentieller Weise in seinen Theaterstücken, seinem politischen Werk *Sueño y mentira de Franco* und generell im Rückbezug auf spanische Bild-Text-Traditionen thematisiert werden. Wollte man neben der Vielzahl möglicher und sich widersprechender Lesepfade und Bilder die Frage nach einem poetologischen Konzept Picassos stellen, wäre sicher die Prozessualität des eigenen Schaffens zu nennen, die im Mythos (hier vor allem dem Minotaurus) und damit zusammenhängend dem Prinzip der Metamorphose reflektiert und im Bild verarbeitet wird (vgl. Kap. V). Damit sind die schwer zugänglichen Schriften Picassos, die sich in einer unendlichen Verzweigung einer bewusst labyrinthischen und damit räumlich-bildlichen Schreibweise der eindeutigen Lektüre verweigern, ohne Zweifel nur ansatzweise „gelesen“, in ihrer Bewegung

116 Auch die von Warncke vorgeschlagene Erklärung für den Medienwechsel durch die biographische Koinzidenz zwischen Picassos Schreiben um 1935 und des gleichzeitigen Erscheinens einer französischen Übersetzung von Michelangelos Sonetten (*Rime*, um 1530) erscheint mir fraglich – beschäftigt sich Picasso doch schon (wie Warncke selbst betont) seit frühester Kindheit mit dem Schreiben. Die These, dass sich Picasso in der Malerei ebenso wie in seinem Schreiben an großen Vorbildern abarbeitet und diese neu entdeckt (wie z.B. Velázquez, Michelangelo oder auch Góngora) ist dagegen durchaus belegbar. Vgl. C.-P. Warncke, „Picasso – die Poesie der Malerei“, S. 41f.; vgl. auch hier Kap. IV und V.

117 Wie schon angedeutet verfolgt Enrique Mallén einen solchen strukturellen Ansatz (vgl. ders., „La poesía simpatética de Pablo Picasso“, S. 124ff.), während bereits Marie-Laure Bernadac in den *Écrits* mit ihrem „Dictionnaire abrégé“ eine motivgesteuerte Analyse vorgibt, die u.a. auch von Androula Michaël, Fabienne Douls-Eicher und Lydia Gasman verfolgt wird.

nachgezeichnet und der europäischen Literaturgeschichte nahe gebracht. Doch bei aller intellektuellen Herausforderung der Lektüre, die uns zwingt jedes einzelne Wort in extremer „Verlangsamung“ und damit letztlich physisch, synästhetisch wahrzunehmen, sollte nicht vergessen werden, dass Picasso das Spiel und den Humor, auch wenn es um existentielle Fragen geht, in den Vordergrund stellt.

II. Theoretische Vorbemerkungen

2.1 INTERMEDIALITÄT UND BILD-TEXT-BEZIEHUNGEN IN PICASSOS SCHRIFTEN

Es gilt zunächst die Frage zu klären, was eigentlich gemeint ist, wenn wir von „Picassos Schriften“ sprechen. Unter dem Titel *Écrits* liegen seine gesammelten Schriften in transkribierter Form (im französischen oder spanischen Original) vor. Diese lassen sich nach den gängigen literarischen Genres mit einiger Toleranz als etwa 350 Prosagedichte, 2 Theaterstücke sowie einem letzten Fragment, das Teile eines Theaterstücks mit Prosagedichten verbindet, benennen.¹ Darüber hinaus sind die Manuskripte der Schriften als kalligraphische Kunstwerke ebenso interessant wie die hinzugefügten eigenen Illustrationen und die inhaltlichen Bezüge zu eigenen Gemälden und denen berühmter Vorgänger (wie El Greco, Velázquez, etc.). Das „Bild“ gesellt sich in Form des materiellen Bildes in diesem Fall unweigerlich zum Text Picassos hinzu und führt in den entsprechenden Kapiteln der vorliegenden Studie zu einer intermedialen Betrachtung des Bild-Text-Verhältnisses.² Intermedialität bezeichnet dabei nicht nur die im Folgenden katalogisierten, konkreten Formen von Bild-Text-Beziehungen bei Picasso, sondern das *Zwischen* der Medien, das nicht im Einzelmedium Ausdrückbare, das im betrachteten Werk notwendig Abwesende, das Unsicht- und Unsagbare, das aber dennoch als Möglichkeit im Dialog der Medien aufscheint.

-
- 1 Genauere Zahlen zu nennen, ist hier schwierig, da Picasso meist mehrere Versionen eines Textes verfasst, vgl. zu den genannten Zahlen: A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 28.
 - 2 In fast allen Analysen kommen sowohl Zeichnungen Picassos, die er direkt auf seinen Manuskripten angefertigt hat, zur Sprache als auch übergreifende Verbindungen zu seinen weiteren künstlerischen Werken oder denjenigen anderer Künstler.

Dabei ergeben sich neue Lesarten, die auch Picassos Malerei betreffen sowie die zum Vergleich herangezogenen Werke anderer Autoren und Künstler (wie z.B. Góngora, Quevedo, Lorca, Jarry, Breton). Neben diesem medienphilosophischen Intermedialitätsbegriff,³ gilt es auch gerade diejenigen Bilder zu betrachten, die nach traditioneller literaturwissenschaftlicher Einteilung mit „sprachlichen“ oder „lyrischen“ Bildern bezeichnet werden. Diese Unterscheidung, die sich nach dem Medium (Text oder Bild) ausrichtet, kann nur in formaler Hinsicht Bestand haben. Wahrnehmungsästhetisch betrachtet, muss man von einer Überkreuzung zwischen Sehen und Sprechen ausgehen, die eine Unterscheidung von geistigem und materiellem Bild hinfällig werden lässt (wie im Folgenden an der aktuellen Forschung zu zeigen sein wird). Dabei sollte jedoch weiterhin die Medienspezifik von Text und Bild beachtet werden, und folglich auch die Genrecharakteristika von Illustration, Comic, intermedialem Zitat/Verweis und eben lyrischem und szenischem Bild (im Prosagedicht oder Theaterstück) unterschieden werden. Gerade in der Vermischung der Genres und Medien, wie wir sie bei Picasso vorfinden, werden in der bewusst inszenierten Überschreitung sowohl die Grenzen als auch ihre Erweiterungsmöglichkeiten deutlich. Anhand dieser Beobachtungen in Picassos Schriften soll auch untersucht werden, inwieweit sich seine Versuche, eine neue (Bild-)Sprache zu finden, mit ähnlichen Ansätzen aus der Avantgarde, aus seinem dichterischem Umfeld decken oder unterscheiden.⁴

Die formale Unterscheidung, zwischen dem lyrisch-sprachlichen Bild auf der einen Seite und den „materiellen“ Bild-Text-Kombinationen Picassos auf der anderen Seite, hat zudem die Funktion, die vereinheitlichende Behauptung, Picasso male mit Worten und behandle Bild und Text im Grunde gleich, zu widerlegen. Es macht einen Unterschied, eine Farbe zu sehen oder zu lesen, ebenso wie es einen Unterschied macht, einen Tisch als Gemälde zu sehen oder den Tisch selbst zu sehen (den man anfassen kann, um den man herum gehen kann, den man riechen kann, etc.) oder das

3 In seiner Definition des „Dazwischen“ verweist Tholen auf Begriffe der „Inter-Medialität“, in denen „implizit ein Konzept der *Differance* zum Vorschein“ kommt (vgl. ders., „Dazwischen - Die Medialität der Medien“, S. 44), während Rajewsky neben dem breit angelegten medienwissenschaftlichen Intermedialitätsbegriff (den sie unter dem Stichwort „Remediation“ fasst) weiterhin die Notwendigkeit eines literatur- und kunstwissenschaftlichen Intermedialitätsbegriffs betont, der die Medienspezifik im Blick behalte (vgl. dies., „Intermedialität und *remediation*“, S. 59f.).

4 Vgl. dazu im Folgenden vor allem Kap. 3.2.

Wort „Tisch“ zu lesen.⁵ Auch Picassos häufige Erwähnung von Farben in den Texten stellt keine „Übersetzung“ seiner Malerei dar.⁶ Daher führt die Annahme Sylvia Schreibers, Picasso sei davon „besessen [...], aus Wörtern bunte Bilder zu schaffen“ sowohl methodisch als auch inhaltlich in die Irre, auch wenn sie dazu dient, die notwendig enge Beziehung zwischen Malerei und Poesie im Fall Picassos zu betonen.⁷ Es handelt sich jedoch um Visualisierungen im Text, die gerade in ihrer Abgrenzung zum Bild interessant sind.⁸ Wenn Éluard, Sabartés und andere 1936 in der Sondernummer der *Cahiers d'Art*, in der Picassos erste Texte abgedruckt sind, dennoch betonen, dass man diese Texte nicht als Literatur, sondern als „Kunst“ betrachten solle, dann verbirgt sich dahinter nicht der Versuch, den medialen Unterschied zu negieren, sondern die avantgardistische Verweigerungshaltung gegenüber einer vereindeutigenden Lesart der Texte wird thematisiert.⁹ Doch auch wenn die Texte sowohl semantisch als auch syntaktisch gegen die sprachlichen Normen verstoßen, ist es umso spannender, sie als Text und genauer als Poesie zu lesen - d.h. ihre Grenzüberschreitungen nachzuzeichnen, die bild- und raumgenerierenden sowie die synästhetischen Mittel der Poesie aufzuspüren. Ob dabei traditionelle rhetorische Mittel des lyrischen Bildes, wie Metapher, Allegorie oder Vergleich, ganz neu definiert oder vielleicht gar nicht mehr gebraucht werden, muss am Text selbst und im literaturgeschichtlichen Kontext geklärt werden (vgl. Kap. 2.5).

-
- 5 Vgl. zur Bedeutung der Mediendifferenz auch G. Rippl, „Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie“, S. 53.
 - 6 Ähnlich verfährt Picasso zudem mit Gerüchen, Klängen oder haptischen Effekten, die zwar auf die Synästhesie der Texte verweisen, aber nicht das Erleben dieser Sinneseindrücke ersetzen können.
 - 7 Vgl. S. Schreiber, „Bildgedichte‘ - ‚Gedichtbilder‘. Text-Bild-Relationen bei Pablo Picasso“. Auch die folgende Aussage: „Das Bildhafte ist den poetischen Schriften nicht nur aufgrund der sprachlichen Ausdruckskraft inhärent, sondern in vielen Fällen, ob mit oder ohne Illustration, in der formalen Präsentation intendiert“ (ebd., S. 166) lenkt das Augenmerk auf die künstlerische Gestaltung der Manuskripte statt auf das lyrische Bild in den Texten.
 - 8 Vgl. zu dieser Unterscheidung: S. Richter, „Wie kam das Bild in die Lyriktheorie“, S. 75: „Bei Visualisierungen im Text handelt es sich um ein sekundäres Phänomen, das durch literarische Vermittlung erzeugt wird. Es hat mit Bildern im Sinne einer Zusammensetzung von Farben und Formen nichts gemein.“
 - 9 Vgl. Éluard, „Je parle de ce qui est bien“; Sabartés, „La literatura de Picasso“.

Nach den genannten formal-medialen Unterscheidungskriterien finden wir in Picassos Schriften, neun verschiedene Formen des Umgangs mit Bild und Text, die hier nur kurz vorgestellt und in den einzelnen Kapiteln der vorliegenden Arbeit genauer besprochen werden.

I. Erstens treffen wir auf die *Bild-Text-Kombination* wie sie in der Avantgarde häufiger vorkommt und der zumeist auch ein humoristisches Wort-Bild-Spiel zugrunde liegt wie hier am Beispiel verdeutlicht:

*le cygne sur le lac fait le scorpion à sa manière*¹⁰

Abbildung 9: Picasso, *Le scorpion-cygne* (1935), (in: *Écrits*, S. 374) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: *Picassos schriftstellerisches Werk* (2015), S. 48)

II. Zweitens kann man in wenigen Fällen *visuelle Gedichte* in seinen Schriften vorfinden, wie folgendes Beispiel zeigt:

Pot		
	scie	
ma		lady
	gai	
rit		sable ¹¹

Abbildung 10: Picasso, *Manuskript zu „pot scie ma lady“*, (24.03.1936), *Detail* (in: *Écrits*, S. 107) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: *Picassos schriftstellerisches Werk* (2015), S. 48)

10 Picasso zit. nach Breton, „Picasso Poète“, S. 575; vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 374f; vgl. zu einer genaueren Analyse Kap. 3.2.5 der vorliegenden Arbeit.

11 Picasso, *Écrits*, S. 106 und S. 398; vgl. zu einer genaueren Analyse Kap. 3.1 der vorliegenden Arbeit.

III. Drittens führt die Redaktion und Mitarbeit in *Zeitschriften* zu außergewöhnlichen Bild-Text-Beziehungen, die Picasso im jugendlichen Alter zwischen 1893-1895 in La Coruña beginnt (vgl. Kap. 4.1), in der Zeit des *modernismo* in Barcelona fortführt, 1901 in Madrid eine eigene Zeitschrift (*Arte Joven*) gründet (vgl. Kap. 4.2.1), sich im Góngora-Jahr 1927 an der Sondernummer von *Littoral* beteiligt (vgl. Kap. 4.2.2) und schließlich mit der surrealistischen Kunstzeitschrift *Minotaure* (1933-1938) in ein komplexes intermediales Gefüge von Bild und Text eingebunden wird (vgl. Kap. 3.3):

Abbildung 11: Picasso, Gravure du 20 mai, avec les textes des 16 et 18 mai, veröffentlicht in: Minotaure, Nr. 10 (1937), S. 60 (hier in: Écrits, S. 137) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 49)

IV. Viertens können wir *Illustrationen eigener Texte* im Zusammenhang mit den Theaterstücken (vgl. Kap. 3.4; 4.2.1) und an verschiedenen anderen Stellen vorfinden, die von der Wahl der Schriftfarbe bis zu Umrandungen und speziell für die Veröffentlichung der Texte hinzugefügten Zeichnungen variieren.¹² Auch in den

12 Dies variiert auch je nach Version der Texte und ihrer - wenn auch seltenen - Publikation (z.B. im Fall des letzten größeren Textes, *El entierro del Conde de Orgaz*, fügt Picasso dem bereits 1957 entstandenen Text erst 1969 ein illustriertes Titelblatt für die Veröffentlichung hinzu (s.u. Abb. 8), vgl. *Écrits*, S. 367).

Zeitschriften (s.o. Abb. 11) oder im Programmheft zu Jarrys Theaterstück *Ubu enchaîné* (vgl. Kap. 4.5.4) finden sich oft illustrierte Texte Picassos, die allerdings nicht transkribiert werden und so für den zeitgenössischen Betrachter reines graphisches Kunstwerk bleiben müssen.

Abbildung 12: Picasso, Manuskript vom 14.12.1935, II, (in: Écrits, S. 67) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 50)

V. Fünftens sind die unzähligen *Illustrationen zu literarischen Werken anderer Autoren* zu beachten (Abb. 13), die hier nur punktuell im Zusammenhang mit Picassos literarischen Vorbildern angesprochen werden (vor allem Góngora und de Rojas vgl. Kap. 4.2.1, 4.3 und 4.4) oder an denen sich thematische Reibungspunkte erläutern lassen (Ovid und Balzac, vgl. Kap. V).

Abbildung 13: Picasso, Illustrationen zu Balzacs Le Chef d'œuvre inconnu, (1931: Blatt 12)

Abbildung 14: Picasso, Sueño y mentira de Franco, 1. Blatt (Bild 1-9) (8-9. Januar 1937), (in: Écrits, S. 167)

VI. Sechstens finden wir in *Sueño y mentira de Franco* (1937) (Abb. 14) den einmaligen Fall eines *Comics* oder einer Bildergeschichte vor, deren Entstehungsgeschichte sowohl Picassos Umgang mit Text und Bild dokumentiert als auch die Beziehung zu *Guernica* (1937) offen legt.¹³

VII. Siebtens könnte man die *intermedialen Zitate und Verweise auf andere Maler* anführen (Abb.15-16), die vor allem im titelgebenden El Greco-Meisterwerk *El entierro del Conde de Orgaz* (El Greco: 1586/88; Picasso: 1957/58) zu finden sind. Bei dem Text Picassos handelt es sich um eine Genremischung aus Epik, Lyrik und Drama, die innerhalb des Textes außerdem auf Velázquez und Courbet verweist (vgl. dazu Kap. 4.4).

Abbildung 15: El Greco (Domenico Theotocopuli), *El entierro del Conde de Orgaz*, 1586/88, Toledo, Santo Tomé, 480 x 360 cm

13 Vgl. zu einer genauen Analyse Kap. 4.5 der vorliegenden Arbeit.

Abbildung 16: Picasso, Titelblatt für die Publikation von El entierro del Conde de Orgaz, (1969), (in: Écrits, S. 367) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 53)

Abbildung 17: Picasso, Bühnenvorhang zu Cocteaus Parade (1917), Tempera auf Stoff, 10,6 x 17,25 m

VIII. Achtens sind alle *intermedialen Zitate eigener Werke* zu nennen, die nicht alle aufgespürt werden können, aber exemplarisch in der Analyse der Theaterstücke angesprochen werden (vgl. Kap. 3.4), wenn beispielsweise ein Pegasus auftaucht, der auch im Kontext des Theaters auf dem bekannten Theatervorhang Picassos für das Stück *Parade* (1917, Cocteau, Satie, Diaghilew) zu sehen ist:

LE GROS PIED: [...] les tripes que traîne Pégase après la course...¹⁴

IX. Neuntens kommen wir endlich zum *lyrischen und sprachlichen Bild*, das ein geistiges ist und vom Text generiert wird - in dem sich aber letztlich gerade die formal-mediale Unterscheidung zwischen materiellem und geistigem Bild auflöst. Auch in Abgrenzung zu den vorliegenden kunsthistorischen Arbeiten zu Picassos Schriften und im Bemühen die Schriften des Künstlers in einen literarhistorischen Kontext zu stellen, steht das lyrische Bild im Zentrum dieser Studie. Als Beispiel dazu könnte man wohl jeden beliebigen Abschnitt aus Picassos Schriften wählen:

— *el rosado sabor de tarde silba sus caracolas y mece en sus brazos la gota de rocío que estalla en la falda el corderito*¹⁵

An diesem zufällig ausgewählten kleinen Ausschnitt aus Picassos letztem längeren Prosagedicht (*El entierro del Conde de Orgaz* (1957-59), vgl. Kap. 4.4) stellt sich die Frage, warum wir hier von einem lyrischen *Bild* sprechen. Es handelt sich nicht um eine Beschreibung von etwas Sichtbarem oder von einem Gemälde, sondern das Bild entsteht beim Lesen als Zusammenspiel verschiedener Faktoren der Wahrnehmung. Wenn wir auch über die inneren Bilder, die beim Lesen entstehen, wenig aussagen können, weil sie individuell verschieden sind, so können wir doch feststellen, ob ein Text die Produktion solcher Bilder besonders anregt oder eher nicht. Außerdem können in der Analyse Aussagen darüber gemacht werden, inwieweit auf ein kulturell codiertes kollektives Imaginäres rekurriert wird.¹⁶

14 Picasso, *Le désir attrapé par la queue*, S. 47.

15 Auszug aus *El entierro del Conde de Orgaz* (1957-59), Picasso, *Écrits*, S. 366 und zum Manuskript: S. 432-33. Übers. [N. R.-P.]: „Der rosarote Geschmack des Nachmittags flötet seine *caracolas* und wiegt in seinen Armen den Tautropfen der im Rock zerspringt das Lämmchen“

16 Zur Begrifflichkeit des individuellen und kollektiven Imaginären, vgl. im Anschluss an Lacan: C. Castoriadis, *L'imaginaire comme tel*, bes. S. 153ff. und dort den Kommentar von A. Tomès, S. 50ff.

Im obigen Zitat werden beispielsweise spanisch-südspanische Landschafts- und Sinneseindrücke angesprochen, die das Bildhafte hin zum Körperlichen erweitern. „Der rosa/rötliche Geschmack des Nachmittags“ ist gleichzeitig die Assoziation eines beginnenden Sonnenuntergangs und die Zurücknahme dieses Bildes durch die Zusammenführung der zeitlichen Kategorie „tarde“ mit der sinnlich-körperlichen Kategorie des „sabor“. Diese erste metaphorische Vereinigung mag dem Leser noch als gängiges Mittel der Poesie vertraut sein. Mit „sabor“ kann im Spanischen nicht nur der konkrete „Geschmack“, sondern auch eine Atmosphäre umschrieben werden. Dazu kommt, dass der Nachmittag/Abend selbst sehr wohl mit der rötlich/rosa Farbe in Zusammenhang gebracht werden kann: im Bild des Sonnenuntergangs. Daher werden die Leser dazu verleitet, über alle semantischen Widerstände hinweg, hier ein sinnhaftes und damit zumindest im Geiste sichtbares Bild zu formen. Doch dieses setzt sich im Moment seines Entstehens schon wieder in Bewegung und überschreitet die Grenzen des Bildlichen, in der Frage wie ein Nachmittag wohl schmecken könnte. Das lyrische Bild wird erzeugt und schon wieder zurückgenommen: es beinhaltet, wie Ralf Simon (u.a.) es nennt, seine eigene „Bildkritik“.¹⁷

Auch die im obigen Zitat feststellbare Personifizierung des „rosaroten Geschmacks des Nachmittags“ ist ein klassisches bildstiftendes Verfahren der Poesie. Doch welche Figur dieser Geschmack formt, wenn er in das mythologisch-religiös konnotierte Musikinstrument, die „caracola“¹⁸ (das Schneckenhorn), bläst (genauer: pfeift/flötet), bleibt für die Leser ungewiss und unsichtbar. Zusätzlich sind die Leser mit einer weiteren Frage und einem weiteren Medium ‚belastet‘, nämlich wie die angesprochene Musik wohl klingen mag.¹⁹ Auf Textebene wird aber - unabhängig von den semantischen Ungereimtheiten - aus dem farblich und zeitlich definierten

17 Vgl. Simon, Herres, Lörincz (Hrsg): *Das lyrische Bild*, S. 13; R. Simon: *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 261-274.

18 Die „caracola“ ist eine Meeresmuschel, die in verschiedenen Kulturen als Musikinstrument gebraucht wurde und wird (z.B. von den mexikanischen Inkas). Durch das Verb „silba“ (pfeifen) deutet Picasso auf diese Nutzung der Muschel als Musikinstrument hin. In der französischen Übersetzung dieses Abschnitts in den *Écrits* wird allerdings durch den Gebrauch des Wortes „coquillages“ statt der genaueren Bezeichnung „conques“ und durch die Übersetzung von „silba“ mit „appelle“ (rufen) dieser Hinweis auf ein religiöses Muschelmusikinstrument verdeckt (vgl. Picasso, *Écrits*, S. 366).

19 Die Musik stellt als weiteres Medium einen wichtigen intermedialen Referenzpunkt für Picasso dar. Er nutzt sowohl musikalische Zitate durch angesprochene Musikstile wie den Flamenco, Fandango, Soleares, etc. als auch die gesamte Bandbreite des sprachlich möglichen Rhythmus, der Lautmalerei, des Lyrischen abseits von tradierten Reim- und Strophenfolgen im Prosagedicht. Die Sprache selbst wird zu einem Musikinstrument, wenn

Sinneseindruck eine handelnde Figur und diese damit in einen nicht näher definierten (Bild-)Raum gestellt.²⁰ Auch die im Text folgende Handlung muss syntaktisch gesehen wieder dem „rosaroten Geschmack des Nachmittags“ zugeordnet werden und wirft mit dem „Tautropfen“ („gota de rocío“), den der Geschmack in den Armen wiegt, ein erneutes semantisches Problem auf. Das in der gesamten Lyrikgeschichte und auch im spanischen Barock (beispielsweise bei Góngora) häufig gebrauchte Motiv des Tautropfens oder Morgentaus steht als zeitlicher Indikator im Gegensatz zum vorher erwähnten „Nachmittag“ (Abend) - ganz davon abgesehen, dass ein Geschmack nichts in den Armen wiegen kann. In ein lyrisches Bild würde höchstens der Wind passen, der den Tautropfen in den Armen wiegt und zwar in der Morgenröte und nicht am Nachmittag. Der Tautropfen hängt aber auch nicht, wie man vermuten könnte, an einem Blatt, sondern zerspringt in einem Rock („estalla en la falda“). Da am Ende dieses kleinen Abschnitts *keine* grammatikalische Verbindung zwischen „la falda“ und „el corderito“ hergestellt wird - wie es leicht durch „la falda *del* corderito“ möglich wäre, denn damit würde der Rock metaphorisch zum Fell des Lämmchens²¹ -, entzieht Picasso das angedeutete lyrische Bild dem Leser erneut.

An diesem kleinen Beispiel wird deutlich, dass die Entstehung eines lyrischen Bildes zwar vom Text ausgeht und dazu kein materielles Bild nötig ist, doch im Lektürevorgang blitzt das, was wir ein geistiges Bild nennen können, nur momenthaft auf, um unmittelbar widersprochen zu werden.²² Simon nennt diese Eigenschaft des lyrischen Bildes ein „ins Paradoxe führender Grundzug“, der mit dem „Medium des

Picasso sie auf ihre Laute reduziert: vgl. z.B. das Gedicht „nunca se ha visto lengua“ (06.12.1935) und dazu Vf. in, „Picasso's Poetry between Spanish Tradition and Surrealism“, S. 81f., vgl. auch Wild, „Don Pablos Wortmuseum. Visualität, Oralität und Synästhesie in Picassos *Écrits*“, S. 157f. sowie die Analysen in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit.

- 20 Zur Frage, ob durch die Verschränkung von Leib- und Bildraum nicht auch der Leser zum handelnden Subjekt des Textes werden kann, vgl. Kap. 2.4.
- 21 Wie leicht der Leser diese Verbindung trotzdem zieht, zeigt ein erneuter Fehler in der französischen Übersetzung dieser Passage: in den *Écrits* heißt es: „éclate sur la toison de l'agnelet“ (S. 366). Das Verbindungswort „de“ fehlt jedoch im spanischen Original.
- 22 Vgl. dazu Benjamins Bildbegriff in: *Passagen-Werk, I*, S. 576-577; vgl. dazu auch Kap. 1.2 und 2.4 der vorliegenden Arbeit.

Lesens“ begründet wird, denn in ihm vereinen sich: „Bild, Latenz und Textualität“. ²³ Die hier angesprochene Dynamik und damit zusammenhängende Paradoxierung des lyrischen Bildes stellt eben jene Bewegung in der Wahrnehmung aus, die den Unterschied zwischen materiellem und geistigem Bild torpediert. Die Besonderheit des lyrischen Bildes ist vielleicht, dass es diese Bewegung durch die Gleichzeitigkeit von Bildaffirmation und Bildkritik (wie Simon es nennt²⁴) sichtbar macht, während andere „Bilder“ die ihnen ebenso inne wohnende Paradoxie verschleiern möchten (dazu gehören materielle Bilder, die sich auf ihre nachprüfbare Sichtbarkeit berufen ebenso wie das von Benjamin als „romantisch“ verurteilte Bild, das narrativ und mimetisch die „Welt“ im Roman abbildet). Was das „Bild“ jenseits der Unterscheidung zwischen materiellem und geistigem Bild ist, soll im Folgenden anhand wahrnehmungsästhetischer Überlegungen besprochen werden.

2.2 DER BILDBEGRIFF ZWISCHEN MEDIUM UND WAHRNEHMUNG

Historisch betrachtet verbindet sich vor allem in der Lyrik das Bild mit dem Text (und mit der Musik) und umgekehrt vor allem in der Emblematik der Text mit dem Bild. Das Horaz-Zitat „ut pictura poesis“ wurde allerdings zu Unrecht in einen Wettkampf der Künste umgemünzt, wie jüngst Sandra Richter nachweist.²⁵ Der Wettkampf beginnt auch nicht erst zwischen den Medien, sondern innerhalb der Literatur selbst, wenn Aristoteles die Tragödie als höchste Kunst betrachtet und Platon eine Hierarchie von Idee, Handwerk und nachahmenden Künsten aufstellt. Platons logozentristische Philosophie verschärft die Konkurrenzsituation von Bild und Text insofern, als dem Text das Abbild des Denkens, des *logos*, zugestanden wird, während das Bild erst dahinter rangiert. Heute lassen sich zwei gegenläufige Tendenzen den Wettkampf der Künste betreffend beobachten. Zum einen die Favorisierung des Bildes als materiell greifbar und sichtbar und damit die Begründung für eine vorgeblich authentische

23 Vgl. Simon, Herres, Lörincz (Hrsg): *Das lyrische Bild*, S. 17-18. Auch Benjamin betont diese „Gefahr“ der Lektüre, vgl. dazu Kap. 2.4.

24 Vgl. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 299: „Bild ist für die Poesie nichts Gegebenes, sondern immer etwas, das jeweils zugleich erzeugt wie dementiert wird.“; vgl. auch ders., „Kahnfahrt mit Hegel“, S. 88.

25 Vgl. S. Richter, „Wie kam das Bild in die Lyriktheorie“, S. 63.

Wirkung des Gesehenen (s.u. Freud, Husserl, *visual culture*)²⁶; zum anderen die Verdammung des (vor allem virtuellen) Bildes als bloßer Schein, als Täuschungsmanöver von Werbung, Spiel und Rausch.

Verfolgt man in dieser Hinsicht die Diskussion um die Möglichkeiten von bildlichem und sprachlichem Darstellen und Wahrnehmen, geht es immer noch um die Frage vom *mimesis* und *poiesis*, um die Materialität des Bildes als Unterscheidung von geistigen Bildern, die man auch im Text produzieren kann, und von materiellen Bildern. In diesem Zusammenhang wird oft auf Freuds *Traumdeutung* und dessen Unterscheidung zwischen „*manifestem* Inhalt und *latentem* Gedanken“ verwiesen.²⁷ Doch Michael Wetzel betont, dass diese Unterscheidung, die analog zu derjenigen von Bewusstem und Unbewusstem zu sehen ist, schon bei Freud nicht eindeutig definiert wird. Es ist keineswegs der Fall, dass man zwischen dem visuell Sichtbarem, dem Medium „Bild“ auf der einen Seite, und dem vermittelten Gedanken, der semantischen Ebene, auf der anderen Seite trennen könne. Das Visuelle kann - im Gegensatz zu der innerhalb des *pictorial/iconic turn* behaupteten Vormachtstellung - gegenüber dem nur sprachlich formulierbaren Gedanken keinen Anspruch auf Objektivität, Substanz oder nachprüfbare Bedeutung erheben.

Das sichtbar Manifeste oder manifeste Sichtbare, Visuelle ist nicht die endlich und ultimativ enthüllende, alles aufdeckende *Dokumentation* des verborgenen Sinns, sondern immer nur nachträgliche kontingente Oberfläche, passagerer Augenblick eines selbst nicht zur Darstellung kommenden latenten Denkraums²⁸

Dabei spielt es keine Rolle vor welchem Bildmedium wir uns befinden und durch welchen Grad an „Materialität“ es sich auszeichnet, sei es eine in Stein gehauene Skulptur oder ein flüchtiges Bildschirm-, Kino- oder Spiegelbild. Die von Gernot Böhme auf die *virtual reality* übertragene Unterscheidung zwischen *tableau* und *image* äquivalent zu „Realität“ und „Wirklichkeit“ erscheint nützlicher: Als Realität bezeichnet Böhme das Ding (Gemälde, Text, digitales Bild) an sich und als Wirklichkeit das vom Rezipienten wahrgenommene Ding (eben so wie es auf ihn *wirkt*). Dagegen könnte

26 So wird mit Bezug auf Husserl dem Wort die „Eindeutigkeit und Allgemeinheit des Begriffs“ zugeordnet, während das Bild sich durch den „unmittelbare[n] Augenschein des Wirklichen“ auszeichne (G. Willems, „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen“, S. 422); vgl. in diesem Zusammenhang auch Eckhard Lobsien, „Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten“.

27 M. Wetzel, „Das Bild und das Visuelle“, S. 178; vgl. auch W.J.T. Mitchell, „Was ist ein Bild?“, S. 22ff.

28 M. Wetzel, „Das Bild und das Visuelle“, S. 178-79.

man argumentieren, dass die vorige Unterscheidung zwischen materiellem und geistigem Bild nur durch neue Begrifflichkeiten ersetzt werde, aber entscheidend ist hier, dass dem Bild nicht mehr der „bloße Schein“ zugeordnet wird, sondern die „Wirklichkeit“ erst mit dem vorher als „geistigem Bild“ bezeichnetem beginnt.²⁹ Damit ist Letzteres das einzige worüber wir sprechen können und das wir als solches, unabhängig von seinem Medium/ Datenträger, ernst nehmen müssen.³⁰ In eine ähnliche Richtung gehen die Überlegungen von Scarlett Winter³¹ oder Ralf Simon, die sich beide u.a. auf Merleau-Ponty beziehen und von einem „Überkreuzen“ der Blicke ausgehen, d.h. nicht nur wir blicken das Ding, Bild, etc. an, sondern auch das augenlose Objekt blickt zurück. Simon betrachtet „Sehen und Denken“ durch ein Double-Bind verbunden, d.h. zwar, dass beide Prozesse das jeweils andere ausschließen wollen, aber es nicht vollständig durch eigene Kompetenzen ersetzen können. Im Sehen möchten wir das Ding an sich in seiner ganzen „Präsenz“ erfassen, während das Denken nur in „sprachlich-logischen Unterscheidungen“ funktioniert. Simon betont daraufhin, dass Sehen bereits eine „Unterscheidung im Bild“ sei, die jedoch „kaschiert“ werde, während, die Sprache (beim Denken) „vergisst [...], dass das, was sie sagt, zunächst dem Gesehenen entliehen ist oder sich an ihm entzündet hat.“³² Die Beschreibung und der Ausdruck des „latenten Gedankens“ findet demnach in Sprache statt, lässt sich vom Bild aber ebensowenig trennen wie das Bild ohne den sprachlichen Ausdruck Bestand hätte.³³ Was in der Phase vor sich geht, wenn man Bild oder Text aufnimmt oder wahrnimmt und bevor man die eigene Rezeption in Worte fasst, bleibt für uns unerreichbar.³⁴ Um diesen Zwischenraum, den wir nur als Raum von Möglichkeiten oder mit Wetzels als „latenten Denkraum“ bezeichnen können, geht es

29 Vgl. G. Böhme, „Die Wirklichkeit der Bilder“, S. 86ff. oder ausführlicher ders., *Theorie des Bildes*.

30 Dies könnte man analog zur poststrukturalistischen Auflösung des Unterschieds zwischen Signifikant-Signifikat lesen. Doch Böhme konzentriert sich eher darauf, wie Bilder - unabhängig von ihrer materiellen Qualität - unsere Lebenswirklichkeit effektiv verändern können, d.h. auf ihre „Wirksamkeit“ und damit ihre „Wirklichkeit“.

31 Vgl. S. Winter, *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*, S. 37ff. und S. 45ff.

32 R. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 22-23.

33 Vgl. auch L. Wiesing, „Denken mit Bildern. Das virtuelle Gedankenexperiment“, S. 236-37; vgl. speziell zur poetischen Ekphrase St. Greif, *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*, S. 10-11.

34 Es gibt zahlreiche neurologische Untersuchungen zu den Vorgängen im Gehirn während des Wahrnehmungsprozesses. Darin finden wir Angaben zur Aktivität der unterschiedlichen Gehirnhälften und es können Gehirnströme nachgewiesen und gemessen werden. Doch bringt uns diese Information bei der Beantwortung obiger Frage nicht wirklich weiter.

in der Beziehung zwischen Bild und Text oder Text und Bild. Weder beim Sehen noch beim Sprechen oder Lesen ist alles beschreibbar oder sichtbar, was wir wahrnehmen. Dieses Unsichtbare oder Nicht-Darstellbare reizt besonders die Künstler und Dichter der Avantgarde, aber auch schon beispielsweise Cézanne, an dessen Beispiel Philosophen wie Merleau-Ponty, Derrida und Deleuze das Thema behandeln.³⁵ Wenn dieser Bereich unserer Wahrnehmung also unsichtbar und undarstellbar ist, wie zeigt er sich dennoch? Es ist die Interaktion, der Dialog zwischen Bild und Text, und auch die Bewegung zwischen beiden, die nur angedeutet ist, aber eine Vielzahl von Verweisen, Erinnerungen, vorherige Bilder und Texte, etc. zum Vorschein bringt und zusätzlich Assoziationen der Betrachter und Leser auslöst. Damit wäre auch der intermediale Aspekt der hier zu untersuchenden Bild-Text-Beziehungen angesprochen. Intermedialität soll dabei nicht als technische Mischform verschiedener Medien verstanden werden, sondern im Sinne Volker Roloffs als Wechselwirkung zwischen den Medien.³⁶

Dagegen gibt es in der aktuellen Forschung allerdings auch die Entwicklung weiterhin eine Konkurrenzsituation zwischen Bild und Text zu unterstellen und die

Eröffnet sie uns doch keineswegs, ob wir nun in Bildern oder in Sprache denken und wahrnehmen.

- 35 Vgl. M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 47: „Wir *sehen* die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände - Cézanne meinte sogar: ihren Duft“; vgl. J. Derrida, *La vérité en peinture*, S. 6ff. und 383f., der hier betont, dass es schon bei Cézanne um Sprache und Bild geht; Deleuze nennt das Unsichtbare im Bild „aktuelle oder virtuelle Bilder“ sowie „bereits vorhandene Bilder“, und Wetzel präzisiert dies als „Schaffung eines *Werkes*, das eine Welt nicht abbildet, sondern erschließt“ (vgl. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, zit. n./und M. Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, S. 136-37, kursiv im Original).
- 36 Vgl. V. Roloff, „Zur Beziehung von Bild und Text am Beispiel von Goyas ‚Caprichos‘“, S. 1: „so kann man Intermedialität als Formel einerseits für die Präsenz und Produktivität von Bildern und Texten im literarischen Text, und andererseits von Texten und Bildern im Bild bezeichnen [...] Geschichten und Texte produzieren Bilder, genau wie umgekehrt Texte eine komplementäre Bildphantasie, ‚innere Filme‘ hervorrufen“. Dabei geht es nicht um die von Rajewsky abgespaltenen Begriffe der Intra- oder Transmedialität, die hier nur zur weiteren Verwirrung des ohnehin schon strapazierten Intermedialitätsbegriffs beitragen würden (vgl. die entsprechenden Kapitel in: I. Rajewsky, *Intermedialität*). Sinnvoller halte ich eine individuelle Abgrenzung anhand der behandelten Beispiele wie sie für Picasso eingangs vorgenommen wurde (s.o.).

Übermacht des Bildes anhand eines *iconic-turn*³⁷ oder innerhalb der sogenannten *Visual Culture*³⁸ zu untersuchen. Die scheinbar „affektive Wirkung“ des Bildes im Gegensatz zur geistigen Wirkung des Textes erzeugt eine unheimliche Macht des Bildeindrucks, der weniger domestizierbar erscheint als der Lektüreeindruck. Der literarische Versuch, bildhafte Eindrücke zu erwecken, muss dennoch nicht zwingend als Versuch gewertet werden, dieser „Macht des Bildes“ gleichzukommen, wie es Brosch nahelegt.

Die emotionale Reaktion auf Bilder scheint zumindest teilweise verantwortlich für den anhaltenden Zauber der Bildwirkung, dem sich die Sprache in rhetorischen Strategien, Beschreibungen, Metaphern und anderen Stilmitteln und textlichen Verfahren immer wieder annähert.³⁹

Wenn auch der Wettstreit der Künste das Verhältnis von Bild und Text bestimmt, so muss kein Ziel des Überbietens unterstellt werden, um die unausweichliche Beziehung zwischen beiden zu beschreiben. So stellt Brosch sehr richtig für das Medium Text fest:

Wo Texte sich auf Bilder beziehen, heben sie diese im doppelte [!] Sinne auf: die Erinnerung an das Bild ist im Text konserviert, aber zugleich ist es etwas anderes geworden, manchmal bis zur Unkenntlichkeit verfremdet. Texte sind Aufbewahrungs- und Transformationsmittel eines kollektiven visuellen Gedächtnisses und damit Träger und Übersetzer von (bildlichen) Mythen.

und analog für das Medium Bild:

Bilder gehen als Metaphern oder Mythen in Denkweisen und Verstehensprozesse ein. Manche Metaphern bilden Grundkonzepte einer Kultur, die das Denken figurieren und die Verständigung überhaupt erst möglich machen. Bilder sind [...] ebenso untrennbar mit Texten verbunden wie umgekehrt.⁴⁰

37 Vgl. z.B. www.iconic-turn.de oder entsprechend in Buchform: Ch. Maar (Hrsg.): *Iconic turn: Die neue Macht der Bilder*; vgl. auch K. Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft*.

38 Vgl. zu einem Überblick: R. Brosch, „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, S. 7-23.

39 Ebd., S. 12.

40 Ebd., S. 12-13.

Wichtig ist bei dieser grundsätzlich treffenden Beschreibung von Brosch der Hinweis auf die Veränderung, die jeweils Bild und Text beim Übergang in das andere Medium erfahren. Außerdem wird hier deutlich, dass die Theorie der Intertextualität, die eine ähnliche Beschreibung für den Text im Text und die Zusammensetzung des kollektiven Gedächtnisses oder Imaginären aus verschiedenen Texten liefert, um die Bilder erweitert wird.⁴¹ Daran anschließend sollte man aber auch betonen, dass es sich bei diesen kulturgeschichtlichen Phänomenen wie Mythen, Verstehensprozessen oder dem kollektiven Imaginären nicht ausschließlich um eine Zusammensetzung von Bild- und Textbausteinen handelt, sondern der gesamte menschliche Wahrnehmungsbereich, d.h. auch alle körperlichen Sinne dazu gehören. Wenn Texte Bilder in Erinnerung rufen, dann können sie genauso Gerüche, Geschmäcke und andere sinnliche Erfahrungen in Erinnerung bringen und sie ebenso wie die Bilder im Text verändern. Man denke nur an Prousts berühmte Madeleine und zahlreiche andere synästhetische Eindrücke, die in Text und Bild zitiert oder angestoßen werden können.

Es handelt sich dabei auch um die Erfahrung einer Grenze der Sinne: den Tastsinn kann man nicht durch den Sehsinn ersetzen. Einen Raum oder Körper, wenn auch dreidimensional, zu sehen ist nicht das gleiche wie ihn zu ertasten. Die Frage, die sich nun sowohl für das Bild als auch für den Text stellt, lautet: Inwieweit gelingt es mit Hilfe der Vorstellungskraft, diese Grenze zu überwinden. Denn auch Räumlichkeit und Körperlichkeit sind kein Ursprungersatz und gegebene Konstanten, anhand derer wir - nur weil sie fühlbar, messbar, sichtbar sind - Bedeutungen festlegen könnten.

Was wir also unseren Körper, unser Gehirn, unsere Hände nennen, formt sich selbst, indem es bestimmte materielle Beziehungen zur Umwelt eingeht, die sich wiederum in Beziehung zu unseren Wahrnehmungs- und Aktionsbedingungen formt. Es wäre völlig widersinnig hier von Körper, dort von Umwelt und dazwischen von Medien zu sprechen.⁴²

41 Vgl. dazu G. Rippl, „Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verortungsvorschlag“, in: R. Brosch (Hrsg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, S. 43-60, hier: S. 52f.; vgl. auch V. von Rosen: „Der stumme Diskurs der Bilder“. Einleitende Überlegungen“, die von „Interpikturalität“ analog zur „Intertextualität“ spricht, S. 12.

42 H. Doetsch, „Intervall. Überlegungen zu einer Theorie von Räumlichkeit und Medialität“, S. 43-44.

In Abhängigkeit von zahlreichen Faktoren und Relationen lässt sich Sinn nur für einen Moment festlegen,⁴³ aber im nächsten Moment verändern sich diese Relationen und es entsteht ein neuer Sinn. Das wahrnehmende Subjekt definiert sich und seine Umwelt in Relation zu Zeit und Raum, muss dabei aber feststellen, dass auch diese Parameter *beweglich* sind, ebenso wie es sich selbst darin bewegt.

Die daraus resultierenden synästhetischen Momentaufnahmen lassen sich nicht nur mit Benjamin bei Baudelaire⁴⁴ entdecken, sondern charakterisieren auch die hier untersuchten Texte. Während Baudelaire sich vor allem an der noch neuen Erfindung der Fotografie reibt und Korrespondenzen zwischen den Sinnen voraussetzt, geht es bei Picasso eher um labyrinthische Verweise, Assoziationen, Erinnerungen und Traumbilder, die im Dialog mit der Malerei stehen. Beiden gemeinsam wichtig ist die Bewegung, die zwischen den einzelnen Momentaufnahmen liegt und bildlich/literarisch in der Figur des Pilgers bei Góngora und des Flaneurs oder der *passante* bei Baudelaire dargestellt ist.⁴⁵ Picasso schließlich verzichtet fast gänzlich auf ein lyrisches Ich oder eine Identifikationsfigur und setzt dennoch den Bewegungsgedanken um. So wird die Beweglichkeit der Bedeutung generell, aber auch die Beobachterabhängigkeit und dementsprechende Wahrnehmung der Realität, des Selbst, des Raumes, der Dinge reflektiert.

43 Daran schließen auch die Überlegungen von S. Krämer an, die betont dass Sinn immer von Sinnlichkeit, also von Performanz und Körperlichkeit abgeleitet werden muss, vgl. dies., „Sinnlichkeit, Denken, Medien“, S. 34ff.

44 Vgl. zu Benjamin folgendes Kap. 2.4 und zu Baudelaire in diesem Zusammenhang W. Hülk, *Bewegung als Mythologie der Moderne*, S. 15ff.

45 Vgl. Kap. 4.3 und Kap. 3.2.5; von Baudelaire nehmen auch die Surrealisten das Bild der *passante* auf und machen aus ihr ein Bild (oder auch eine Projektionsfläche) der Verheißung, des Traums, des Ungewissen; vgl. zur *passante* und den Surrealisten (vor allem in *Vases communicants* und *Nadja*) J. Link, „Zur erotischen Faszination durch die nicht normale *passante*“, S. 39ff.

2.3 ZUM BEGRIFF DER „PASSAGE“

Je ne peins pas l'être. Je peins le passage: non un passage d'âge en autre, ou, comme dit le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. (Montaigne, *Essais*, III, 2, „Du repentir“)⁴⁶

Wie einleitend beschrieben, ist in der Theoriediskussion die Rede von „Zwischenraum“ oder „Spannungsraum“, wenn es um die Wahrnehmung von Bild und Text geht.⁴⁷ Auch die Künstler und Dichter selbst verwenden mit den *Vases communicants* oder zahlreichen Labyrinthen auffällige Metaphern des Raumes, in denen sich Bild und Text und deren Bedeutungen begegnen. Dieser „Zwischenraum“ wird bei Benjamin unabhängig von einer überholten Bild-Text-Trennung schlicht zum „Bild“, das sich im *Passagenwerk* in einer „chockhaften Montage“ zusammensetzt (s.u.).⁴⁸

Ich bemühe, im Anschluss an Benjamin, die „Passage“ als räumliche Metapher - nicht um die Begriffe zu variieren, sondern um zu einer näheren Beschreibung zu gelangen und um den Akzent auf die *Bewegung* im und mit dem *Raum* zu setzen. Damit wird auch betont, dass sich die räumliche nicht von der zeitlichen Passage trennen lässt, denn *Bewegung* beruht sowohl auf einem zeitlichen wie auf einem räumlichen Raster.

Ganz allgemein dient die Passage hier als ‚Sinnbild‘ für den Wahrnehmungsvorgang. Dabei lassen sich zwei Arten von Passagen unterscheiden. Zum einen gibt es die Passage als Flur, Durchgang oder als zumeist überdachten Übergang mit Geschäften und/ oder Fenstern oder Schaufenstern, wie sie u.a. bei Benjamin beschrieben wird. Zum anderen gibt es die Schiffspassage, die Reise und Transport von A nach B ist. Im ersten Fall bewegt sich der Beobachter gehend, flanierend durch die Passage. Im zweiten Fall wird der Beobachter durch das

46 Bei Montaigne ist hier ausdrücklich die zeitliche Form der Passage gemeint, die hier weniger Berücksichtigung findet, sich aber gerade im Fall Picassos nicht vom räumlichen Phänomen trennen lässt.

47 Vgl. dazu Einleitung und Kap. 2.2 sowie exemplarisch M. Schmitz-Emans, „Das visuelle Gedächtnis der Literatur“, S. 19-20 oder G. Ch. Tholen, „Dazwischen - Die Medialität der Medien“.

48 Vgl. dazu: St. Waldow, *Der Mythos der reinen Sprache. Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg*, S. 17-18: „Durch die allegorische Textur entsteht ein Zwischenraum, ein Drittes zwischen den Polen des Darstellbaren und des Nicht-Darstellbaren, in Benjamins Terminologie das ‚Bild‘“.

Transportmittel bewegt. Die Bewegung innerhalb eines zugleich abgegrenzten und offenen Raumes ist in beiden Fällen zentrales Element der Wahrnehmung. Die Passage kann als Bauwerk (Durchgang, Einkaufspassage, etc.) räumlich begrenzt sein, aber auch beliebig viele Abzweigungen, Fenster und andere Öffnungen haben und sich so labyrinthisch zu einem unüberschaubaren und daher offenen Raum transformieren. Ebenso ist bei einer Schiffspassage (aber auch im Zug, Auto, etc.) der Reisende gleichzeitig durch seine Blickperspektive eingeschränkt, aber auch einer scheinbar unbegrenzten Weite der Landschaft ausgesetzt, die sich außerdem durch die Bewegung des Transportmittels in ständiger Veränderung befindet. Nicht zufällig bezeichnet Foucault das Schiff als „Heterotopie schlechthin“ und als „ein schaukelndes Stück Raum [...], ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist“.⁴⁹

Im Surrealismus und speziell bei Picasso kommt der Passage insofern eine besondere Bedeutung zu, wie sie in der Lage ist, das Verhältnis zwischen Rezipient und Werk in einem Bild zu fassen. Der surrealistische Text nimmt seinen Leser auf wie die Passage den Flaneur. Erst einmal hineinbegeben, verliert man schnell die Orientierung angesichts der zahlreichen Bilder, Schilder und Verweisungen. Raum und Wirklichkeit lösen sich in der surrealistischen Passage auf und bilden neue Koordinaten und Beziehungen. So beschreibt auch Rita Bischof das bereits in den *Champs magnétiques* veränderte Verhältnis zu Raum und Wahrnehmung:

Der Beobachter steht im Inneren des Beobachtungsfeldes, wohin er auch blickt, ein Punkt außerhalb des Raumes ist nicht gegeben. Und auch der Raum bleibt nicht, was er gewesen ist, er ist keine feste, absolute Größe mehr, sondern einer, der sich ausdehnt und zusammenzieht, er ändert sich auf Schritt und Tritt.⁵⁰

Dieses Hineinstellen des Betrachters in eine fremde Landschaft oder Passage gelingt Picasso als Maler vielleicht auf andere Weise als den surrealistischen Dichtern. Gemeinsam ist ihnen jedoch die Reflexion von Raum, Bewegung und Subjekt. Daraus ergibt sich der von Bischof so bezeichnete „Versuch, die Bewegung in ihrem Verhältnis

49 M. Foucault, „Andere Räume“, S. 156-57.

50 R. Bischof, *Teleskopagen, wahlweise*, S. 89.

zum Stillstand dazustellen“.⁵¹ Genau mit diesem Punkt beschäftigt sich auch Walter Benjamin, wenn er über Bretons *Nadja* schreibt, dass die Dinge zu Orten werden, „an denen das, was zwischen diesen Menschen ist, sich wie eine Drehtür bewegt.“⁵²

2.4 DIE PASSAGE UND DER SURREALISMUS BEI BENJAMIN

Der Vater des Surrealismus war Dada; seine Mutter war eine Passage.⁵³

Die zentrale Bedeutung des Surrealismus innerhalb Benjamins Denken wird erst jetzt nach und nach in der Sekundärliteratur deutlich.⁵⁴ Dabei bewegt sich Benjamin zwischen Faszination und Abgrenzung zum Surrealismus. Der grundlegende Unterschied und gleichzeitig die große Gemeinsamkeit zwischen Benjamin und den Surrealisten liegen dabei im Bildbegriff begründet. So ist es auch für die vorliegende Arbeit entscheidend, dass beide Seiten, Benjamin wie die Surrealisten, mit „Bild“ sowohl textuelle als auch visuelle Elemente beschreiben. Margaret Cohen hat diesen Zusammenhang sehr klar gefasst:

The meanings of *Bild* point both toward the linguistic paradigm of tropes and to the visual paradigm of pictorial representation [...]. For surrealism, however, the image designates a form of representation in which the distinction between visual and verbal itself breaks down.⁵⁵

Erst durch die sprachliche „Kritik“ des Bildes, das für Benjamin eben kein Tafelbild darstellt, sondern auch ein sprachliches oder ein Traumbild sein kann, wird das für ihn

51 Ebd., S. 90. Bischof verweist im Folgenden noch direkt auf Benjamins „Dialektik im Stillstand“, vgl. ebd., S. 98.

52 W. Benjamin, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz (1929/ 1966)“, S. 23.

53 W. Benjamin, *Passagen-Werk, II*, S. 1057.

54 Vgl. K. Barcks und G. Raulets Ausführungen dazu im *Benjamin-Handbuch*, hrsg.v. Burkhardt Lindner.

55 M. Cohen, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, S. 194.

so zentrale „dialektische Bild“ geschaffen.⁵⁶ Auf diese Weise bleibt es in jedem Fall eine Bewegung zwischen Bild und Text, die sich in unterschiedlichen Schriften Benjamins ablesen lässt, auf die im Folgenden eingegangen werden soll.

Benjamins Beschreibung des Bild-Text-Verhältnisses im *Passagenwerk* veranschaulicht den Zusammenhang zwischen Bewegung und Stillstand, der für unsere Wahrnehmung elementar ist und hier zusätzlich eine historische Bedeutung bekommt:

Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf, sondern Bild, sprunghaft. - Nur dialektische Bilder sind echte (d.h. nicht archaische) Bilder; und der Ort an dem man sie trifft, ist die Sprache.⁵⁷

Bezugnehmend auf seine Geschichtsphilosophie, die er in den Thesen „Über den Begriff der Geschichte“⁵⁸ näher ausführt, unterscheidet Benjamin hier die traditionelle Betrachtung von „Gegenwart-Vergangenheit“ und seinen Vorschlag einer nicht chronologisch-teleologischen Verbindung von „Jetzt-Gewesenes“. Jetzt und Gewesenes können sich nur im Bild treffen, d.h. in einer eher räumlichen als zeitlichen Dimension. Allerdings ist mit dem „echten“ und „dialektischen“ Bild kein Gemälde oder sonstiges materielles Bild gemeint, sondern - wie Weigel mit Bezug auf Mitchell ausführt - ein vorangehendes aus dem Ähnlichkeitsbegriff abgeleitetes Bild. Benjamin nennt es auch ein „gelesenes Bild“, das von der grundsätzlichen Unsicherheit der Lektüre gekennzeichnet ist: es „trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt“⁵⁹. Es ist eine Form von Traumbild, das aber, obwohl es weder geistig noch materiell definiert ist, einen Erkenntnisgewinn darstellt und in der von Benjamin oben beschriebenen Weise dialektisch das Gewesene mit dem Jetzt verbindet.

56 Die daraus ableitbare Verbindung von Bildkritik und poetischem Text macht Ralf Simon zur Grundlage seiner Forschungen (auch wenn er in diesem Punkt nicht konkret auf Benjamin verweist): vgl. ders., *Der poetische Text als Bildkritik*, z.B. S. 299. Er erwähnt Benjamin allerdings in einem anderen Zusammenhang: vgl. ders., Herres, Lőrincz (Hrsg): *Das lyrische Bild*, S. 17.

57 W. Benjamin, *Passagen-Werk*, I, S. 576-577.

58 Vgl. ders., „Über den Begriff der Geschichte“, bes. S. 131: „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“

59 Benjamin, *Passagen-Werk*, I, S. 578.

Das Bild - als Drittes, als nicht-materielle Erscheinung einer Ähnlichkeit, die der Struktur des Traumbildes vergleichbar ist - ist für Benjamin jene Gestalt, in der Erfahrungen, Geschichte und Wirklichkeit erkennbar werden, in der sie in Erscheinung treten wie in einem Erinnerungsbild.⁶⁰

Sowohl mit dem Bildbegriff, der ‚räumlichen‘ Geschichtsphilosophie als auch mit den *Passagen* nimmt Benjamin gleichzeitig Bezug auf die Episteme der Ähnlichkeiten wie sie u.a. Foucault im spanischen Barock aufgreift und den Surrealismus, dem Benjamin seine Schreibweise aus dem *Passagenwerk* schuldet. Über die Passage zwischen Bild und Text begegnen sich im Anschluss daran beispielsweise Góngora und Picasso als Vertreter einer barock-surrealistischen Schreibweise.

Die Zuordnung des von Benjamin angesprochenen „echten“ Bildes zur Sprache scheint zunächst eine Favorisierung des sprachlichen Ausdrucks gegenüber dem visuellen zu sein. Es handelt sich jedoch eher um eine Verbildlichung der Sprache.⁶¹ Dabei beschreibt das einzelne Bild, die Momentaufnahme, den Stillstand (s.o. „Dialektik des Stillstands“). In der Sprache können diese Bilder aber in Bewegung geraten, „springen“ (s.o.). Benjamin stellt innerhalb dieser Konzeption den Erkenntnisgewinn in den Vordergrund. Auch wenn er sich von der traditionellen Geschichtsschreibung abgrenzt und von flüchtigen, sich bewegenden Bildern spricht, hält er daran fest, die Momentaufnahme, das Zusammentreffen von Jetzt und Gewesenem, das ihm eine neue Sicht auf die Dinge und damit einen Erkenntnisgewinn einbringt, in Sprache mit Hilfe des Bildes festhalten zu können. Daher unterscheidet Sigrid Weigel die Methode Benjamins von Derridas *différance*, da Benjamin versuche, „diese Bewegung im Bild, als Konstellation, zu arretieren und der Reflexion zugänglich zu machen.“⁶²

60 S. Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. S. 54; zum Bildbegriff Benjamins vgl. sehr ausführlich St. Waldow, *Der Mythos der reinen Sprache*, S. 103ff.

61 Die Sprache zum „farbigen Bild“ werden zu lassen, bezeichnet Blanchot als Ziel der Surrealisten und als Beispiel führt er die Lyrik Éluards an. Man könnte seine Argumentation aber möglicherweise auch auf Picasso übertragen. Zu Bedenken gibt Blanchot allerdings, dass sich die Literatur auf diese Weise überflüssig mache (vgl. ders., „Überlegungen zum Surrealismus“, S. 41ff.).

62 Ebd., S. 60.

Das kann eine durchaus gewinnbringende Form des philosophischen Nachdenkens sein, solange der Stillstand ein flüchtiger und eine reine Möglichkeit bleibt.

Prinzipiell unterscheiden muss man zwischen Benjamins Kombination von Bildern (Traumbilder, poetische Bilder, visuelle Eindrücke aller Art), um zu einem dialektischen Denkbild zu gelangen und der Betrachtung des Wahrnehmungsvorgangs ohne spezifisches Erkenntnisinteresse.⁶³ Denn im Wahrnehmungsprozess lassen sich Bilder, Sprache und sonstige Sinneseindrücke nicht in einzelnen Momentaufnahmen anhalten. Benjamin veranschaulicht dies auch selbst in seinem *Passagenwerk*. Ähnlich einem Spaziergang durch die Pariser Passagen, bei dem man von allen Seiten die unterschiedlichsten Sinneseindrücke erfährt, setzt er seinen Text bruchstückhaft aus sehr unterschiedlichen Fragmenten zusammen. Oberflächlich betrachtet, ist es eine reine Textmontage, die aber vor allem Theaterszenen, visuelle, akustische, haptische Eindrücke zusammenbringt und mit zum Teil sehr lenkenden Kommentaren Benjamins versehen ist. So verbindet Benjamin die traumanaloge Bild-Text-Montage der Surrealisten nach dem Vorbild von Aragons *Paysan de Paris* oder Bretons *Nadja* mit philosophischem Erkenntnisdurst und barocker Dialektik. Letzteres ist daher auch der entscheidende Unterschied zwischen Benjamin und den Surrealisten und auch zwischen Benjamin'scher und poststrukturalistischer Theorie. Räumlich gesprochen glaubt Benjamin, die Surrealisten würden die Dinge in die Ferne rücken, während er versuche, die Dinge näher heranzurücken und „sie in unser Leben treten zu lassen“⁶⁴.

Es handelt sich m.E. hier um ein häufiges Missverständnis, den Surrealisten bescheinigen zu wollen, sie eröffnen eine ganz andere, ferne oder neue Welt außerhalb des täglichen und ‚realen‘ Lebens. Im Gegenteil geht es um die Entdeckung des Surrealen im Alltäglichen und um ein tieferes Verständnis der Realität, die aus mehr besteht als der sichtbaren, messbaren und mit den Mitteln der Ratio und Logik erfassbaren Welt. Die Sur-réalité wird der Realität nicht *übergestülpt* oder aufgesetzt, sondern findet sich in einer genauen Beobachtung, die im Traum oder der Halluzination, dem Wahn enden oder beginnen kann, aber dann *mehr* an Realität

63 In dieser Hinsicht unterscheidet auch Peter Bürger die Surrealisten von Hegel und Benjamin: „aber ihr [der Surrealisten, N.R.-P.] Denken ist nicht dialektisch. Es geht ihnen nicht um die Aufhebung der Gegensätze, sondern um deren Zusammenfallen.“ (Bürger, „Das Denken der Unmittelbarkeit und die Krise der Moderne. Zum Verhältnis von Avantgarde und Postmoderne“, S. 39).

64 Benjamin zit. nach R. Tiedemann, „Einleitung des Herausgebers“, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V.I, *Das Passagen-Werk*, S. 19.

wahrnimmt, im Sinne eines ‚surplus de réalité‘.⁶⁵

Auch von Picasso wird immer wieder behauptet, er passe nicht in den Surrealismus, weil er niemals die Ebene und den Beobachtungspunkt der Realität verlasse.⁶⁶ Doch wenn man den Surrealismus mit Picasso wie folgt versteht, gibt es sehr wichtige Verbindungen:

„Mir geht es um Ähnlichkeit, um eine tiefere Ähnlichkeit, die realer ist als die Realität und so das Surreale erreicht. So habe ich den Surrealismus verstanden, aber dieser Begriff wurde ganz anders verwendet...“⁶⁷

Auch Benjamin geht es um Ähnlichkeiten, aber in einem erkenntnistheoretischen Sinn. Er geht wie Aristoteles von der prinzipiellen mimetischen Gabe des Menschen aus und leitet den Erkenntnisgewinn aus der Erfahrung ab, die es uns ermöglicht, „Ähnlichkeiten zu produzieren und wahrzunehmen“⁶⁸. Diese Ähnlichkeiten werden im Traum oder im Bild (s.o. „echtes Bild“) möglichst „sinnlich-qualitativ“ wahrgenommen, werden aber sehr klar einem didaktischen Ziel unterworfen. Ganz im Sinne einer Dialektik des engaño-desengaño schickt Benjamin seine Leser des *Passagen-Werks* in den „Alptraum“ des 19. Jahrhunderts, aus dem man erwachen solle, um sich wirklich von dieser Epoche lösen zu können.

Benjamin definierte als ‚die neue, die dialektische Methode der Historik: mit der Intensität eines Traumes das Gewesene durchzumachen, um die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die der Traum sich bezieht‘⁶⁹

Im Gegensatz zu den Surrealisten wird nicht der Traum selbst als Eintritt und Erfahrung einer erweiterten Realität - einer Sur-réalité - angesehen, sondern er scheint lediglich als Negativfolie für die bessere Wahrnehmung der „Wachwelt“ zu dienen.

Das 19. Jahrhundert soll nach Benjamins Auffassung vom „Gestrüpp des Wahns und des Mythos gereinigt werden.“⁷⁰ Doch betont Tiedemann in seiner Einleitung zum

65 Bereits die erste Erwähnung des Wortes „Sur-réalité“ bei Apollinaire betont diese Bedeutung, vgl. Apollinaire, „Parade“, in: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, S. 865ff.

66 Vgl. dazu genauer Kap. III.

67 Picasso zit. nach Glózer, *Picasso und der Surrealismus*, S. 45.

68 R. Tiedemann, „Einleitung des Herausgebers“, S. 19.

69 Ebd., S. 20, vg. dazu auch S. Buck-Morss, *Dialektik des Sehens*, S. 59.

70 zit. nach Tiedemann, „Einleitung des Herausgebers“, S. 21.

Passagenwerk zu Recht, dass dieser Anspruch Benjamins nicht erfüllt wurde⁷¹. Benjamins Kapitalismuskritik, die vor allem in der Herausstellung der Ware als Fetisch und Phantasmagorie besteht und die Pariser Passagen als eine einzige blendende Ware darstellt, bleibt klar erkennbar, aber gleichzeitig betreibt Benjamin selbst eine solche ‚Verblendung‘ und Mythisierung, wenn er das 19. Jahrhundert zur Hölle stilisiert und die Passagen mit ihren Eisen- und Glaskonstruktionen im zolaschen Stil anthropomorph erscheinen lässt.

Fast noch stärker als im *Passagenwerk* verschmelzen in Benjamins „Sürrealismus“-Essay Mensch und Maschine oder Leib- und Bildraum - ganz im Gegensatz zu seinem dialektischen Ansatz. Sigrid Weigel belegt dies am abschließenden ‚Bild‘ aus dem „Sürrealismus“-Text:

Sie [die Surrealisten, N.R.-P.] geben Mann für Mann, ihr Mienenspiel im Tausch gegen das Ziffernblatt des Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang schlägt.⁷²

Die Surrealisten haben in den Augen Benjamins bereits erreicht, was er durch sein *Passagenwerk* erst noch vermitteln möchte. Sie lassen sich nicht mehr von den Apparaturen, den Dingen, dem Raum oder der Geschichte bestimmen, indem sie sich einfühlen oder sich von der Magie der Dinge einhüllen lassen. Stattdessen werden sie selbst zur Apparatur. Es kommt zu einer - für Benjamins Dialektik ‚gefährlichen‘ - Zusammenkunft von Leib- und Bildraum, die Weigel herausstellt.⁷³ Gelingen kann diese ‚Aneignung‘ der Dinge im Sinne Benjamins, indem man sich ihrer Magie entzieht und ihnen mit der ‚Magie der Worte‘ begegnet.⁷⁴ Diese Magie der Worte sieht Benjamin in der Poesie der Surrealisten und wir werden sie im Folgenden auch bei Picasso wiederfinden.

Ebenso wie die Geschichte, und damit die zeitliche Dimension, bei Benjamin ihrer Linearität beraubt wird, weil „Jetzt“ und „Gewesenes“ in einem Bild zusammenfallen,

71 Ebd., S. 23.

72 W. Benjamin, „Der Sürrealismus“, S. 31. Vgl. auch S. Weigel, „Passagen und Spuren des ‚Leib- und Bildraums in Benjamins Schriften“, hier betont sie auch, dass Benjamins „Sürrealismus“-Text von ihm als „Paravant“ des *Passagenwerks* angesehen wurde, vgl. ebd., Anm. 4.

73 Vgl. S. Weigel, „Passagen und Spuren...“, S. 50: „Im Tausch des Mienenspiels gegen das Ziffernblatt ist der Bildraum zum Leibraum geworden.“

74 Vgl. W. Benjamin, „Der Sürrealismus“, S. 23: „Dieser Realismus aber - der Glaube also an eine wirkliche Sonderexistenz der Begriffe, sei es außerhalb der Dinge, sei es innerhalb ihrer - hat immer sehr schnell den Übergang aus dem logischen Begriffsreich ins magische Wortreich gefunden.“

werden auch räumliche Abmessungen unmöglich, wenn sich „Nähe“ und „Ferne“ im Leib- und Bildraum durch „Innervation“ treffen.⁷⁵

Beschrieben ist das Zusammenfallen von Bild- und Leibraum als Vorgang des Herausstellens oder der Einverleibung, als Vorgang, der mit dem totalen Fehlen von Distanz und der Konstruktion einer selbst-bezüglichen Nähe [...] die für Benjamin sonst so bedeutsame dialektische Konstellation von Nähe und Ferne aufsprengt und damit auch die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufhebt.⁷⁶

Damit ist auch die von Tiedemann im *Passagenwerk* kommentierte Kritik Benjamins an den Surrealisten im Vorfeld zumindest relativiert, bescheinigt er ihnen doch, dass in dem erzeugten Bildraum, der sich eben nicht vom Leibraum trennen lässt, „die Nähe sich selbst aus den Augen sieht“.⁷⁷ Die von Benjamin später kritisierte Distanz der Surrealisten zur Wirklichkeit und vor allem zu den „proletarischen Massen“⁷⁸ ist hier nicht relevant, weil er den Surrealisten die Fähigkeit zubilligt, einen Bildraum zu erzeugen, der sich selbst bespiegelt, in dem sich das Subjekt im Objekt verdoppelt und der *gleichzeitig* Leibraum ist. Den Grund für diese Eigenschaft des Surrealismus, die Benjamins gesamtes Konzept der „Dialektik“ gefährdet, nennt er schon zu Anfang seines Artikels: „Es ist der Raum von dem die Lyrik des Surrealismus Bericht gibt.“⁷⁹

Als Beispiel und genauere Beschreibung dieses „Raums“, den Benjamin in der surrealistischen Lyrik ausmacht, wählt er Paris und Bretons *Nadja*. Es handelt sich um eine Passage, einen Zwischenraum, in dem unaufhörliche Bewegung zu beobachten ist:

75 Innervation bedeutet bei Benjamin die oben beschriebene Einverleibung der Maschine, der Dinge durch den Menschen. In diesem Beispiel also diejenige des Weckers durch die Surrealisten, vgl. Benjamin, „Der Surrealismus“, S. 31.

76 S. Weigel, „Passagen und Spuren...“, S. 51-52.

77 W. Benjamin, „Der Surrealismus“, S. 30.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 23.

Und all die Orte von Paris, die hier auftauchen, sind Stellen, an denen das, was zwischen diesen Menschen ist, sich wie eine Drehtür bewegt.⁸⁰

Benjamin nimmt hier Bretons Bild der „Drehtür“ auf, die man sich als Eingang zu jenen Pariser Passagen vorstellen kann, die er später im *Passagenwerk* als Alpträume des 19. Jahrhunderts verurteilen wird. Die Passage weist außerdem den Weg zu etwas, das in weiterer Ferne liegt, auf das man sich zubewegt, während die Drehtür eine Einladung ist, sich selbst von der Bewegung erfassen zu lassen und mit der Passage zu verschmelzen. Die surrealistische Lyrik würde so einen Bildraum erzeugen, der zugleich einen ganz *anderen* Raum im Sinne einer Foucault'schen Heterotopie darstellt und den Leser selbst zum „Handelnden“ in diesem Raum macht.

Der Leser ist vom Handelnden nicht mehr, derjenige, der ein Bild entziffert, nicht mehr von demjenigen, der ein Bild darstellt bzw. *in actu ist*, zu unterscheiden.⁸¹

Der Eintritt in die Passage bedeutet für Benjamin eine Verschmelzung von Subjekt und Bild, weil das Subjekt mit seinem eigenen Leib Teil des Bildraumes wird. Literarisch gesprochen wird der Leser zum Teil der Geschichte, zum Protagonisten. Die Wahrnehmungssituation ist damit eine gänzlich neue, ohne jedoch die Möglichkeit aufzugeben, jederzeit sich selbst als „Handelnden“ wie im Traum zu betrachten und auf diese Weise die „Nähe“ selbst anzuschauen. Im Zwischenraum der Passage, wo Leib- und Bildraum aufeinandertreffen, herrscht eine ständige Bewegung, die man sich nicht nur als ‚Passantengewimmel‘ der Masse vorzustellen hat, sondern auch als ständigen Wechsel der Beobachtungsposition zwischen Leser und Handelndem bzw. zwischen Betrachter und Bild. Diesen Wechsel zwischen Leser, Protagonist (und evtl. auch Erzähler) nimmt Góngora in seiner *peregrino*-Figur aus den *Soledades* auf und Picasso durch den Entzug jeglicher Identifikationsfigur (vgl. Kap. 4.3.2).

Weigels Interpretation von Benjamins „Funktion“ des Bildraums hinsichtlich des Lesers ist für die Betrachtung von Picassos Lyrik ganz entscheidend, bezieht sie doch vor allem Bild und Text aufeinander. Zum einen wird der geschriebene Text ganz selbstverständlich bei Benjamin zu dem gesuchten Bildraum und zum anderen wird der Leser darin zum Akteur und Abbild seiner selbst. Nun könnte man einwenden, dass fast jeder literarische Text diese Fähigkeit besitze, einen Bildraum zu eröffnen und den Leser in diesen hineinzuziehen. Die Besonderheit, die Benjamin bei den Surrealisten

80 Ebd. Vgl. auch W. Asholt, „Surrealistische Intermedialität? *Nadja* von André Breton“, S. 3. Er bezieht dieses Zitat Benjamins auf Bretons Bestreben, „die Kunst auf das Leben hin öffnen“ zu wollen.

81 S. Weigel, „Passagen und Spuren...“, S. 52.

ausmacht und die ich auch für Picasso (in seinem Rückbezug auf Góngora) zeigen möchte, liegt jedoch in ihrem Verhältnis zu den *Dingen* und dem Aspekt der „Einverleibung“, der „Innervation“. Denn „Einverleiben“ kann man im Fall von Picasso und anderen Surrealisten wie Dalí oder Oppenheim durchaus wörtlich-kulinarisch nehmen. Leiris zitiert in seiner Einleitung zu Picassos *Écrits* die Selbstbeschreibung des Künstlers: „aimer les choses et les manger vivantes...“.⁸²

In einer unendlichen Metamorphose, die den Vorgang der Transformation ausblendet, findet ein ständiger Austausch der Formen statt, der sich nicht auf eine geistig-ideelle Ebene bezieht, sondern räumlich und körperlich spürbar ist (vgl. Kap. V). Ort dieses Austauschs könnte die Passage zwischen Text und Bild sein, wo der Leser wie ein Träumender gleichzeitig reflektierender Rezipient und handelnde Figur ist.⁸³

Grundlage dieser Erfahrung ist die Lektüre - die sich nicht nur auf Texte, sondern auch auf Bilder beziehen kann.

Während aber im Leib- und Bildraum Matrix und Material von Ausdruck und Darstellung eins sind, ist das dialektische Bild ein *gelesenes* Bild, ein Bild der Sprache, auch wenn das Material der Sprache hier sehr vielfältig sein kann⁸⁴

Eine wirkliche Trennung von Sprache und Bild liegt auch hier nicht vor. Denn das Erwachen durch das „dialektische Bild“ ist in diesem Sinn eine Lektüre, eine Interpretation der Momentaufnahme oder des Erinnerungsbildes. Anschauung und Reflexion sind dabei nicht wirklich auseinander zu halten - zumal Leib-/Bildraum und dialektisches Bild „wie durch kommunizierende Röhren miteinander verbunden“⁸⁵ sind, wie Weigel betont, indem sie das bretonsche Bild der *Vases communicants* verwendet - auch hier handelt es sich erneut um eine *räumliche* Metapher.

82 M. Leiris, „Picasso écrivain ou la poésie hors de ses gonds“, S. VII. Vgl. auch Picassos eigene Worte in, *Écrits*, „si yo fuera afuera“ (18.04.1935): „querer las cosas y comerlas vivas“, S. 9.

83 Vgl. zu diesem Traum-Theater die häufig aufgegriffene Theorie von Elisabeth Lenk, *Die unbewußte Gesellschaft*.

84 S. Weigel, „Passagen und Spuren...“, S. 53.

85 Ebd., S. 55.

Dieser Raum ist bei Benjamin die „Landschaft einer Passage“⁸⁶, in der jegliche Distanz zwischen Betrachtendem und Betrachtetem aufgehoben ist. „Landschaft“ und „Passage“ passen hier scheinbar nicht zusammen, assoziiert man doch mit der „Landschaft“ die Weite der Natur, während die „Passage“ an ein labyrinthisches, enges, städtebauliches Geflecht denken lässt. Tatsächlich wird Benjamins Blick noch ‚enger‘, wenn er die Passage mit einem menschlichen Organismus gleichsetzt und „äußere Topographie als Körperinneres des Kollektivs betrachtet wird.“⁸⁷ Darin zeigt sich die Beweglichkeit des Beobachterstandpunktes, denn nur bei einer „Draufsicht“ von oben kann die Passage als Landschaft wahrgenommen werden, während die Verschmelzung von Passage und Leib den bei Benjamin beschriebenen Wahrnehmungsvorgang ‚verbildlicht‘.

Die Perspektivwechsel, die erneut Ausdruck von Beweglichkeit sind, bilden die theoretische Voraussetzung für eine Lektüre der angeblich „unlesbaren“ Schriften Picassos.⁸⁸ Denn zwischen der Distanz einer „Draufsicht“ auf das eigene Textlabyrinth (wenn Picassos beispielsweise in „si yo fuera afuera“ (18.04.1935) sich selbst als Schreibender betrachtet) und der Nähe eines körperlich kaum zu realisierenden Sinneseindrucks (z.B. im „Geschmack des Nachmittags“, wenn Leib- und Bildraum verschmelzen) sind die Leser gezwungen beides gleichzeitig zu antizipieren und zusätzlich die „Paradoxierung“ des lyrischen Bildes auszuhalten.⁸⁹

2.5 MYTHOS UND METAPHER

Denkt man die Ausdrucksmöglichkeiten für „Passagen zwischen Bild und Text“ im konkreten Fall von Picassos Schriften und vor dem Hintergrund zeitgenössischer Theorien weiter, stößt man unweigerlich auf das Thema „Mythos und Metapher“. Hier kommen sich Bild und Text wohl am nächsten und ihre überkreuzende Beziehung wird deutlich.

86 W. Benjamin, *Passagen-Werk, II*, S. 993, zit. n. S. Weigel, „Passagen und Spuren...“, S. 54.

87 S. Weigel, „Passagen und Spuren...“, S. 54.

88 Beispielsweise Corinne Bayle bezeichnet in ihrem Artikel, „Picasso écrivain: un journal intime de la création picturale“, S. 277, die Schriften des Künstlers zwar als „génial“ aber „illisible“.

89 Vgl. zum „Geschmack des Nachmittags“ die Analyse der entsprechenden Passage aus *El entierro del Conde de Orgaz* in Kap. 2.1 und dort ebenso zur „Paradoxierung“ des lyrischen Bildes: Simon, Herres, Lőrincz (Hrsg), *Das lyrische Bild*, S. 17-18.

In der modernen Malerei ebenso wie in der modernen Lyrik hören die Bilder und Texte auf, uns Geschichten - also Mythen - zu erzählen.⁹⁰ Vielmehr zeigen sie Sinneseindrücke, Momentaufnahmen oder unzusammenhängende traum- bzw. filmanaloge Sequenzen. Dennoch zeigt sich im Rahmen des Surrealismus eine „neue Mythologie“ in Aragons *Paysan de Paris* (1927) sowie die Wiederaufnahme „seltsamer Mythen“ oder von „mythologischen Monstren“⁹¹: dazu gehört bei Picasso der stets ambivalent besetzte Stier und Minotaurus sowie der Pegasus, dessen Anwesenheit auf der modernen Bühne von *Parade* befremdet (vgl. Abb. Kap. 3.3 und 3.4). Es geht jedoch auch bei Picasso um mehr als die reine Aktualisierung und Verfremdung der bekannten Mythen.

Die leitende Fragestellung dieser Studie, wie Picasso den von Benjamin beschriebenen „Bildraum“ generiert, den Leser hineinstellt und damit den *Zwischenraum* von Bild und Text, das Unsicht- und Unsagbare erfahrbar macht, lässt sich auch anhand von Mythos und Metapher erläutern. Denn Blumenberg definiert den Mythos als „Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten“⁹² und die „Arbeit am Mythos“ als „Hervorbringung von Metaphern“⁹³. Mythos entsteht überhaupt nur über Metaphern, da es eine Rede in Bildern ist. Der Mythos braucht die Metapher, um etwas Abstraktes, oder gar Unsagbares vorstellbar zu machen. In der Theorie Blumenbergs gelingt dies aber nur der „absoluten Metapher“, die „in der Lage ist, Namen zu nennen ohne zu benennen“, d.h. eine Vorstellung von der Leerstelle, die das Nicht-Darstellbare ist, zu geben. Daraus folgert Waldow, die „absolute Metapher“ überführe „Sprache in ein Bild“.⁹⁴ Um dieses komplexe Verhältnis von Sprache, Bild und Bildsprache in Bezug auf die Verwendung von Mythos und Metapher bei Picasso darzulegen, unterscheiden wir zunächst die traditionelle, die kühne und die absolute Metapher. Der traditionellen Metapher liegt ein Entschlüsselungscode zugrunde (wie er auch aus der Emblemik bekannt ist, vgl. Kap. 4.3.1), z.B. die „hängende Zunge“, die für Erschöpfung steht, von Picasso aber ganz anders gebraucht wird (s.u.). Die von

90 Auch in der aktuellen Debatte aus der Kunst wird in Bezug auf das Bild herausgestellt, dass es eben *keine* Geschichten erzähle und man daher nicht mit biographischen Anekdoten (wie dies oft bei Picasso der Fall ist) den Blick auf das Werk verstellen sollte (vgl. J. Heiser, „Pollocks Suff, Picassos Unterhosen“).

91 Vgl. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S. 92ff.: Kap. 12 „Seltsame Mythen“. Als „seltsame Mythen“ nennt Hocke z.B. die *Metamorphosen* Ovids im Gegensatz zu Homer, Virgil, Horaz (S. 92). Er bezeichnet Mythen als „Bilder-Bazare des Irrationalen“ (S. 93), die gleichermaßen von des Manieristen des Barock wie von den Surrealisten genutzt wurden.

92 H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 22.

93 St. Waldow, *Der Mythos der reinen Sprache*, S. 18.

94 Ebd., S. 200.

Weinrich definierte „kühne Metapher“ bringt zwei vertraute Dinge zusammen, die in ihrer Kombination jedoch verfremden. Weinrich bringt ein Beispiel aus der Malerei von Marcs berühmtem „blauen Pferd“, um daran zu erläutern, dass es uns mehr befremdet als das „fliegende Pferd“, weil wir letzteres als Pegasus aus dem antiken Mythos kennen, aber ein blaues Pferd unmittelbar mit den gewohnten Farben wie braunen, weißen, schwarzen Pferden verbinden. Im Fall des Pegasus ist der Gegensatz zwar größer, die Kühnheit der Metapher sieht Weinrich aber eindeutig bei der Bezeichnung des „blauen Pferdes“ Marcs, der „lèvres vertes“ Rimbauds oder Celans „schwarzer Milch der Frühe“.⁹⁵ Entscheidend ist die Feststellung Weinrichs: „Das sprachliche Bild ist Bild geworden.“⁹⁶ Einen Unterschied zwischen den „gemalten Metaphern“⁹⁷ und den sprachlichen vermag er hinsichtlich ihrer Widersprüchlichkeit und Kühnheit nicht zu entdecken. Auch bei Blumenberg fallen Sprache und Bild in der „absoluten Metapher“ zusammen, aber es steckt eine ganz andere Idee dahinter. Hier geht es nicht um das Tafelbild, das letztlich mit den gleichen Farb-Codes arbeitet wie das sprachliche Bild, sondern es geht um die Momentaufnahme, die Vorstellung einer Leerstelle. Es stellt sich nun die Frage, wie Picasso, die Avantgarden und im Vergleich dazu auch die barocke Lyrik Góngoras dazu passen.

Schon in ihrem traditionellen Sinn aus der antiken Rhetorik ersetzt, überträgt oder vergleicht die Metapher zwei Dinge ohne den Zwischenschritt eines Vergleichswortes. Sie verleiht ihrem griechischen Ursprung nach den Worten Flügel („*metà phéreïn*“ - „übertragen“) und weist damit über Bild *und* Text hinaus zur *Bewegung*. Daher begeistert sie in gleichem Maße die Lyriker des Barock, der Avantgarden und des jungen Films. Guillermo de Torre, selbst Dichter und Theoretiker der spanischen Avantgarden, fasst diese Faszination mit Verweisen auf Proust und Jean Epstein zusammen:

hacia la cumbre de la métafora se tienden como arcos ideales las más tensas ambiciones líricas. [...] La métafora es variable, es momentánea, y empero su instantanéismo móvil debe estampar con un viro-fijador permanente la imagen trémula⁹⁸

95 Vgl. H. Weinrich, „Semantik der kühnen Metapher“, S. 333-335.

96 Ebd., S. 333.

97 Ebd., S. 334.

98 G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, S. 333.

Während auch Breton die Kühnheit der Metapher lobt und sie „zum Programmpunkt der surrealistischen Bewegung erhebt“⁹⁹, passt beispielsweise Picassos viel zitierte „schwarze Sonne“,¹⁰⁰ die er in seiner Malerei und Lyrik verwendet, gerade nicht zur kühnen Metapher, da sie im Gegensatz zu den Beispielen von Weinrich nicht eindeutig als Vorbote des Unheils o.ä. gelesen werden kann. Die Beweglichkeit des von der Metapher erzeugten Bildes, auf die de Torre hinweist, geht in der Statik des Übersetzungsvorgangs, den Weinrich zugrunde legt, verloren.

Die Bewegungsfreiheit der traditionellen Metapher ist tatsächlich stark eingeschränkt, basiert sie doch auf einer Kodierung, die einen Vergleich oder Ersatz ermöglicht. Dagegen stellt die absolute Metapher Mattenklott zufolge eine grundlegende Verbindung zwischen Sprache/Text und Bild dar, die gerade für die moderne Kunst relevant ist:

Die Frage, wie Bilder beschaffen sein müssen, die dieser paradoxen Konstellation gerecht werden, ineins eine bildhafte Vorstellung und die wesentliche Bildlosigkeit von etwas darzustellen, diese Frage nach der Ästhetik und Poetik der absoluten Metapher ist spätestens zwei Jahrhunderte nach Kant ins Zentrum der Reflexion über Bedeutungsstrukturen moderner Kunst getreten.¹⁰¹

Das Unsichtbare abbilden zu wollen ist sowohl in der Malerei als auch in der Literatur ein Ziel, das ebenso wenig greifbar und damit abstrakt erscheint wie der ominöse Zwischenraum zwischen Bild und Text. Die Metapher spielt bei diesem Vorhaben offensichtlich eine nicht zu unterschätzende Rolle. Lorcass Beschreibung der Metapher als „Reitersprung“ zwischen zwei Begriffen, Bildern oder gar entgegengesetzten Welten¹⁰² bemüht ebenfalls eine räumliche Bewegungsmetapher, um gleichzeitig Distanz und Verbindung zu verdeutlichen. Bevor jedoch überhaupt überlegt werden kann, was metaphorisch ausgedrückt wird und damit am anderen Ende des Vergleichs

99 H. Weinrich, „Semantik der kühnen Metapher“, S. 327.

100 Vgl. dazu Kap. 4.3.1 und K. Brunner, *Picasso Rewriting Picasso*, S. 27f. und G. Bataille, „Le soleil pourri“, S. 231f.

101 G. Mattenklott: „Einbildungskraft“, S. 55.

102 Vgl. F. García Lorca, „La imagen poetica de Don Luis de Góngora“, S. 230: „La méfara una dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que la imaginación“. Vgl. auch den ähnlichen Ausdruck Pierre Reverdys in der Zeitschrift *Nord-Sud*: „l’image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte.“ (*Nord-Sud*, Paris, 1918) auf Spanisch zitiert in: G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, S. 330.

oder des abstrakten Bildes steht, ist bereits eine Übertragung vom Text zum Bild notwendig. Das, wie Müller es nennt, von der Metapher „evozierte Bild“¹⁰³ muss zunächst vor dem geistigen Auge erscheinen und kann erst dann eine Überlegung bezüglich seiner möglichen Bedeutung nach sich ziehen. Wird die Metapher demnach wie bei Picasso an ihre Grenzen geführt, indem sie sich gleichsam auf einen einzigen Begriff reduziert, der sich bewusst nicht mehr auf etwas bezieht, was am Ende des „Reitersprungs“ stehen könnte und damit die Abstraktion in Bedeutung auflösen würde, so bleibt dennoch die Übertragung dieses Begriffs im Text auf ein geistiges Bild bestehen. Zwar versuchen die Leser weiterhin eine metaphorische Übertragung vom Begriff über das Bild auf einen anderen Begriff vorzunehmen, um der Frustration des „Nicht-Verstehens“ zu entgehen, aber bereits das noch recht eingängige Beispiel der „schwarzen Sonne“ zeigt, dass diese Metapher nicht mehr als Melancholie interpretiert werden kann wie Celans „schwarze Milch“ oder auch die „schwarze Sonne“ in den *Soledades* von Góngora.¹⁰⁴

Indem sie das Unsichtbare, wie die Melancholie, vor unserem geistigen Auge verbildlicht, erscheint die Metapher dem materiellen Bild zunächst überlegen. Es ist jedoch nicht abzustreiten, dass es unzählige düstere Gemälde gibt, die eindeutig Melancholie ‚sichtbar‘ machen. Die moderne Lyrik nutzt gerade die Fähigkeiten des Bildes, Dinge auszudrücken, die weder sichtbar noch aussprechbar sind und somit die Grenzen beider Medien, Bild und Text, sprengen. Zu diesem Zweck verwendet Picasso beispielsweise Bilder, Figuren und Begriffe aus der Mythologie, dem Stierkampf oder sinnlichen Genüssen (Lebensmittel, Natur, Geschlechtsteile). Jedes dieser Bilder bringt eine lange Geschichte von relativ festgelegten Bedeutungen mit. Ihnen haftet gleichsam die Erzählung, der Mythos unablässig an. Picasso steht ganz in der Tradition des Surrealismus, wenn er versucht, die einzelnen Bilder dieser Erzählung aus ihrem Zusammenhang zu reißen und sie in ihrer Isolation oder Neu-Kombination jenseits einer etablierten, ‚verstandenen‘ Geschichte sprechen zu lassen. Indem er sie ihrer Geschichte zunächst beraubt, werden aus Begriffen wie „torero“, „sol“, „tripas“ und selbst aus dem Minotaurus zunächst einmal Bilder - Bilder jedoch, die mehr zeigen als ihre sichtbare Hülle und die den Imaginationsvorgang neu und unbeschwert auszulösen vermögen.

103 B. Müller, *Góngoras Metaphorik. Versuch einer Typographie*, S. 11.

104 Vgl. zu Góngoras Sonnenmotiv: James Dauphiné, „La poétique du soleil dans les ‚Solitudes‘“, S. 82f.; vgl. auch Kap. 4.3.2.

Daher gilt es auch vehement John Goldings Thesen zu widersprechen, der Picassos Arbeitsweise von den Surrealisten abgrenzt, indem er ihm bescheinigt, sowohl in der Malerei als auch in seinen Schriften, noch hinter die Metapher zurückzutreten und den Vergleich zwingend herbeizuführen:

his [Picasso's] art during the 1920's and 1930's stands apart from orthodox Surrealism precisely because he refused to eliminate the word or the concept ‚like‘.¹⁰⁵

Das Vergleichswort „like“ mag in jedem Leser und Betrachter entstehen, der verzweifelt vor Picassos Labyrinthen steht und nach einer Bedeutung Ausschau hält. Doch Picasso lässt nicht nur dieses Vergleichswort fallen, sondern sogar den letzten formalen Zusammenhalt, den Syntax oder Interpunktion seinen Texten geben könnten. Golding schreibt weiter:

when in Picassos poem bells and trees and planks of wood bleed, and when flowers moan and pots and pans take on animate qualities, we sense that they are standing for something else.¹⁰⁶

Wenn Golding von „we sense...“ spricht, offenbart er damit lediglich den relativ persönlichen Effekt, den Picassos Lyrik auf ihn ausübt. Die Worte sind zwar mit Symbolik und Emotionen aufgeladen, führen aber gerade nicht zur ersehnten Auflösung. Denn wofür das „something else“ wiederum steht, mag auch Golding nicht zu sagen. Picasso selbst hat sich (wie die meisten Künstler) gegen eine Analogiebildung in seiner Malerei verwahrt.¹⁰⁷

Auch die in der Sekundärliteratur als „Metapher“ in den Schriften Picassos bezeichneten Elemente verdeutlichen ein Missverständnis. Bei Enrique Mallen werden inhaltlich zusammenhängenden Wortgruppen Metaphern zugewiesen, die selbst aber gerade nicht benannt werden können, weil ihnen die entscheidende Qualität (nämlich die andere Hälfte eines Vergleichs) fehlt:

105 Golding, „Picasso's Góngora“, S. 205. Dieser Lesart bezüglich des Surrealismus schließt sich auch Androula Michaël an, vgl. *Picasso poète*, S. 200 (vgl. auch Kap. 4.1)

106 Ebd.

107 Vgl. Picasso, *Über die Kunst*, S. 16: „Mich interessiert nur, was die Dinge auf meinen Bildern sind, nicht was sie bedeuten. [...] Meine Arbeit ist nicht symbolisch. Nur *Guernica* war es.“ Zwar gilt es die Aussprüche Picassos mit Vorsicht zu genießen, aber gerade diese Unterscheidung zum *Guernica*-Bild macht den Kommentar glaubwürdig, vgl. auch Kap. 4.5 (*Guernica*: als einziges Propaganda-Engagement).

Las metáforas coindexadas se corresponden con dominios semánticos restringidos. En el poema aquí ilustrado tratan del tema de la corrida: (1) el ruedo: "plato de oro" - "arena del reloj" - "plaza" - "cazuela" - "banderas" - "tejado" - "barrera"; (2) el torero: "vestido de jardín" - "torero" - "estrellas" - "arco iris" - "deseo" - "amor" - "campeón";¹⁰⁸

Auch Fabienne Douls-Eicher muss den Metaphernbegriff im Sinne Riffaterres um „les associations automatiques“ erweitern, um bei Picasso einen vorgeblichen Metapherngebrauch zu analysieren, der im Grunde jedoch eine Leistung der interpretierenden Leserin darstellt:

La métaphore « langue pendante » réunit les deux champs sémantiques et en introduit un troisième, celui du difficile travail des champs : « la charrue collée aux labours suant le plomb du poids de l'effort » et « la peau rugueuse de leurs yeux ».¹⁰⁹

Völlig zu Recht weisen beide Autoren auf die, durch bestimmte Verknüpfungen von Worten, die nicht zusammen passen, hervorgerufenen neuen Wortfelder und Assoziationen hin. Weiterhin suggeriert jedoch der Metaphernbegriff - auch die „kühne Metapher“ - eine im Text angelegte Lösung wie die hier angesprochene Verbindung von heraushängender Zunge und Feldarbeit. Es ist im angeführten Beispiel jedoch gerade nicht *nur* der schwitzende Arbeiter, dem die Zunge heraushängt, sondern *auch* ganz konkret die Beschreibung des Pfluges mit seiner „Zunge“ aus Eisen: „la langue pendante de la charrue“¹¹⁰. Das von Picasso so geliebte und vielseitig verwendete Verbindungswort „de“ wird auch hier in seiner ganzen Doppeldeutigkeit eingesetzt und führt die Leser auf mindestens zwei Lektürefährten gleichzeitig. Denn zunächst einmal verbindet es eindeutig grammatikalisch die hängende Zunge und den Pflug - die Leser jedoch verbinden mit der im alltäglichen Leben durchaus gebräuchlichen Metapher der „hängenden Zunge“ zunächst die menschliche Anstrengung, die von Picasso im weiteren Verlauf des Textes durch den Pflug, die Felder und die Mühen („l'effort“) durchaus nahe gelegt wird. Die genaue Betrachtung des Textabschnitts verdeutlicht jedoch, dass der Mensch in diesem Szenario gar nicht vorkommt. Es ist die Eisenzunge des Pfluges, die das Bleigewicht der Mühen ausschwitzt - und damit wird eine ganz andere Lektüre eröffnet als die durch die vorgebliche Metapher implizierte. Ohne an dieser Stelle auf weitere Lesarten eingehen

108 E. Mallen, „La poesía simpatética de Pablo Picasso“, S. 110.

109 F. Douls-Eicher, „Parcours de la métaphore picassienne“, S. 189.

110 Picasso, *Écrits*, S. 284 [Hervorhebung N. R.-P.]. Ganz konkret hat jeder Pflug eine spitz zulaufende Eisenzunge, die sich in den Boden gräbt.

zu wollen,¹¹¹ so muss abschließend betont werden, dass Picasso - wenn überhaupt - Metaphern nur gegen ihren gewohnten Sinn gebraucht. Stattdessen wendet er eine Technik an, die ihn mit Góngora, Benjamin und auch mit den Surrealisten verbindet, indem er die Dinge in die Nähe rückt und uns als Leser mitten hinein stellt. Auch bei Góngora wird die Duft schwitzende Urne zum fast physisch erfahrbaren Lektüreerlebnis.¹¹² Die Leser werden gezwungen, sich mit jedem einzelnen Wort und sei es nur ein grammatikalisches Versatzstück wie „de“ zu beschäftigen und zudem das Eigenleben der Dinge nachzuspüren - ihre Physis und ihre Perspektive einzunehmen.

Picasso verzichtet fast gänzlich auf das entscheidende sprachliche Mittel der Metapher, aber nicht auf den Mythos. Er lässt stattdessen einzelne Bilder, Farben, Worte ohne syntaktische Verbindung nebeneinander stehen und erzeugt damit zwar auch den Effekt der Verbindung des Disparaten, aber nahezu ohne die klassische Metapher zu verwenden. So erschwert er um ein weiteres den Lesern, die Bildung einer ‚Übersetzung‘. Statt etwas anderes als das Gesagte, Geschriebene, Gemalte ausdrücken zu wollen und damit ein Objekt durch ein anderes zu ersetzen, meint Picasso sehr genau das, was er schreibt.¹¹³ Er begibt sich weder in seiner Malerei noch in seiner Dichtung auf eine poetisch-metaphorische Ebene.¹¹⁴ Diese These mag zunächst verwundern, angesichts der zahlreichen Untersuchungen zum Symbolwert von speziellen Picasso-Motiven wie Stier, Minotaurus, Sonne, etc. Von deren Konnotationen weiß der Künstler selbstverständlich und spielt auch mit ihnen, aber die Bildung der metaphorischen Bedeutung überlässt er ganz den Lesern/Betrachtern. Die Wörter werden in den einzelnen Texten dermaßen isoliert, dass sie zunächst nur ein

111 Man könnte beispielsweise noch dem Verb des „hängens“ nachgehen, das Picasso sehr häufig gebraucht (allein in diesem kürzeren Prosagedicht vom 13.05.1941, zweimal; in den gesamten Schriften kommen Verbformen von „pendre“ 68mal vor, vgl. die Auflistung im Online-Picasso Project: <https://picasso.shsu.edu> (28.05.2015)) und das ihn mit dem Motiv der erhängten Braut aus Duchamps, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* verbindet (vgl. dazu Vf.in, „Duchamp, die Braut und ihre Junggesellen“).

112 Vgl. Góngoras Sonett: „Al sepulchro de Dominico Greco excelente Pintor“ (1614) und die entsprechende Analyse in Kap. 4.4.2 dieser Arbeit.

113 Wild beschreibt die damit einhergehende Aufwertung des Dings folgendermaßen: „Der Übergang von einer semiotischen zur ikonischen Auffassung des Dings weist voraus auf Picassos magischen Ansatz, das Ding durch seine bloße sprachliche Nennung absolut zu setzen.“ (G. Wild, „Don Pablos Wortmuseum“, S. 156)

114 Für Picassos Malerei maße ich mir nicht an, diese These stichhaltig belegen zu können. Sie ist hier eher als Vorschlag für eine andere Sicht auf Picassos Arbeitsweise insgesamt zu verstehen.

Wort oder ein Satzketzen sind, woraus vor unserem geistigen Auge vielleicht ein Bild entsteht. Erst durch den Zwischenraum zwischen den einzelnen Wörtern/Bildern und den Rezipienten entsteht eine mögliche, flüchtige Bedeutung, wie in den einzelnen Beispielen im Folgenden zu zeigen sein wird.

III. Picassos Schriften und der Surrealismus

Mit stilistischen Zuschreibungen sollte man besonders im Fall Picassos sehr vorsichtig umgehen, bringt er doch meist eine Richtung wie den Kubismus auf den Weg, nur um sich alsbald etwas Neuem zuzuwenden. Dennoch reizt es die Museen immer wieder ganze Ausstellungen zum Thema *Picassos Surrealismus* (1991) oder *Picasso surreal* (2005) zu veranstalten, und die Kunstgeschichte setzt sich intensiv mit der Frage einer Epocheneinteilung auseinander.¹ Auch in den wenigen Analysen zu seinen Schriften wird äußerst kontrovers diskutiert, ob sie stilistisch dem Surrealismus zuzuordnen sind oder nicht.² Vor allem die jüngste und wohl detaillierteste Studie von Androula Michaël, *Picasso poète*, wehrt sich vehement gegen die Bezeichnung „surrealistisch“ in Bezug auf Picassos Arbeiten:

L'écriture qui en résulte diffère considérablement de celle des Surréalistes, qui malgré tout reste ‚correcte‘ et bien construite ; en somme assez académique.³

Hier handelt es sich m.E. um eine unzutreffende Beschreibung der surrealistischen Literatur, in dessen Konsequenz Picasso ausgeschlossen werden muss. Tatsächlich

-
- 1 Vgl. die Ausstellungskataloge: U. Weisner (Hrsg.), *Picassos Surrealismus*; A. Baldassari (Hrsg.), *Picasso surreal*; sowie die Studien von L. Glózer, *Picasso und der Surrealismus*; F. Calvo Serraller, „Picasso y el surrealismo“
 - 2 Vgl. C. Bell, K. Brunner, R. Jackson Martín, J.-P. Jouffroy/ E. Ruiz, A. Jiménez Millán, R. Penrose, J. Golding, A. Fernández Molina, N. Blumenkranz-Onimus, etc.; vgl. auch Kap. 1.1.
 - 3 A. Michaël, *Picasso poète*, S. 200. Vgl. auch S. 300: „Il existe sans doute dans plusieurs poèmes, des ressemblances avec le surréalisme [...]. Mais ces caractéristiques, qui ne sont d'ailleurs pas uniquement surréalistes, ne constituent que des points de rencontre et ne sauraient, comme tels, définir son écriture dans sa totalité.“

erscheinen die bekannten Werke von Breton (wie *Nadja*) oder auch die Gedichte von Éluard oder Péret in ihrer Form keineswegs revolutionär. Doch erstens sind sie es viel grundsätzlicher in ihrer Sicht auf die Dinge⁴ – und dazu benötigen sie keine plakative und letztlich unproduktive Zerstörung der Form wie sie noch der Dadaismus vorlebt. Zweitens verlassen die surrealistischen Autoren sehr wohl die akademische Form, indem sie Realitätsfetzen (Werbeschilder etc.) einarbeiten, wie es schon in Aragons *Paysan de Paris* zu sehen ist. Außerdem widerspricht sich Michaël selbst, indem sie zuvor zu Recht behauptet, Picasso glaube nicht an Automatismen und hätte daher auch nicht die *écriture automatique* verwendet.⁵ Das bedeutet, er konstruierte im Nachhinein seine Texte sehr wohl, wie vermutlich die meisten surrealistischen Autoren, obwohl sie behaupteten im weitesten Sinne ‚automatisch‘ zu schreiben.⁶ Der entscheidende Punkt ist in dieser kontroversen Debatte, dass der Surrealismus weniger eine Epoche und Stilrichtung darstellt als vielmehr eine *Methode*, wie dies bereits Hans Holländer in seinem Aufsatz zeigen konnte.⁷ Stilistisch betrachtet sind auch die bekannten Vertreter des Surrealismus sowohl in der Literatur, der bildenden Kunst als auch in Film und Theater individuell äußerst verschieden. Als avantgardistische Bewegung jedoch, so zerstritten sie zum Teil auch waren, und in der Wirkung auf Produktion und Rezeption einer ganzen Epoche (und den darauffolgenden), lässt sich der Surrealismus sehr wohl erfassen, und auch Picasso konnte sich seinem Einfluss bei aller Eigenständigkeit des Werkes nicht entziehen.

Man kann Picassos Schriften im Zusammenhang mit dem Surrealismus daher auf zwei verschiedene Arten lesen. Erstens stilistisch betrachtet im Hinblick auf ihre Anschlussfähigkeit die surrealistische Methode betreffend, d.h. eine bewusst die

4 Vgl: dazu vor allem Benjamins Beschreibungen zu *Nadja*: „Im Mittelpunkt dieser Dingwelt steht das Geträumteste ihrer Objekte, die Stadt Paris selbst. Aber erst die Revolte treibt ihr surrealistisches Gesicht restlos heraus.“ (Benjamin, „Der Surrealismus“, S. 22).

5 Vgl. A. Michaël, *Picasso poète*, S. 190: „Se référant à sa poésie, il avoue que les mots qu’il utilise sont choisis et non surgis de l’inconscient“. Im Folgenden spricht die Autorin außerdem von dem „poème-collage“ als „d’inspiration dadaïste et surréaliste“ (214). Picasso selbst grenzt sich sowohl von einer *peinture* als auch von einer *écriture automatique* ab, vgl. dazu seine Aussagen in: E. Tériade, „Émancipation de la peinture“, S. 13 sowie in: Ch. Piot, „Picasso et la pratique de l’écriture“, S. xxx; vgl. auch Kap. 3.2.2)

6 Vgl. zur *écriture automatique* P. Bürger, *Der französische Surrealismus*, S. 146.

7 Vgl. H. Holländer: „Ars inveniendi et investigandi: zur surrealistischen Methode“. Gerade diese Einschätzung vertreten auch früh die spanischen Surrealisten selbst, um sich von Breton abzugrenzen. So z.B. Carlos Edmundo de Ory, der den Surrealismus als „movimiento intemporal del pensamiento y del espíritu“ bezeichnet (zit. nach R. Medina, *El surrealismo en la poesía española de posguerra*, S. 16).

Konventionen von Sprache, Moral und Normalität brechende *écriture automatique* bis hin zur Erfindung einer neuen Sprache und einer neuen Mythologie. Zweitens kann man durchaus die Beziehungen zwischen Picasso und dem Surrealismus als Bewegung oder Gruppe betrachten, deren (wechselnde) Mitglieder von Breton, Éluard, Leiris, Bataille, Hugnet etc. zum Teil enge persönliche und künstlerische Verbindungen in den 1920er, 30er und 40er Jahren zu Picasso hatten. Im Folgenden werden daher exemplarisch einige konkrete Zusammenarbeiten zwischen Picasso und der Gruppe des Surrealismus um Breton behandelt. Ich gehe dabei nicht chronologisch vor, sondern beginne einleitend mit einigen Bild-Text-Kombinationen aus den Jahren 1936-37 (Kap. 3.1), um danach die Präsentation erster, längerer Texte Picassos durch einen Artikel Bretons von 1935 im Detail zu analysieren (Kap. 3.2). Danach steht die Zusammenarbeit im Rahmen der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* (1933-39) singulär als intermedialer Dialog Picassos mit dem Surrealismus und betrifft auch seine weiteren künstlerischen Arbeiten zu dieser Zeit (Kap. 3.3). Picassos Theaterstücke aus den 1940er Jahren stehen dann im Kontext des (als Gruppe) zerbrechenden Surrealismus und des aufstrebenden Existentialismus (Kap. 3.4). Auch in dem darauffolgenden größeren Themenkomplex zu spanischen Traditionen in Picassos Schriften (Kap. IV) spielt der Surrealismus als Methode weiterhin eine entscheidende Rolle für die Analyse.

3.1 SURREALISTISCHE SPIELE MIT BILD UND TEXT: BEISPIELE AUS DEN 1930ER JAHREN

Auch wenn sich literarhistorisch Picassos Schriften nicht eindeutig dem Surrealismus oder auch einer anderen Bewegung der Avantgarde zuordnen lassen, gibt es einige direkte Kooperationen zwischen Picasso und den Surrealisten, auf die hier eingegangen werden sollte, bevor eine ausführliche Analyse zur Rezeption von Picassos Gedichten durch Breton folgt.

Eines der meist zitierten Gedichte Picassos ist jenes vom 24. März 1936, das eine fast schon klassisch zu nennende Wortspielerei im Sinne des Surrealismus darstellt:

Pot		
	scie	
ma		lady
	gai	
rit		sable ⁸

Abbildung 18: Picasso, Manuskript zu „pot scie ma lady“, (24.03.1936), Detail (in: Écrits, S. 107) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 88)

Laut vorgelesen, ergibt sich dem aufmerksamen Zuhörer recht schnell die von Henri Béhar vorgeschlagene Übersetzung: „Poésie, maladie guérissable“.⁹ Die doppelte Lesart, je nach dem, ob man die einzelnen Worte oder den ganzen Satz betont, zeigt, dass Picasso sehr wohl das Handwerk des Dichters versteht und keineswegs sein Talent in der Dichtung verschwendet wie Gertrude Stein ihm vorwirft.¹⁰ Neben der gekonnten Wortspielerei repräsentieren die wenigen Worte gleichzeitig wichtige Elemente aus dem Arsenal von Motiven, aus dem Picasso seine sämtlichen Werke zusammensetzt: 1. der Bereich der Küche und Lebensmittel wird durch „pot“ und „scie“ vertreten; 2. das unverzichtbare weibliche Element steckt offensichtlich in „lady“; 3. der Humor, der Picasso in allen Lebenslagen wichtig ist, wird durch „gai“ und „rit“ vertreten; 4. „sable“ verweist als Sand sowohl auf das mythologische Reich der Erde als auch auf den Strand und die Stierkampfarena. Dennoch handelt es sich nicht um ein poetisches Vokabular, sondern ist gerade in seiner Alltäglichkeit bestechend. Diese Verbindung aus All-

8 Picasso, *Écrits*, S. 106 und S. 398; vgl. zu einer genaueren Analyse Kap. 3.1 der vorliegenden Arbeit.

9 Vgl. auch H. Béhar, „Picasso au miroir d’encre“, S. 204. Die deutsche Übersetzung dieses Gedichts durch Holger Fock als „Geh dicht an fang Ei wer sucht“ ist wohl eher als Eigenkreation des Übersetzers zu werten, die zwar den Effekt nachahmt, aber jeglicher Übereinstimmung das Vokabular betreffend entbehrt (vgl. Picasso, *Gedichte*, S. 53).

10 Vgl. Kap. 1.1.

täglichem und Spiel mit den Worten stellt das Gedicht klar in die Nähe des Surrealismus. Man könnte es allgemeiner auch als klassisches Beispiel moderner Poesie ansehen.¹¹

Ein noch eindeutiger surrealistisches Beispiel wäre das Gedicht vom 19. März 1937, das Picasso zunächst in Worte, dann in eine Zeichnung fasst und in der Sammlung „La carte postale surréaliste“ von Georges Hugnet im gleichen Jahr publizieren lässt. Außerdem sendet er die Postkarte als Bild – ohne Text – an Dora Maar (am 22.03.1937).¹² Der Satz bzw. das Gedicht lautet zunächst: „L’hache-chat d’os 7 carpes postales porte mâle heures“, den man wiederum laut gelesen als „L’achat de cette carte postales porte malheur“ übersetzen kann. Der Wortsinn wird in der Zeichnung direkt umgesetzt und *ersetzt* damit letztlich das Wort selbst (vgl. Abb.19-20):

Abbildung 19: Picasso, Manuskript zu „l’hache-chat“, (19.03.1937) aus dem Cahier noir, (in: Écrits, S. 164) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 89)

In der endgültig durch Hugnet veröffentlichten Zeichnung ist der Text vollends verschwunden und trägt den Titel *Poisson d’avril*:

11 Vgl. dazu die Beispiele visueller Poesie bei Mallarmé, Apollinaire, Marinetti, Ball in Kap. 1.2, Abb. 2-5.

12 Vgl. die Angaben und Abbildungen in Picasso, *Écrits*, S. 406-407.

Abbildung 20: Picasso, Poisson d'avril, nicht-datiert, Tusche und Bleistift, 24,8 x 34,9 cm (Coll. A. Penrose) (in: Écrits, S. 165) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 90)

Abbildung 21: Georges Hugnet (Hrsg.), La carte postale surréaliste, 1937, mit Werken von Pablo Picasso (z. v. o.), Meret Oppenheim, Marcel Duchamp, André Breton, Jacqueline Breton, Hans Bellmer, Hans Arp, Salvador Dalí, René Magritte, Oscar Dominguez, Paul Éluard, Nusch Éluard, Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy, Wolfgang Paalen, Roland Penrose, Georges Hugnet, Marcel Jean, Dora Maar

Den Surrealisten war die Postkarte in ihrer unumgänglichen Bild-Text-Kombination ein sehr wichtiges Medium, das sowohl auf das Alltägliche wie das Intermediale Bezug nimmt und zudem eine Massenwirksamkeit und Verbreitung in alle Welt signalisiert. Auch Picasso beschäftigt sich im gleichen Jahr noch intensiver mit der engen Verbindung von Text und Bild in der Postkarte als er mit *Sueño y mentira de Franco* auf das Schicksal Spaniens aufmerksam machen möchte und dabei zugleich Comic und Postkarte verbindet und sein Hauptwerk *Guernica* (1937) vorbereitet.¹³ Im Fall dieser explizit „surrealistischen“ Postkarte, *Poisson d'avril*, ist der Ausgangspunkt erneut ein Wortspiel, das in ein Bilderrätsel aufgelöst wird, wie Roland Penrose erläutert:

On distingue en effet sur le dessin un os, un chat, sept profils de carpes dont l'une porte l'x d'une enveloppe, un trépidé portant un sexe d'homme, et la ronde des heures six claires et six sombres: „l'os chat de sept carpes postales porte-mâle heures“¹⁴

Das Bild bzw. die Zeichnung, lässt sich demnach wieder in den ursprünglichen Satz bzw. das Gedicht zurück übersetzen. Text und Bild bleiben damit in Bewegung und werden nur scheinbar *ersetzt*: Der Knochen, die Katze, sieben Karpfen, der Briefumschlag und der Standfuß in Form eines männlichen Glieds sowie die zwölf Stunden der Uhr ergeben gemeinsam „gelesen“ als Bild und als einzelne Wörter den oben zitierten doppeldeutigen Satz: „L'achat de cette carte postale porte malheur“. So ist es gleichzeitig ein Bilderrätsel und ein Wortspiel, das im Surrealismus zahlreiche ähnliche Beispiele finden kann – wie Georges Hugnet schon in seiner Postkarten-Sammlung zeigt –, das der Surrealismus aber selbst aus dem Barock und der Emblemik entlehnt.¹⁵

Diese Formen des Rätsels jedoch können nicht repräsentativ für Picassos literarisches Schaffen angesehen werden. Hier gibt es direkte Berührungspunkte mit dem Surrealismus, aber der Großteil von Picassos Schriften erinnert sowohl vom Stil, Inhalt als auch der Form eher an das Gedicht, das er auf die gleiche Manuskriptseite wie „Poésie maladie guérissable“ am 22. März 1936 schreibt:

miette de pain posée si gentiment par ses doigts sur le bord du ciel autant bleu soupirant que le coquillage enchaîné joueur de flûte battant des ailes à chaque goutte fleurit au printemps à l'accroc que fait dans sa robe la fenêtre qui se gonfle et remplit la pièce et l'emporte flottant au

13 Vgl. Kap. 4.5, Abb. 116-117 und 121.

14 Penrose zit. nach Picasso, *Écrits*, S. 407.

15 Vgl. Kap. IV und 4.3.1.

vent ses longs cheveux – ¹⁶

Während das eine Gedicht ein surrealistisches Wortspiel ist, das eine für den aufmerksamen Leser relativ leicht zu entschlüsselnde Lösung parat hält, handelt es sich bei dem ersten Text vom 22.03.1936 um ein für Picasso typisches Prosagedicht, das keine Auflösung im Sinne eines Spiels bereit hält (vgl. Abb. 22).

Abbildung 22: Picasso, Manuskript zu „miette de pain“ und „pot scie ma lady“, (22. und 24.03.1936), (in: Écrits, S. 107) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 92)

¹⁶ Picasso, *Écrits*, S. 106.

Zwar lehnen beide Gedichte an die Prinzipien des „Spiels“ an und ähneln in der Methode vielfach dem Surrealismus, aber während das zweite Gedicht vom 24.03.1936 diesem direkt zugeordnet werden kann, ist das erste vom 22.03.1936 weitaus komplexer. Es beginnt und endet im Nirgendwo – von irgendwoher scheint ein menschliches Wesen darin aufzutauchen, das weiblich markiert sein könnte, weil es lange Haare hat. Doch außer den Fingern, dem Kleid und den Haaren deutet hier nichts auf die Anwesenheit einer menschlichen Existenz hin. Stattdessen finden wir Nahrungsmittel, Naturelemente, Farben, und ein merkwürdiges musikalisches und mythologisches Element im „joueur de flûte“ vor. Letztlich scheint sich alles in einer den Raum ausfüllenden Bewegung aufzulösen. Der Raum ist ebenso unbestimmt wie die Poesie, die sich sowohl den syntaktischen wie semantischen Regeln widersetzt. Lediglich Andeutungen wie „bord du ciel“ oder noch vager: „l'accroc que fait dans sa robe la fenêtre“ geben dem Leser Hinweise auf den Raum, der zuletzt gefüllt wird („remplit la pièce“) – von einem Kleid oder einem Fenster möglicherweise, das dann etwas wegträgt und seine langen Haare im Wind flattern lässt. Worauf sich hier die einzelnen syntaktischen Elemente beziehen bleibt ebenso unklar wie die Abgrenzungen des Raums und der Bedeutung. Die einzelnen Objekte erscheinen im Gedicht wie Fundstücke, so z.B. der Brotkrumen: „miette de pain“ oder auch „le bord du ciel“, „le coquillage enchaîné“, „la robe“, „la fenêtre“, etc. Diese Fundstücke könnte man in der Terminologie des Surrealismus *objets trouvés* nennen, die in einer Assoziationskette aneinandergereiht werden. In der neuen Kombination, die für die Leser auch heute noch gänzlich ungewohnt und befremdend wirken muss, können in der Rezeption neue und zuvor niemals erdachte Gefühle, Vorstellungen und wiederum Assoziationen erweckt werden. Diese „neue“ Erfahrungswelt, um die Ausweitung unserer Wahrnehmung, die immer von einer alltäglichen Wahrnehmung ausgeht, streben auch die Avantgarden, und besonders der Surrealismus, an. Welche entscheidenden Unterschiede und Gemeinsamkeiten es zwischen Picassos Lyrik und dem Surrealismus gibt, soll daher im Folgenden detaillierter untersucht werden.

3.2 ERSTE TEXTFRAGMENTE IN: „PICASSO POÈTE“

Zwar versuchte Breton zu schnell den damals schon anerkannten Maler für die surrealistische Bewegung zu gewinnen.¹⁷ Ihm zu verdanken ist es allerdings auch, dass bereits 1936 erste Texte Picassos in französischer Übersetzung in den *Cahiers d'Art* veröffentlicht wurden.¹⁸ In der Sondernummer der Zeitschrift, einer Hommage an Picasso, ist es neben einer Transkription der erwähnten Radiobeiträge von Sarbatés u.a.¹⁹ (die in der Picasso-Rezeption kaum beachtet wurden) vor allem der Artikel André Bretons, der Picasso auch als Autor bekannt macht. Breton zitiert in seinem Artikel „Picasso Poète“ unterschiedliche Textfragmente, die zum größten Teil undatiert sind und noch nicht zu dem, später in den *Écrits* als ersten größeren ‚Tagebucheintrag‘ geführten Langgedicht vom 18.04.1935 gehören (vgl. Einleitung). Er erkennt in diesen wenigen Zeilen²⁰ das literarische Potential ebenso wie die Verbindung zur Kunst. Picasso gelinge Folgendes:

-
- 17 Vgl. L. Glózer, *Picasso und der Surrealismus*, S. 35ff. Dagegen hält Jacqueline Chénieux-Gendron, dass man keineswegs von einer „Aneignung“ durch Breton sprechen kann: „Vielmehr geht es [Breton] darum, das Œuvre Picassos vom kubistischen Etikett zu befreien [...] und lediglich eine Parallelität festzustellen zwischen Picasso [...] und der Suche des Surrealismus“ (dies., „Der Mythos des Genies. Surrealistische Inszenierungen Picassos“, S. 217). Breton widerspricht sich in *Le Surréalisme et la peinture* (1965) selbst was seine Zuordnung Picassos zum Surrealismus betrifft. Die spätere Einschätzung, Picasso mangle es an einem Zugang zum Traum und zum Imaginären, wird zu Beginn des Buches noch als „donner corps“ für die „image virtuelle“ der surrealistischen Dichter gelobt: „Par quel miracle cet homme [...] se trouva-t-il en possession de ce qu'il fallait pour donner corps à ce qui était resté jusqu'à lui du domaine de la plus haute fantaisie?“ (S. 5). Vgl. zur gegenteiligen Beurteilung in einem Artikel von 1961: Breton, ebd., S. 117 („Ce qui durablement a fait obstacle à une plus complète unification de ses vues et des nôtres réside dans son indéfectible attachement au monde extérieur (de l'objet) et à la cécité que cette disposition entretient sur le plan onirique et imaginaire.“), vgl. dazu auch Gert Schiff, „Introduction“, in: ders. (Hrsg.), *Picasso in Perspective*, S. 13.
- 18 Fast zeitgleich mit der Sondernummer der *Cahiers d'Art* erscheint auf Teneriffa in der Avantgarde-Zeitschrift *Gaceta de Arte* eine spanische Fassung von Eduardo Westerdahl herausgegeben, die auch inhaltlich zu großen Teilen mit der französischen übereinstimmt, aber nicht den gleichen Wirkungsgrad haben konnte (vgl. auch Kap. IV).
- 19 Vgl. die Einleitung der vorliegenden Arbeit.
- 20 Es sind die ersten gedruckten Texte Picassos, aber per Radio wurden einige seiner Texte bereits im Januar veröffentlicht (s.o.), während die Ausgabe der *Cahiers d'Art* erst im März

de parcourir à une vitesse vertigineuse la distance qui sépare la transposition pure et simple du graphique au verbal et les formes d'expression poétique les plus autonomes.²¹

Zeichnung, Kalligraphie und Poesie verbinden sich hier im Bild einer Bewegung im Raum. Es erinnert nicht zufällig an Benjamins Bezeichnung des „Stillstands in Bewegung“ oder an Loras „Reitersprung“ (vgl. Kap. 2.2 und 3.1), mit dem zwei Gegensätze in der Metapher vereint werden. Diese gleichzeitige Überwindung und *Sichtbarmachung* des *Zwischen*, der „Distanz“ zwischen Bild und Text gehört zu den Kernthemen des Surrealismus und wurde daher von Breton willkommen aufgegriffen.²²

Wenn er auch Künstler wie Picasso oder Duchamp²³ aus strategischen Überlegungen vorschnell zur surrealistischen Gruppe holen wollte, so hatte Breton doch wie kaum ein zweiter ein Gespür für die Kunst und Literatur von morgen.²⁴ Die Texte Picassos sind in der Auswahl und Zusammenstellung so geschickt präsentiert, dass sie tatsächlich den Kern von Picassos literarischem Schaffen abbilden, das sich bis 1959 in der Motivik nicht mehr grundlegend ändern wird.

Als Leitmotiv nennt Breton den Stierkampf – ein Thema, das 1935 in den Arbeiten des Malers Picasso bereits einen festen Platz einnimmt und unverkennbar autobiographische Züge aufweist. Dennoch steht der Stier eher am Rande der von Bre-

erscheint. In Bretons Artikel werden nicht genauer datierte Passagen von 1935 (vgl. Picaso, *Écrits*, S. 374), und Einträge vom 1., 18. und 20. August 1935 (vgl. ebd., S. 18, 24 u. 379, 381), vom 17. September 1935 (vgl. ebd., S. 27 u. 381) und vom 12. November 1935 (vgl. ebd., S. 43 u. 384) zitiert.

21 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 575.

22 Diese Besonderheit in Picassos Kunst generell erkannte Apollinaire bereits 1905 als Zusammenführung des Gegensätzlichen: „une fantaisie qui mêle justement le délicieux et l'horrible, l'abject et le délicat.“ (zit. nach M. Pierssens, „Apollinaire, Picasso, et la mort de la poésie“, S. 179).

23 Ein Jahr zuvor, 1935, veröffentlichte Breton den Artikel „Le phare de la Mariée“ in *Minotaure* (Nr. 6). Es handelt sich um einen bis heute wichtigen Text zu Duchamps Meisterwerk *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1914-23) und vor allem der dazu veröffentlichten Textsammlung „La boîte verte“ (1934). Vgl. auch Vf.in, „Duchamp, die Braut und ihre Junggesellen: Ein Spiel zwischen Bild und Text“.

24 Neben Breton sind es im spanischsprachigen Raum lediglich Sabartés und Guillermo de Torre, die Picassos Schreiben schon früh wahrnehmen, vgl. dazu A. Jiménez Millán, „La literatura de Picasso...“, S. 25.

ton ausgewählten Gedichte oder Textfragmente.²⁵

*miracle que le torero frit dans la place du poivron la précision du vol à travers la nue que le cristal brise de sa cape*²⁶

Die Poesie lässt sich hier nicht lesen, im Sinne von „entziffern“, aber sie „malt“ auch kein vor dem inneren Auge sichtbares Bild im Sinne einer Ekphrasis.²⁷ Ein vom Stier auf dem Platz der Paprika gebratenes Wunder; die Präzision des Fluges (oder Raubes) hin zur Nackten, die das Kristall bricht (bzw. vom Kristall ihres Umhangs gebrochen wird?). Das scheint in der Tat ein Wunder zu sein, das wir uns weder bildlich noch sinnhaft vorstellen können. Wenn es aber weder ein Bild sein kann noch einen logischen Sinn ergibt, dann bewegt sich Picasso jenseits von Malerei und Sprache. Er entwickelt auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten eine neue poetische Sprache, die mit allen Konventionen und logischen Gesetzen bricht.

Ob Picasso selbst das innovatorische Potential seines Schreibens erkannte, sei dahingestellt, Breton jedenfalls kam nicht umhin, den Maler ohne genuin surrealistischen Hintergrund als „personnalité héroïque“²⁸ zu verklären. Scheinbar nebenbei hatte Picasso gefunden, wonach die Surrealisten schon seit Jahren suchten: *une nouvelle écriture* und sogar eine neue Sprache mit eigener Grammatik.

Vermutlich eiferte Picasso damit aus seinem persönlichen spanischen Hintergrund eher dem Vorbild Góngora (vgl. Kap. 4.3) nach als den französischen Surrealisten oder seinem auf dem Gebiet der Malerei diametral entgegengesetzten Kollegen Marcel Duchamp. Dennoch finden wir in Picassos Texten eben jene neue Sprache, die Duchamp in „Conditions d’une langage“ nur als ‚mathematische‘ Möglichkeitsform definieren kann.²⁹ Handelt es sich bei Picassos Schreiben also um ein typisch avantgardistisches Unterfangen? Kann man ihn einreihen zu Duchamp oder auch Hans

25 Picassos Auseinandersetzung mit dem Stiermotiv und dem Surrealismus zeigt sich besonders in der Zusammenarbeit mit der Zeitschrift *Minotaure*, vgl. Kap. 3.3.

26 Picasso, *Écrits*, S. 374; und zit. n. A. Breton, „Picasso Poète“, S. 569, [Kursiv im Original bei Breton].

27 Mallén geht sehr wohl von einer linguistischen Form der Ekphrasis in Picassos Texten aus, vgl. ders., „The Multilineal Poetry of Pablo Picasso“, S. 177f.

28 Breton, „Picasso poète“, S. 565.

29 Vgl. M. Duchamp, *Du signe. Écrits*, S. 48 und Vf. in, „Duchamp, die Braut und ihre Junggesellen: Ein Spiel zwischen Text und Bild“.

Bellmer, der in den 1930er Jahren ebenfalls eine eigene neue Sprache suchte, die er aus Körperteilen zusammensetzte?³⁰

Im Gegensatz zu jenen Surrealisten, die sich in Manifesten und theoretischen Werken über die Möglichkeiten und Dringlichkeit einer neuen Sprache äußern, ist Picasso ganz im Sinne Balzacs ein Künstler, der nur mit dem Pinsel – oder eben der Feder – in der Hand denkt. Lange bevor ihn der Zufall 1937 ein Atelier in der Rue des Grands-Augustins beziehen lässt, ist Frenhofer aus Balzacs berühmter Novelle *Le Chef d'œuvre inconnu* Picassos zwiespältiges Vorbild (vgl. Kap. V). Wie für Frenhofer ist dem Dichter und Künstler Picasso die Natur der Maßstab und Ausgangspunkt. Während sein literarisches Vorbild allerdings an einem Überbietungswahn verzweifelt, wendet Picasso den Wettstreit mit der Natur ins Positive. Er ist in der Moderne angekommen und damit nicht mehr auf der Suche nach dem Meisterwerk. Vielmehr begreift er das Denken mit dem Pinsel in der Hand als Prozess, der zu Serien von Werken statt zu einem Endpunkt führt. Hans Belting kommt daher an mehreren Stellen in seiner Kunstgeschichte, die er von Balzacs Novelle ableitet, auf Picasso und die „Metamorphose“, „als einzige[s] Gesetz der Kunst“ oder „einzig[e]n Begriff, der weiterträgt“³¹ zu sprechen. Tatsächlich ist die Metamorphose ein Ur-Prinzip der Natur, das sich sowohl im Mythos als auch in der biologischen Evolution wieder findet. Gleichzeitig ist die Metamorphose eine wichtige Methode des Surrealismus, da sie das Neue aus dem Bestehenden hervorbringt.

Noch lange bevor sich Picasso ernsthaft dem Schreiben zuwendet, wird er daher mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht – und zwar nicht von Breton, sondern in Apollinaires Ankündigung des Theaterstücks *Parade* (1917)³²:

Apollinaire pocht in seinem Text auf Picassos Recht, die Realität darzustellen, aber nicht durch Reproduktion, sondern durch Repräsentation. Und dann fällt zum ersten Mal der Begriff ‚Surrealismus‘, um Picassos Kunst zu bezeichnen, mit welcher ‚er die Elite verführte‘. Kein Wunder, daß André Breton den Maler auf diesen Begriff festlegen wollte, als Apollinaire gestorben war.³³

30 Vgl. S. Schade, „Text- und Körperalphabet bei Hans Bellmer“.

31 H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 406 und 418.

32 Vgl. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, S. 866: „Il s'agit avant tout de traduire la réalité. Toutefois, le motif n'est plus reproduit, mais seulement représenté...“; vgl. Kap. 3.4.

33 H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 404.

3.2.1 Bretons Bricolage aus Picassos Texten

Von einer Festlegung auf den Surrealismus kann in „Picasso Poète“ noch keine Rede sein. Vielmehr betont Breton sehr subtil die Verwandtschaft zwischen Picassos Arbeit und dem Surrealismus. Außerdem wendet er selbst die surrealistische Technik von Montage und Bricolage an, was die Zusammensetzung von Picassos Zitaten angeht. Breton spricht zunächst eben von jener „réalité immédiate“ als „point de départ“³⁴, wenn er Picassos Poesie beschreiben möchte, die auch Apollinaire betonte. Die gleiche Poesie wie in seinen Stillleben, die ohne „realistisch“ gemalt zu sein aus dem *Leben* gegriffen sind, sei auch in folgenden Zeilen Picassos anzutreffen – so Breton:

*miracle que le torero frit dans la place du poivron la précision du vol à travers la nue que le cristal
brise de sa cape*

*

passe l'été tranche de melon que la cigale allume et traîne dans la blessure la cape de l'espada

*

*au torero avec l'aiguille la plus fine que la brume inventa coud son costume d'ampoules électriques
le taureau³⁵*

Zunächst einmal zeigt sich hier Bretons eigene Kunstfertigkeit in der Auswahl. Das erste Textfragment wurde oben bereits zugeordnet (s.o. Anm. 26), aber beim zweiten Zitat handelt es sich um einen winzigen Teil eines langen Prosagedichts, das Picasso auf Mai-Juni 1935 datierte und ursprünglich auf Spanisch verfasste:

pasa el verano tajada de melón que la cigarra enciende y arrastra en sus heridas la capa del espada³⁶

34 A. Breton, „Picasso poète“, S. 569.

35 Ebd. und Picasso, *Écrits*, S. 14 und 39.

36 Picasso, *Écrits*, S. 14 [Kursiv im Original]. Die französische Übersetzung der *Écrits* von Carol Volk und Albert Bensoussan weicht hier leicht von der Übersetzung Bretons ab und ist in diesem Fall verwirrend, wenn nicht falsch: „passe l'été tranche de melon que la cigale enflamme et traîne dans ses blessures la cape de l'épée“ (ebd.). Zwar macht Breton aus dem Plural der „blessures“ ein Singular, aber er behält immerhin das spanische Wort „espada“ bei, während in der Gesamtausgabe von Picassos Schriften dies mit „épée“-„Schwert“ übersetzt wird. „Espada“ meint aber im Spanischen im Kontext des Stierkampfes den „Matador“, der dem Stier eben mit dem Schwert den tödlichen Stoß versetzt: im *Diccionario de la Lengua Española* der Real Academia Española heißt es unter „espada“: „Torero que hace profesión de matar los toros con espada“ (<http://lema.rae.es/drae/?val=espada>, 02.10.2013).

Selbst die ansonsten so sorgfältig redigierte vollständige Ausgabe von Picassos Schriften enthält keinen Hinweis auf die Verwendung und/oder Übersetzung durch Breton.³⁷ Die Auswahl erscheint dem Zufall überlassen und entspricht damit scheinbar ganz der Arbeitsweise und dem Programm Bretons. Schaut man sich eine Seite des Manuskripts an, aus der dieser Satz fetzen entnommen ist, wird die Beliebigkeit der Auswahl noch deutlicher.



Abbildung 23: Picasso, Manuskript zu „no más hacer que cuidado“ (Mai-Juni 1935), Seite 1 von 4, (in: *Écrits*, S. 15) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: *Picassos schriftstellerisches Werk* (2015), S. 99)

Na más hacer que cuidado no tenga el hilo que trabaja el destino que tiñe el robo de cristal al lodo estremece la hora encogida en recuerdos tostados en parrilla de azul y yerbabuena verano que esconde el ala y pone anuncios de maroma en los ramos de silencio que se enfrían en la sombra de palabras dichas a la ligera y recorta el olvido de su vida sin sal en el hombro de su amistad tirada

37 Vgl. die ausführlichen Angaben zu den verschiedenen Varianten und Transkriptionen der beiden Texte in: Picasso, *Écrits*, S. 379 und 383 sowie die Illustrationen der spanischen und französischen Variante S. 41 und 42. Zum ersten Text wird fälschlicherweise angegeben, dass die erste Übersetzung ins Französische von Sabartés 1946 in *Fontaine* publiziert wurde, dabei wurde zumindest dieser eine Satz fetzen bereits 1936 von Breton herausgenommen und in „Picasso poète“ publiziert. Auch beim zweiten Text fehlt dieser Hinweis, obwohl andere Textausschnitte, die Breton in „Picasso poète“ zitierte sehr wohl aufgeführt sind (vgl. S. 374, 379, 381, 384). Es ist daher zu vermuten, dass die Herausgeberinnen der *Écrits* wegen des kleinen Ausschnitts der langen Manuskriptseite, den von Breton zitierten Teil nicht finden konnten oder ihn schlicht übersehen haben.

sobre cardos hecha sopa de llantos saltando en la sartén hecha de nardos salpicando su cuerpo de la lluvia de paz metiendo en el bolsillo la hora que se come en la arena y atornilla el momento cogido entre dientes de la paloma blanca que golpeando el cielo resuena en el tambor que aleja la campana y la deja marchita húmeda de placer y vibrante de miedo cogida en el calor ojos cerrados boca abierta niña que viene el coco y se lleva a los niños que duermen poco ya lo sé yo tú eres lo mejor que existe en este mundo un traje de lantejas una bota de vino una escalera circular un rayo de silencio que atraviesa su mano y el reflejo de un beso en la manzana una mesa de cal³⁸

Der Text Picassos, aus dem Breton das Satzfragment „passe l'été...“ (s.o.) entnommen hat, beginnt im Original mit „no más hacer que cuidado no tenga el hilo que trabaja el destino que tiñe el robo de cristal...“³⁹ und nimmt damit zwei entscheidende Motive auf: Erstens die Formulierung „no más hacer que“ („es bleibt nichts zu tun als“, im Sinne von „es bleibt mir/uns nichts übrig als“), die auch im ersten längeren Text, den Picasso kurz zuvor im April 1935 schreibt, in kleineren Abwandlungen vorkommt und eine melancholische bzw. obsessive Stimmung verbreitet.⁴⁰ Zweitens greift Picasso hier als Motiv das „Kristall“ in Kombination mit „vol/ robo“ auf, das auch im ersten Textfragment zu finden ist, das Breton auswählt („miracle que le torero...“, s.o.). Damit ist eine Verbindung der drei Textteile, die Breton zitiert, geschaffen, die nicht nur über das Stier-Motiv funktioniert, sondern trotz ihrer Zufälligkeit sehr viel komplexer ist als es zunächst den Anschein hat. Denn während das erste Zitat in „Picasso Poète“ auch im Original von Picasso vermutlich direkt auf Französisch verfasst wurde (zumindest

38 Transkription des abgebildeten Manuskriptes (Abb. 23) in: Picasso, *Écrits*, S. 13-14.

39 Picasso, *Écrits*, S. 13 (frz.: „ne plus faire qu'attention à ne pas avoir le fil que travaille le destin qui teint le vol de cristal“) (dt.: „es bleibt nichts übrig als aufzupassen nicht den Faden zu haben der das Schicksal (be)arbeitet das den Raub des Kristalls färbt“ N.R.-P.).

40 Vgl. auch Picassos ersten Text vom 18. April 1936, in: *Écrits*, S. 1: „pero qué ha de hacer hoy es jueves y todo está cerrado“ und „y no hay más que hacer lo que ya he escrito“ (S. 6). Die Wiederholung ganzer Formulierungen ist typisch für Picassos Schreiben und so findet sich nicht nur im ersten Text ein ähnlicher Wortlaut wie im letzten: *El entierro del Conde de Orgaz* beginnt mit: „aquí no hay más que aceite y ropa vieja“ (Picasso, *Écrits*, S. 351). Vgl. auch Kap. 4.4.

gibt es keine spanische Fassung davon)⁴¹, ergibt sich beim zweiten das Problem der Übersetzung. Im Französischen kann „vol“ sowohl „Raub“ als auch „Flug“ bedeuten. Sinngemäß würde man im ersten Zitat allerdings unter „vol“ eher „Flug“ verstehen, wenn es heißt: „*la précision du vol à travers la nue*“ (s.o.). Dagegen gibt uns im zweiten Fall das spanische Original einen klaren Hinweis, dass es sich um den Raub des Kristalls handelt: „*el robo de cristal*“, während die französische Übersetzung: „*le vol de cristal*“ doppeldeutig bleibt. Breton erwähnt diese Verbindung nicht einmal. Sie lässt sich nur über den Anfang des längeren Textes herstellen, aus dem er scheinbar willkürlich das Satzfragment entnommen hat, das er an die zweite Stelle seiner Zitatensammlung setzt.

Hinzu kommt in beiden aufeinander folgenden Zitaten die Wiederholung des Wortes „cape“: erstens „*que le cristal brise de sa cape*“ und zweitens „*la blessure la cape de l'espada*“. Im Kontext des Stierkampfthemas wird „*la cape/capa*“ hier nicht ein schlichter Umhang oder Mantel sein, sondern das Tuch des Stierkämpfers, der im ersten Zitat allgemein „*torero*“ und im zweiten Zitat der Matador („*espada*“) ist.⁴² In beiden Fällen lässt Picasso bzw. Breton das Wort auf Spanisch stehen.

Betrachtet man nun die komplexen Beziehungen zwischen den beiden ersten von Breton zusammengestellten Zitaten („*miracle que le torero...*“ und „*passe l'été tranche...*“), kommt man nicht umhin festzustellen, dass es sich keineswegs um eine zufällige Auswahl gehandelt haben kann. Es ist sogar anzunehmen, dass Breton nur mit Picassos Unterstützung sowohl die Zusammenstellung als auch die Übersetzung leisten konnte. Den Anschein der Beliebigkeit zu erwecken, obwohl es sich um eine geplante Aktion handelt, entspricht dabei durchaus dem Vorgehen Bretons, auch wenn man auf den ersten Blick annehmen könnte, er verstoße damit gegen das eigene surrealistische Konzept. Denn auch beim ‚zufälligen‘ Zusammentreffen von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch oder auch beim ‚automatischen‘ Schreiben, geht es nicht so sehr um die Willkür oder Beliebigkeit des Ergebnisses, sondern um die Originalität, Unwahrscheinlichkeit und Ungewöhnlichkeit der Kombination. Durch eine solche Verknüpfung des nur scheinbar Zusammenhanglosen wird die Wahrnehmung des Rezipienten geschult, umgepolt und ihm eine andere Seite der Realität eröffnet, eben die Surrealität.

Unter diesen Vorzeichen setzt Breton auch die Gedichte oder Satzfragmente in seinem Artikel „*Picasso Poète*“ zusammen. Dabei ist Picassos eigenes Schreiben selbst schon von Kombinatorik geprägt. Dies belegen nicht nur die über Jahre hinweg immer wiederkehrenden Motive, sondern auch die gezielte Wiederholung ganzer

41 Vgl. Picasso, *Écrits*, S. 374, der Kommentar dazu lautet nur: „Neuf extraits, non datés, cités par André Breton dans ‚Picasso Poète‘, *Cahiers d'art*, 1936, p. 50 à 55“.

42 Vgl. auch Anm. 36 zu den Schwierigkeiten der Übersetzung.

Formulierungen in längeren oder auch in mehreren verschiedenen Texten.⁴³ Vom Leser verlangt dies eine „multilineare“ Lektüre ab, wie sie Mallén vorschlägt. Doch die linguistische Analyse scheitert an den Gedichten ebenso wie die biographische, weil Picassos „neue“ Sprache keinerlei linguistische Struktur eröffnet:

At best, this model of language can represent stored paradigmatic organization among meanings, syntactic structures, or phonetic forms, but not among linguistic expressions, since these are not located in any particular linguistic domain, but are represented across domains.⁴⁴

Die Regeln des Spiels, nach denen Picasso seine Elemente kombiniert, sind eben nicht festgelegt, sondern unterliegen einem ständigen Wandel, der Metamorphose, die Picasso als einziges Grundprinzip anzuerkennen scheint. Es hat zwar den Anschein eines Puzzlespiels oder einer Schnitzeljagd durch das Labyrinth, aber ohne die erhoffte Auflösung. Es handelt sich eher um ein Ausprobieren, ein Erforschen der Effekte, die beim Kombinationsspiel mit den verschiedenen Elementen entstehen. Benjamins Unterscheidung aus dem „Surrealismus“-Text trifft hier ebenfalls den Kern: Er betont, dass es sich bei der surrealistischen Schreibweise, um „magische Wortexperimente, nicht artistische Spielereien“⁴⁵ handle.

Nicht zu vergessen sind dabei die humoristischen Effekte, die Picasso bewusst herbeiführt. Breton folgt ihm auch in diesem Beispiel, indem er als drittes Zitat in seiner Auflistung ein humoristisches Gedicht einfügt, das in Picassos Manuskript bereits durch die optische Aufteilung als solches zu erkennen ist:

43 Vgl. dazu auch die Verbindung über „no más hacer que“ (s.o.) und Anm. 38.

44 E. Mallén, „The Multilineal Poetry of Pablo Picasso“, S. 173.

45 Benjamin, „Der Surrealismus“, S. 23. Auch Picassos grundsätzliche Überlegung zu seiner eigenen Kunst, die er selbst eben nicht als frenhoferische Wahrheitssuche betrachtet, sondern im „Jetzt“ verankert, passen zu der Denkweise Benjamins (vgl. auch Kap. V). Wenn Picasso sich vom Experiment distanziert, ist damit eher die Abgrenzung von einer Kunst der „Suche“ und des „Erforschens“ gemeint als das surrealistische Experiment, das keine Suche, sondern ein Spiel ist: „Nunca he hecho pruebas ni experimentos, siempre que he tenido algo que decir lo he dicho del modo que yo sentía más ajustado.“ (Picasso, *Poemas y declaraciones*, S. 29).

Abbildung 24: Picasso, Manuskript zu „al torero“ (08/09.11.1935) Detail, (in: Écrits, S. 41) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 103)

Abbildung 25: Picasso, Manuskript zu „au torero“ (09.11.1935), (in: Écrits, S. 42) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 103)

au torero
 avec l'aiguille la plus
 fine
 que la brume
 inventa
 coud son costume
 d'ampoules électriques
 le toro⁴⁶

*al torero
 con la aguja más
 fina que la niebla
 inventó cose su
 traje de bombillas
 eléctricas
 el toro*

Zuerst entstanden zwei spanische Versionen des Gedichtes (um 01:30 Uhr des 9. November 1935), die unter ein voriges Prosagedicht geschrieben und durch einen Kasten graphisch abgetrennt wurden (vgl. Abb. 24). Die erste Fassung enthält nur den Kern des Gedichts als ein langes Satzfragment, darunter fügt Picasso aber in der zweiten Fassung die Zusätze „al torero“ zu Beginn und „el toro“ zum Schluss an. Damit wird aus dem Satzfragment ein Brief-Gedicht, vom Stier an den Torero gerichtet. In der dritten (französischen) Fassung unterstreicht Picasso diese Form des Briefgedichtes durch die entsprechenden Umbrüche, nachdem er offenbar zuvor energische Durchstreichungen vornehmen musste (vgl. Abb. 25). Breton übergeht die Versform dieser Fassung und zitiert das Gedicht als ein ebensolches Satzfragment wie die vorigen beiden – vielleicht auch, damit sich alle drei optisch gleichen (vgl. obiges Zitat, Anm. 35).

Was schreibt der Stier nun dem Torero? „Mit der feinsten Nadel die der Nebel erfand biegt/näht er sein Kostüm aus elektrischen Glühbirnen“? Handelt es sich eher um einen Brief oder um eine Widmung? Allein die Tatsache, dass der Stier dem Torero einen Brief (einen Abschiedsbrief oder eine Widmung, eine Grabinschrift?) schreibt sowie die Vorstellung eines Kostüms aus Glühbirnen⁴⁷ erzielen bereits den genannten humoristischen Effekt.

46 Picasso, *Écrits*, S. 39 [Umbrüche und Kursiv wie im Original].

47 Die traditionelle Stierkämpfer-Tracht, der „traje de luces“ („Lichterkostüm“) ist mit glitzernden Steinchen und Goldfäden aufwendig bestickt, um den Stier (und das Publikum) optisch zu reizen. Sie wird hier durch die Elektrizität humoristisch in die Moderne befördert. Das sehr auffällige Glühbirnenkostüm verwendet der Dichter erneut in seinem Theaterstück, *Les quatre petites filles*, wo es heißt: „La maman de Jeannette [...] avait une robe cousue d'ampoules électriques de couleur.“ (Picasso, *Les quatre petites filles*, S. 22). In beiden Fällen erzeugt es in einer Kette von disparaten Elementen einen surrealistischen und humoristischen Effekt. Außerdem finden wir hier ein Beispiel für die wiederkehrenden Motive Picassos. Das Wort „traje“ verwendet Picasso in seinen Schriften 30-mal (vgl.: Online-Picasso-Project: <https://picasso.shsu.edu/index.php>)

Breton wird dieses Gedicht nicht nur aus diesem Grund gefallen haben, sondern auch, weil es sich wie bei den anderen beiden Zitatfragmenten um ein surrealistisches Bild handelt: das Stierkampfmotiv weist auf den volkstümlich-spanischen Alltag hin, der im Paris der 1930er Jahre durchaus etwas Exotisches hatte, während die Glühbirnen ein Alltags- und Gebrauchsgegenstand des modernen Paris seiner Zeit sind. Trotz ihrer Disparatheit passt die Exotik des Stierkampfes zur Magie des noch jungen elektrischen Lichts, das zu den Errungenschaften der Industrialisierung zu zählen ist. Während bei Lautréamont die Nähmaschine, der Regenschirm und der Seziertisch zum disparaten Sammelsurium der Großstadt gehören, begegnen sich hier bei Picasso, in einem winzigen Moment des „Stillstands“, Torero, Glühbirnen und Stier. Sie ergeben ein aberwitziges Bild von Tradition und Moderne, vielleicht sogar klischeehaft von Spanien und Frankreich zu jener Zeit. Man kann sich vorstellen, wie Picasso bei einem seiner regelmäßigen Besuche in der Stierkampfarena, den Torero vor dem inneren Auge plötzlich in einem Kostüm aus Glühbirnen sah und den Stier lachend daneben. Es kann aber auch ganz anders gewesen sein. Darüber gibt das Gedicht keinerlei Auskunft.

Das surrealistische Bild ist ein poetisches und dennoch aus der „réalité immédiate“⁴⁸ genommen, wie Breton schreibt. Es handelt sich hier um jenes blitzartige Zusammentreffen von Vergangenheit und Gegenwart in einem Moment des Stillstands, das Benjamin im *Passagenwerk* beschreibt. Dieses „dialektische Bild“ ist keines der Zeit, sondern des Raumes, und sein „Ort“ ist die „Sprache“.⁴⁹ Benjamin findet diese „Bewegung im Stillstand“ im Surrealismus und versucht selbst, solche Bilder in seinem *Passagenwerk* zu schaffen. Wie aus zwei verschiedenen Zeiten treffen so auch Picassos Stier und Torero mit dem Kostüm der Glühbirnen in der Arena der Poesie zusammen. Es ist ein Bild das keinen *Bestand* hat, weil es nicht zusammen passen mag. Daher ist es auch *beweglich*, weil es gleich wieder auseinander fällt in seine einzelnen Wort-Bestandteile.

Das poetische Bild Picassos ist aufgrund dieser Beweglichkeit auch *kein* Tafelbild und auch keine „nature morte“, aus der es nach Breton hervorgeht.⁵⁰ Benjamin hat Recht, wenn er betont, dass der Ort des in seinem Sinne „echten“ Bildes die Sprache sei. Sicher gibt es ganze Serien von Zeichnungen, Lithografien, Gravuren und Gemälden, in denen Picasso Stier und Torero zusammen treffen lässt. Darunter sind

view=WritingsOccurrence&term=TRAJE&num=30&letter=T&lan=spa&p=3; 20.12.2012) und wörtlich den „traje de luces“ in drei Gedichten („con castañuelas“, 11.08.1935; „ya la cocina“, 19.12.1935; „12345“, 14.01.1936), vgl. dazu auch Kap. 4.2.2.

48 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 569.

49 Vgl. W. Benjamin, *Passagen-Werk*, I, S. 576-577; vgl. auch Kap. 2.4.

50 Vgl. A. Breton, „Picasso Poète“, S. 569.

humoristische und selbstironische Variationen ebenso zu finden wie in seinen Schriften, die um dieses „Leitmotiv“ kreisen. Dennoch ist die Vorstellung des Torero im Glühbirnenkostüm, wie er als lächerliche Figur vor dem Stier steht, nur ein winziger Teil des Gedichts, der sich in Bewegung befindet und beim nächsten Blick auf die Zeilen wieder verschwunden sein kann.

3.2.2 Planvolle *écriture automatique*

Die anekdotische Erklärung, wie Picasso zu einem solchen Bild gekommen sein könnte (beispielsweise beim Stierkampfbesuch s.o.), mag vielleicht einen leichteren Zugang zu den Texten ermöglichen, wird dem Gedicht jedoch niemals gerecht. Daher sind auch Bretons einleitende Worte zum folgenden Textfragment Picassos mit Vorsicht zu genießen:

La haute fusée suivante a, par exemple, pour origine la fixation du regard sur le débris de cigarettes abandonnés dans un cendrier :

*le tabac enveloppé en son suaire à côté des deux banderilles roses expire ses dessins modernistes sur le cadavre du cheval sur la cendre écrit sa dernière volonté au feu de son œil*⁵¹

Dem Surrealisten Breton war die Entstehung des Textes enorm wichtig, weil er so ein weiteres Argument für die Einordnung Picassos in die surrealistische Bewegung zur Hand hatte. Der schlichte alltägliche Anblick eines Zigarettenstummels im Aschenbecher kann für den surrealistischen Dichter und prinzipiell für alle Menschen der Eintritt in die Surrealität sein, d.h. der Auslöser für ein surrealistisches Traumbild. Auf diese Weise entsteht auch das *automatische Bild* oder der *automatische Text*. Verwandt ist die Methode auch mit Vorbildern wie Marcel Prousts synästhetischer Auslösung eines Erinnerungsstromes durch den Genuss einer Madeleine und Lindenblütentee in *À la recherche du temps perdu*. Doch ebenso wenig wie es sich bei Proust um einen tatsächlichen Erinnerungsbericht handelt, sind die surrealistischen Texte beim Anblick eines *objet trouvé* gleichsam aus der Feder geflossen.

An dem von Breton zitierten Textfragment kann man die Komposition Picassos sogar besser ablesen als an manch anderen lose verbundenen Texten des Künstlers. Picasso überträgt das Motiv des Todes auf das von Breton korrekt beschriebene Bild eines Zigarettenstummels im Aschenbecher. Der Tabak als Leichnam wird umhüllt vom Leichentuch des Zigarettenpapiers, an dessen Seite zwei rosa *Banderillas* zu sehen sind. Möglicherweise spielt Picasso hier mit dem ähnlichen Klang von

51 Ebd. [Picassos Text im Original kursiv, Einrückung wie im Original], vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 374.

„banderoles“ und „banderille“. Während sich die Banderole tatsächlich auf dem weißen Papier der Zigarette befindet, macht die *Banderilla* aus dem Tabak einen Stier, der von rosa Speeren (eben den *Banderillas*) getroffen wurde. Plötzlich ist es nicht mehr die Szene, die Breton beschreibt, sondern eine Stierkampfzene. Dazu passt auch der weitere Verlauf: Die Asche, die der Tabak/Stier ausatmet, ergibt modernistische Zeichnungen auf dem Pferdeleichenam. Der letzte Wille ist im Feuer seines Auges geschrieben, das wir uns als die glutrote Spitze der Zigarette vorstellen könnten. Wessen letzter Wille hier gemeint ist, der des Pferdes oder der des Tabaks/Stiers ist grammatikalisch nicht zu entschlüsseln. Auch die doppelte Kombination von „sur“ lässt sich kaum auflösen. Dennoch wird deutlich, dass Picasso jedes Wort genau überlegt einsetzt.

Der an dieser Stelle von Breton zitierte Abschnitt schließt im Manuskript Picassos an das erste Zitat („miracle que le torero frit...“)⁵² an. Warum also Breton sie nicht in einem Stück zitiert, bleibt offen und lässt auf eine bewusste Textkomposition seinerseits schließen, die er möglicherweise in Zusammenarbeit mit Picasso selbst konzipierte, da dieser auch bei der Übersetzung half.⁵³ Die nächsten beiden von Breton zitierten längeren Textfragmente schließen in Picassos Manuskript wiederum an die zuvor zitierte Stelle unmittelbar an. Das bedeutet nicht, dass es aus diesem Grund einen inhaltlichen Bezugspunkt gäbe. Im Gegenteil scheint sich das von Breton angesprochene Leitmotiv des Stierkampfes vollends zu verlieren:

dans l'angle une épée violette les cloches les plis du papier un mouton de métal la vie allongeant la page un coup de fusil le papier chante les canaris dans l'ombre blanche presque rose un fleuve dans le blanc vide dans l'ombre bleu clair des couleurs lilas une main au bord de l'ombre fait de l'ombre à la main une sauterelle très couleur de rose une racine lève la tête un clou le noir des arbres sans rien un poisson un nid la chaleur en pleine lumière regarde une ombrelle lumière les doigts dans la lumière blanc du papier le soleil lumière dans le blanc découpe un loup étincelant le soleil sa lumière le soleil très blanc le soleil intensément blanc

52 Vgl. Anm. 35 und 46.

53 Vgl. A. Breton, „Picasso Poète“, S. 572, Breton betont zumindest für einen Teil der Gedichte die direkte Zusammenarbeit mit Picasso: „Picasso me les traduisait mot à mot de l'espagnol.“

*

écoute dans ton enfance l'heure que le *blanc* dans le souvenir *bleu* borde *blanc* dans ses yeux très *bleu* et morceau *d'indigo* de ciel *d'argent* les regards *blanc* traversent *cobalt* le *papier blanc* que *l'encre bleu* arrache *bleuâtre* son *outrémer* descend que *blanc* jouit du repos *bleu* agité dans le *vert foncé* mur *vert* qu'*écrit* son plaisir *pluie vert clair* que nage *vert jaune* dans l'oubli *clair* au bord de son *ped vert* le *sable terre chanson* *sable terre* après midi *sable terre*.⁵⁴

Nach der Lektüre dieser beiden längeren Textstücke, die auch im Originalmanuskript durch einen Absatz voneinander getrennt sind, schwirren lose Eindrücke von Farben, Licht, Schatten und Papier durch den Kopf – oder aber auch von Tieren wie dem Hammel, den Kanarienvögeln, der Heuschrecke, dem Fisch oder dem Wolf. Die Betonung des Licht-Schatten-Motivs sowie der Farben lässt an ein Cézanne-Gemälde denken, in dem auch kein klarer Gegenstand mehr ausgemacht werden kann. Doch neben der Malerei zieht sich das Motiv der Schrift und des Papiers ebenso durch beide Textstücke. Wenn man es genau betrachtet, spricht Picasso mit „chante“, „écoute“ und „chanson“ sogar noch ein drittes Medium bzw. einen weiteren Sinn an: die Musik und den Hörsinn. Alle drei Elemente, das Bildhafte (Farben, Malerei), die Schrift und das Musikalische gehören zu den Grundsätzen der Poesie und werden in ihr vereint. Nicht ohne Grund las Picasso seine Gedichte laut vor, und vor allem diese beiden von Breton ausgewählten Textfragmente haben in den letzten Zeilen durch die rhythmische Wortwiederholung einen hohen Grad an Musikalität. Dennoch geht es hier nicht um den Wettstreit der Künste oder um das genialische Gesamtkunstwerk,

54 Picasso zit. nach A. Breton, „Picasso Poète“, S. 570 [Hervorhebungen N.R.-P.], vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 374. Übersetzung, N. R.-P.: „im Winkel ein Schwert violett die Glocken die Falten des Papiers ein Hammel aus Metall das Leben verlängern die Seite ein Gewehr schuss das Papier singt die Kanarienvögel im Schatten weiß fast rosa ein Fluss im Weiß leer im Schatten Hellblau der Farben Lila eine Hand am Rand des Schattens macht Schatten(spiele) mit der Hand eine Heuschrecke sehr rosafarben eine Wurzel erhebt den Kopf ein Nagel das Schwarz der Bäume ohne etwas/nichts ein Fisch ein Nest die Hitze im vollen Licht betrachtet einen Sonnenschirm Licht die Finger im Licht das Weiß des Papiers die Sonne Licht im Weiß schneidet einen leuchtenden Wolf aus die Sonne ihr Licht die Sonne sehr weiß die Sonne intensiv weiß // höre in deiner Kindheit die Uhr so weiß in der Erinnerung Blau umrandet (das) Weiß in den sehr blauen Augen ein Stück Indigo des silbernen Himmels die Blicke weiß durchqueren (das) Kobalt das weiße Papier das die blaue Tinte abreißt Hellblau sein Ultramarin reicht hinunter bis Weiß genießt eine Pause unruhiges Blau im Dunkelgrün Mauer Grün das sein Vergnügen schreibt Regen Hellgrün der schwimmt Grün Gelb (Grüngelb) im Vergessen hell am Rande seines Fußes grün der Sand Erde Lied Sand Erde Nachmittag Sand Erde.“

das sich dementsprechend nur in der Poesie finden ließe, deren Gipfel wiederum das Drama sei.⁵⁵

Picasso vermeidet durch die Prosaform sowie durch seine eigene Grammatik gerade die typischen musikalischen Eigenschaften der Lyrik. Auch folgt er nicht dem Erfinder des Prosagedichts, Baudelaire, dessen Werke auch ohne Reimschema eine künstlerische Einheit formen. Indem er die Sprache nutzt, ohne sich an deren Regeln zu halten, indem er die Musikalität der Lyrik und die Form des Prosagedichts nutzt, ohne sich an deren Regeln zu halten, indem er die Metaphorik nutzt, ohne wirklich eine Metapher zu bilden – schafft Picasso das Neue, findet er einen Weg ins Unbekannte, in die Surrealität.

Breton erkennt dieses Potential in Picassos Schriften. Er ist sich auch bewusst – vermutlich mehr noch als Picasso selbst –, dass damit uralte Traditionen der Literatur und der Kunstphilosophie torpediert werden. Dennoch sehnt er sich nach einem surrealistischen Gesamtkunstwerk, das er bei Picasso vermutet:

On saisit par là le besoin d'expression totale qui le possède relative d'un art par rapport à l'autre. On saisit ce que ses deux démarches à première vue si distinctes peuvent présenter complémentaire et de finalement unifiable: cette poésie ne pourra manquer d'être plastique au même degré que cette peinture est poétique.⁵⁶

Sicher ist Picassos Poesie *auch* in hohem Grad plastisch, um nicht zu sagen haptisch, doch sie ist *zugleich* lyrisch-musikalisch im Rhythmus, literarisch in der Wortwahl, gemalt in den Farben und Formen. Dennoch bildet sie *kein* Gesamtkunstwerk, das uns in seiner harmonischen Vereinigung der Künste entzückt, wie Breton es hier andeutet.⁵⁷ Vielmehr scheinen Picassos Schriften *zwischen* den Medien und Künsten zu

55 So die historische Argumentation, wie sie sich beispielsweise in Kirchners *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* (1907) oder in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III (1835) finden lässt.

56 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 568.

57 Einschränkung muss mit Jiménez Millán betont werden, dass Breton nicht über die Medienspezifität hinweg gehe, aber er versuche auch in *Le Surréalisme et la peinture* das „Defizit“ der einen Kunst durch die andere auszugleichen, vgl. ders., „La literatura de Picasso...“, S. 18. Daher kommt auch das Missverständnis, das den Umgang mit Picassos Schreiben bis heute bestimmt: Schon die ersten „Analytiker“ seiner Poesie halten sie für den verlängerten Arm der Malerei: „...Breton y Guillermo de Torre cuando consideran la escritura de Picasso como una especial prolongación de su trabajo pictórico“ (ebd., S. 19). Doch auch Jiménez Millán löst sich nicht wirklich von dieser Perspektive, wenn er rein

stehen und sind damit im wahrsten Sinne des Wortes als „intermedial“ zu bezeichnen. Ohne tatsächlich das Medium, die Schrift, wechseln zu müssen, lässt Picasso viele abstrakte Bilder entstehen, die ohne grammatikalische oder semantische Verbindung stehen und dennoch zusammen gehören.

3.2.3 Umwertung von Raum und Zeit in Malerei und Literatur

Picasso benutzt Angaben des *Ortes*: „dans l’angle“, „dans l’ombre“, „dans la lumière“ im ersten Teil der beiden oben zitierten Passagen (Anm. 54) sowie Angaben der *Zeit* (Erinnerung, Vergessen): „dans ton enfance l’heure“, „dans le souvenir“, „dans l’oubli“, „après-midi“ im folgenden Abschnitt. Im ersten wie im zweiten Teil finden sich weitere örtlichen Bestimmungen, die sich eher auf eine farbliche Zuordnung beziehen: „dans le blanc vide“, „dans le blanc“, „dans ses yeux très bleu“, „dans le vert foncé“. Es handelt sich um eine strukturelle Verbindung der beiden Textabschnitte, die nicht sofort auffällt – sie aber doch zu einem lose zusammengefügt Prosagedicht macht.

Breton weist zu Recht darauf hin, dass Picasso seine Gedichte ebenso genau datiert wie er es mit seinen Gemälden und anderen Werken handhabt. Man könnte daraus mit Breton schließen, es handele sich um ein Tagebuch: „On a par là l’impression de se trouver en présence d’un journal intime...“⁵⁸. Doch erstens ist es signifikant, dass gerade die beiden oben zitierten Abschnitte wie auch weitere in Bretons Artikel von Picasso selbst undatiert blieben, und Breton auch bei den datierten diese Angaben im eigenen Text verschweigt.⁵⁹ Zweitens schränkt Breton im nächsten Satz diese Beobachtung wieder ein:

Mais je n’insisterai jamais trop sur ce qu’aussi bien tout autre offre non débattu, de saisi au vol. Quelques secondes plus tard, il se présenterait différemment comme Picasso s’est appliqué à le mettre en evidence en le faisant en quelque sorte pivoter sur lui-même⁶⁰

Dass es sich *nicht* um ein Tagebuch handelt, das uns am innersten Gefühlsleben seines Autors teilhaben lässt, belegt auch die kunstvolle Komposition des Gedichts.

motivgeschichtlich den Stierkampf als verbindendes Element zwischen Picassos Malerei und Schriften verfolgt. Vgl. dazu auch Kap. 1.1.

58 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 570.

59 Wie bereits oben angemerkt, wählt Breton die zitierten Passagen aus Picassos Texten keineswegs chronologisch nach ihrem Entstehungsdatum, sondern kreiert selbst eine sehr eigenständige Mischung.

60 Ebd.

Mindestens zwei große Kompositionsebenen lassen sich in den beiden Gedichtteilen ausmachen: der *Raum* und die *Zeit* – verbunden und vermischt werden sie durch die typischen Picasso-Motive (die hier allerdings eine untergeordnete Rolle spielen: „épée“ (Stierkampf), „fleuve“, „nid“, „sable“, „terre“ (Natur) sowie „canaris“, „poisson“, „loup“ (Tierwelt)) und vor allem durch die Farben- und Schattenspiele. An der obigen Aufzählung der örtlichen und zeitlichen Bestimmungen, fällt bereits auf, dass außer „après-midi“ alle zeitlichen Angaben mit „dans“ eingeleitet werden. Die Zeit, die Momentaufnahme, die für Baudelaire, Mallarmé und andere Dichter der beginnenden Moderne noch entscheidend ist, wandelt sich bei Picasso unter dem Einfluss der Surrealisten eben zu jener ‚Poesie des Raumes‘, von der Benjamin so bewundernd spricht.⁶¹ Auch Breton spricht in Bezug auf das Konkrete, Greifbare, Örtliche in Picassos Schriften gleich zu Beginn seines Artikels von der Bedeutung des Raumes in den Gedichten.

Elle m’a instruit tout de premier de la situation des poèmes de Picasso *dans l’espace* où j’ai besoin, comme quiconque, de les voir s’inscrire parce qu’il m’a accoutumé à cette forme de reconnaissance particulière envers les créations qui sont les siennes.⁶²

Es ist jedoch keineswegs so, als wäre die Zeit und vor allem die vergehende Zeit nicht wichtig für Picasso. Ohne ins Biografische des Tagebuchs abzudriften, muss hervorgehoben werden, dass sich Picasso fast schon obsessiv mit dem Älterwerden, seiner Männlichkeit und dem Motiv „alter Künstler/junges Modell“ auseinandersetzt.⁶³ Entscheidend innerhalb Picassos Beschäftigung mit Raum und Zeit ist insgesamt, dass er in der Poesie die Zeit in Raum verwandelt und umgekehrt in der Malerei den Raum für eine Reflektion von Zeit nutzt. Letzteres wird vor allem in den Theatermotiven Picassos deutlich sowie in den comicartigen Serien wie *Sueño y mentira de Franco*

61 Vgl. W. Benjamin, „Der Surrealismus“, S. 23; vgl. auch Kap. 2.4.

62 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 567 [Kursiv im Original].

63 Auch hier steht er ganz in der Tradition seines literarischen Vorbilds „Frenhofer“ (vgl. Kap. V); vgl. vor allem die Zyklen „Maler und Modell“, aber auch die Motivkombination „Minotaurus/kleines Mädchen“, die auch in den 1930er Jahren angefangen wurden und bis in die letzten Lebensjahre Picassos variiert wurden. Vgl. zu Picassos Umgang mit der Zeit auch N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 160f.: „Le Temps est la source de toutes les angoisses de Picasso.“; A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 343-368.

(1937), zu Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* (1931) oder zur *Celestina* (1968).⁶⁴

Jenseits des seit der Antike herrschenden Philosophenstreits, welche Kategorie die bestimmende sei, die Zeit oder der Raum,⁶⁵ erfasst Picasso das Thema in allen Bereichen seines Schaffens als *Passage*, die sich philosophisch betrachtet allenfalls auf Ovids Metamorphosen zurückführen ließe und im Umkreis der Surrealisten vor allem von Benjamin als solche auf den Punkt gebracht wurde. Die alltäglichen Bilder, Objekte oder Schriftzüge, die beim Durchstreifen der Pariser Passagen für den Bruchteil einer Sekunde das Auge des Betrachters festhalten, um eine Erinnerung oder eine gedankliche Verbindung auszulösen, sind für Benjamin und die Surrealisten eben jene „echten“ Bilder, die im Jetzt das Gewesene aufblitzen lassen⁶⁶ oder wie Breton es ausdrückt: die im flüchtigen Moment des Augenblicks, die Unendlichkeit erahnen lassen.

Les jeux de l'ombre et de la lumière qui n'ont jamais été observés d'une manière plus subtile, imposent au poème de ne pas déborder le cadre de l'instant, de ce que l'instant au sens le plus fugitif du mot peut retenir en lui de soupçon de l'éternité.⁶⁷

Mit diesem Kommentar bezieht sich Breton unmittelbar auf die Licht-Schatten-Spiele im zuvor zitierten Gedicht Picassos. Nichts scheint die fortwährende Veränderung von Raum *und* Zeit besser ausdrücken zu können als die von Picasso gewählten Motive von Licht und Schatten. Stellen sie doch gleichzeitig ein räumliches, aber flüchtiges Bild dar, das die vorhandenen Farben verändert, und machen die Zeit als *Bewegung im Raum* sichtbar.

Für die Surrealisten haben Schatten und Licht einen besonders hohen Stellenwert im Sinn einer sich ständig verändernden Wahrnehmung, wie Aragon in seinem

64 Vgl. zum Theatermotiv Kap. 3.4; vgl. zu *Songe et mensonge de Franco* Kap. 4.5, zu Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* Kap. V, zur *Celestina* Kap. 4.2.1; 3.4.2; vgl. zur Raumdarstellung bei Picasso: S. Vietta, *Ästhetik der Moderne*, S. 158ff.

65 Vgl. die aktuell geführte Debatte innerhalb der Geisteswissenschaften, die den Raum im 21. Jahrhundert wieder entdeckt hat, nachdem er zuvor seit der Aufklärung durch die Zeit abgelöst worden war. Sowohl in der antiken wie in der christlichen Tradition war es dagegen üblich die Zeit in Form von Bildern als räumliche Kategorie zu denken (Diesseits – Jenseits oder Orpheus' Weg in die Unterwelt); bis heute sind die Überlegungen von Henri Bergson zu der Verbindung von Raum, Zeit, Dauer und Erinnerung interessant, vgl. *Matière et mémoire* und andere Schriften.

66 Vgl. W. Benjamin, *Passagen-Werk*, I, S. 576-577; vgl. auch Kap. 2.4.

67 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 570.

wichtigen Vorwort zu *Le paysan de Paris* unter dem vielsagenden Titel „Une mythologie moderne“ bereits 1926 schreibt:

Or il est un royaume noir, et que les yeux de l'homme évitent, parce que ce paysage ne flatte point. Cette ombre, de laquelle il prétend se passer pour décrire la lumière, c'est l'erreur avec ses caractères inconnus, l'erreur qui, seule, pourrait témoigner à celui qui l'aurait envisagée pour elle-même, de la fugitive réalité.⁶⁸

Auch bei Aragon bekommt die Beschreibung von Licht und Schatten als „fugitive réalité“ den Charakter einer „paysage“, und damit einer räumlichen Darstellung. Die philosophische Schlussfolgerung, die Aragon daraus zieht, lässt sich auch auf Picassos Umgang mit Licht und Schatten übertragen: „La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie“⁶⁹. Daher bilden sich die „mythes nouveaux“ direkt aus dem Alltag heraus und befinden sich in ständiger Veränderung.⁷⁰ Auch Picassos Umgang mit dem Mythos beginnt bei den sichtbaren, alltäglichen Dingen und bildet die unsichtbare Metamorphose als Licht- und Schattenspiel im Raum ab.

Während Picassos Vorbilder, Cézanne und auch die fiktive Figur Frenhofer, noch an eben jenen unendlichen Veränderungen der Farben und Formen durch den Einfluss von Licht und Schatten verzweifeln mussten, kann sich Picasso in der Poesie über sie erheben.⁷¹ Damit ist keine Konkurrenz der beiden Medien impliziert, sondern eine Überwindung ihrer Grenzen. Man könnte Picasso vorwerfen, dass er gerade in dem von Breton zitierten letzten Beispiel, lediglich Farbverläufe, mit denen er möglicherweise in der Malerei experimentiert hat, in die Poesie übertrage: „presque rose un fleuve dans le blanc“. Das Bild, das Picasso hier entwirft, kann jedoch immer nur als Teilstück im Kopf des Betrachters/Lesers existieren. Der Fluss, von dem Picasso hier spricht, hat aber auch keinen narrativen Hintergrund, wie er der Literatur oder dem Mythos

68 L. Aragon, *Le paysan de Paris*, S. 11.

69 Ebd., S. 15.

70 Vgl. dazu auch Kap. 2.5 und V.

71 Vgl. zur Beziehung von Picasso, Cézanne und Balzacs Frenhofer-Figur: H. Holländer, „Literatur, Malerei, Graphik“, S. 167; H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 244ff.; S. Vietta, *Ästhetik der Moderne*, S. 148ff.; I. Conzen: „„Angehaltene Bewegung“: Picassos Badende“; J. Derrida, *La vérité en peinture*, S. 6ff. Auf diese Verbindung weist auch der abschließend von Picasso erwähnte „Fuß“ hin: „au bord de son pied vert le sable...“, der als Motiv häufiger vorkommt und an den perfekten „Fuß“ der *Belle Noiseuse* im Farbenchaos Frenhofers denken lässt; vgl. dazu Kap. V.

zugeordnet werden könnte. Allenfalls ist hier ein Fluss der Assoziationen gemeint, wie er als typische Methode des Surrealismus zum Einsatz kommt.

3.2.4 Synästhesie und Surrealismus

Breton nimmt wohlweislich von einer konkreten Zuordnung Picassos zum Surrealismus in seinem Artikel Abstand. Vielmehr setzt er auf die unmittelbare Wirkung der zitierten Passagen, die den Großteil des Textes ausmachen. Nachdem nun die Malerei und die Musik im vorigen Zitat als Sinne und Medien angesprochen wurden, wählt Breton als nächstes den noch fehlenden Geruchssinn in Verbindung mit dem Hörsinn aus, ohne explizit auf diese Synästhesie hinzuweisen:

l'aile tord corrompt et éternise la tasse de café dont l'harmonium de sa timidité caresse la blancheur la fenêtre couvre l'épaule de la chambre des coups de chardonnerets qui meurent dans l'air qui embrasse dans ses veines l'arôme qui à l'oreille ne sonne pas et court chante rit dans ses traîneaux les petits grains de sable

*

persienne que l'air secoue tue chardonnerets qui volent les coups tachent de sang l'épaule de la chambre écoute passer blancheur du silence la mort porte dans la bouche arôme d'harmonium son aile tire du puits la corde

*

la persienne que l'air secoue tue des chardonnerets qui volent les envoie frapper et tacher de sang l'épaule de la chambre écoute passer la blancheur du silence que la mort emporte dans sa bouche arôme d'harmonium et son aile tire puits la corde

*

les chardonnerets sont l'arôme qui frappe de son aile le café qui reflète la persienne dans le fond du puits et écoute passer l'air dans le silence de la blancheur de la tasse

*

*l'arôme écoute passer les reflets que le chardonneret frappe dans le puits et efface dans le silence du café la blancheur de l'aile*⁷²

Im Gegensatz zu den beiden zuvor von Breton ausgewählten Textstücken („dans l'angle une épée“ und „écoute dans ton enfance“), gehören diese fünf nicht zu einem einzigen Prosagedicht. Sie wurden von Picasso im Original auf den 18. und 20. August 1935 datiert und jeweils auf Spanisch verfasst. Die ersten beiden Abschnitte („l'aile tord corrompt“ und „persienne que l'air“) variierte Picasso in vier verschiedenen Versionen,

72 Picasso zit. nach A. Breton, „Picasso Poète“, S. 571-572; vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 24 und S. 380-381.

von denen Breton im Fall von „persienne que l'air...“ zwei Varianten zitiert. Wie die Herausgeberinnen der *Écrits* betonen, stimmt Bretons Übersetzung jedoch mit keiner der verschiedenen Versionen überein.⁷³ Dies rechtfertigt Breton allerdings, indem er betont, dass Picasso ihm die Texte Wort für Wort aus dem Spanischen übersetzt habe und es dabei zuweilen nötig gewesen sei, die französische Syntax zu missachten.⁷⁴ So gravierend sind die Unterschiede zwischen dem französischen Text in Bretons Artikel und dem spanischen Original jedoch nicht, wie exemplarisch die spanische Fassung der ersten Textpassage belegt:

*el ala tuerce corrompe y eterniza la taza de café que el armonio de su timidez acaricia la ternura – la ventana cubre la espalda del cuarto de golpes de jilguero que muere en el aire – que besa en sus venas el aroma que a la oreja no suena – y corren cantan ríen en sus trinos los granitos de arena*⁷⁵

Durchweg wird bei Breton beispielsweise aus „espalda“ („Rücken“) im Französischen die „Schulter“ – „épaule“, da es vermutlich klanglich näher steht. Insgesamt geht es Breton bei diesen fünf aufeinanderfolgenden Textfragmenten Picassos vor allem um die Variationsfreudigkeit des Dichters, die auf das grundlegende Prinzip der Serie oder Metamorphose zurückgeht. Die Elemente der Luft („aile“, „aire“, „chardonnerets“, „volent“) werden mit dem Tod („tue“, „meurent“, „sang“, „mort“, evtl. auch „blancheur“, „silence“), dem Duft des Kaffees („la tasse de café“, „arôme“, „le café“, „la tasse“, „du café“) und der Musik („harmonium“, „oreille“, „sonne“, „écoute“) auf immer wieder neue Weise kombiniert. Zwischendurch taucht eine *persienne*, eine Jalousie, auf, die nicht weiter erklärt ist und die gemeinsam mit dem Kaffee, dem Fenster und dem Zimmer als Eindringling oder Fremdkörper in der ansonsten von der Natur dominierten Assoziationskette erscheint. In allen fünf Passagen muss die synästhetische Vermischung von Duft und Musik hervorgehoben werden, die sich in der spanischen Fassung doch um einiges besser nachvollziehen lässt als in der französischen Übersetzung. Es ist unübersehbar, dass Picasso hier besonderen Wert auf den Rhythmus der Wortfolgen gelegt hat, wie beispielsweise in: „eterniza la taza“ oder „la ternura – la ventana [...] la espalda“ oder „jilguero que muere“ oder „el aroma que a la oreja suena [...] arena“. So wird das musikalische Thema lautmalerisch unterstützt und mit den blutigen Bildern von sterbenden Distelfinken sowie mit dem Duft des Kaffees gebrochen.

Ohne diese Effekte der Synästhesie sowie der semantischen Brechung poetischer Bilder explizit betonen zu müssen, kann Breton damit rechnen, dass der eingeweihte

73 Vgl. Anmerkungen der Herausgeberinnen in: Picasso, *Écrits*, S. 381.

74 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 572.

75 Picasso, *Écrits*, S. 24.

Leser sie dem Surrealismus zuzuordnen vermag. Es handelt sich außerdem um sehr typische Beispiele für Picassos Schreibweise, die sich auch in den folgenden Jahren nicht grundlegend ändern wird. Eher untypisch dagegen ist das nächste von Breton ausgewählte Gedicht, das allerdings durch humoristische Effekte und Wortspielereien sehr gut mit verwandten Werken aus der surrealistischen Gruppe verglichen werden könnte – dies vermeidet Breton jedoch ausdrücklich:

*en secret
tais-toi ne dis rien
que si la rue est plein d'étoiles
et que les prisonniers mangent des colombes
et les colombes du fromage
et le fromage des paroles
et les paroles des ponts
et les ponts des regards
et les regards des coupes pleines de baisers dans l'orchata
que tout cache de ses ailes
le papillon la nuit
dans un café l'été dernier
à Barcelone⁷⁶*

Hier handelt es sich um ein fast schon als „klassisch“ zu bezeichnendes Beispiel moderner Lyrik, wie sie in den Avantgarden um 1900 begründet wurde. Es reiht sich mit den bereits besprochenen Beispielen, wie „l'hache-chat d'os 7 carpes postales porte mâle heures“ (19.03.1937) in surrealistische Wortspiele (vgl. Kap. 3.1) ein, die jedoch erst später entstehen. Wie Michel Pierssens betont, ist Picasso damit sogar seinem Vorbild Apollinaire voraus und nähert sich seinen Freunden Max Jacob und Paul

76 Picasso zit. nach Breton, „Picasso Poète“, S. 572-573; vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 374.

Éluard an.⁷⁷ Er schrieb im Original direkt auf Französisch⁷⁸ und konnte so, ohne in ein Reimschema zu verfallen, optische und klangliche Strukturen herstellen. Äußerlich ist dieses spielerische Experimentieren mit der Sprache typisch für die moderne Lyrik.⁷⁹ Inhaltlich ist das Gedicht jedoch unmittelbar dem sprachlichen und bildlichen Motivschatz Picassos sowie dem Surrealismus zuzuordnen. Im Stil einer Nahrungskette formt der Dichter zwischen „et que les prisonniers mangent des colombes“ und „et les regards des coupes...“ gleichzeitig eine surrealistische Assoziationskette.⁸⁰ Zwischen tatsächlich essbare Dinge wie „colombes“⁸¹, „fromage“ und schließlich der „orchata“⁸² mischt sich Ungegenständliches („paroles“, „regards“, „baisers“) mit Gegenständlichem („coupes“, „ponts“).

Im Gegensatz zu den langen Prosagedichten oder auch zu den von Breton zuvor zitierten kürzeren Textfragmenten hat dieses Gedicht Picassos sowohl formal als auch inhaltlich eine nachvollziehbare Struktur. Neben der erwähnten „Nahrungskette“ gibt es eine direkte Anrede („tais-toi ne dis rien“) an den Leser oder ein lyrisches Gegenüber sowie die örtliche und zeitliche Bestimmung: „dans un café l'été dernier / à Barcelone“.

77 Auch Apollinaires Lyrik wird von einigen noch nicht als „modern“ bezeichnet: „La poésie moderne, ce n'est pas Apollinaire. Avant lui, c'est Max Jacob; après c'est Dada et André Breton.“ (M. Pierrsens, „Apollinaire, Picasso, et la mort de la poésie“, S. 189).

78 Das Gedicht gehört zu den undatierten Textfragmenten von 1935, und schließt im Original unmittelbar an das von Breton weiter oben zitierte zweiteilige Prosagedicht an („dans l'angle de l'épée“ und „écoute dans ton enfance“), vgl. Picasso, *Écrits*, S. 374.

79 Vgl. W. Wehle, „Lyrik im Zeitalter der Avantgarde“, S. 438f.

80 Breton spricht diesbezüglich einleitend von „le mouvement de la pensée“ (ders., „Picasso Poète“, S. 572) und würdigt damit genau jene Eigenschaft, die er im ersten surrealistischen Manifest als Definition des Surrealismus bezeichnet: „Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison“ (ders., *Manifestes du surréalisme*, S. 36).

81 Die Taube ist für Picasso ein symbolträchtiges Motiv, das zahlreich in der Malerei und den Schriften auftaucht und später in der Namensgebung seiner Tochter „Paloma“ (geb. 1949 und nach Picassos Friedenstaube benannt) mündet. Im Französischen lässt sich „colombes“ von „pigeons“ unterscheiden. Im alltäglichen Gebrauch und vor allem als „essbare“ Taube würde normalerweise das Wort „pigeon“ verwendet, während „colombe“ eher die Taube im religiösen Sinn und als Symbol der Freiheit meint.

82 Mit der im Original kursivierten „orchata“ kann nur die spanische „Mandelmilch“: „horchata“ gemeint sein, bei der Picasso wohl aus Gründen der besseren Übertragung ins Französische das „h“ wegließ. Die Einflechtung des Motivs der „horchata“ in einem Kaffee im letzten Sommer in Barcelona verweist auf den häufigen Gebrauch konkreter Elemente der spanischen (Ess-)Kultur in seinen Schriften (vgl. dazu Kap. IV).

Motivisch ist zwischen den drei genannten Elementen zwar keine Verbindung herzustellen, dennoch bilden die Anrede auf der einen Seite und der Hinweis auf Zeit und Ort auf der anderen Seite einen strukturellen Rahmen um die „Nahrungskette“. Dies erleichtert die Lektüre, verführt aber auch dazu, biografische Rückschlüsse zu ziehen oder eine Entstehungssituation anzunehmen, wie sie Breton bereits für ein voriges Zitat vorgab (s.o.: „le tabac enveloppé“). Picasso widmet sich aber gerade nicht wie noch Baudelaire dem versunkenen Anblick der *passante*,⁸³ die am Cafébesucher vorüberstreift, sondern bricht dieses (Sinn-)Bild der Moderne durch seinen Humor, indem er unmittelbar folgende Zeilen über die von den Surrealisten wie den Symbolisten so begehrte, flüchtige Frauenfigur anschließt:

la femme qui accouche crie comme les vitriers

[...]

jeune fille beau menuisier qui cloues les planches avec les épines des roses ne pleure pas une larme de voir saigner le bois

[...]

*Ophélie qui tombe dans un verre d'eau et se noie*⁸⁴

Breton greift ohne den direkten Hinweis auf Baudelaire die Erwartungshaltung des Lesers auf, der nach der Cafézene des Gedichts das Auftauchen der schönen Unbekannten vermutet: „Nous nous attendions bien à ce que surgît de cette atmosphère orangeuse, [...], une figure féminine qui viendrait brusquement“⁸⁵ Diese Frauenfigur ist eine von Breton selbst in *Nadja* oder als „Gradiva“ und „beauté convulsive“ verehrte Projektion aller männlich-surrealistischen Begierden.

83 Vgl. zur Verbindung zwischen der baudelaire'schen *passante* und ihrer Wiederaufnahme im Surrealismus bis heute: J. Link, „Zur erotischen Faszination durch die nicht normale *passante* in und nach dem Surrealismus“ (bes. S. 38ff.) oder zu weiterreichenden intertextuellen Studien zum gleichen Thema: G. Wild, „*Athaumasia* – eine Theorie des Staunens aus musealem Geist“ (bes. S. 95ff.) sowie W. Hülk, „*Fugitive beauté* – Spuren einer intermedialen Laune und Leidenschaft“ (bes. S. 172ff.).

84 Picasso zit. nach Breton, „Picasso Poète“, S. 573 [die Auslassungen beziehen sich auf kurze Kommentare Bretons zwischen den Picasso-Zitaten]; vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 374.

85 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 573.

Sie ist weniger „Frau“ als vielmehr *reflektiertes* Abbild des eigenen Begehrens.⁸⁶ Ob Breton allerdings den Humor Picassos richtig deutet, indem er ihn in Macho-Manier als Waffe gegen die begehrte Frau bezeichnet, darf bezweifelt werden: „il faudrait l'aimer sans perdre le moyen de diriger contre elle, en temps voulu, l'arme à double tranchant de l'humour“⁸⁷. Mit diesen Worten leitet Breton die obigen Zitate ein und es lohnt sich zunächst Picassos Text selbst anzuschauen, bevor man sich dieser Interpretation Bretons anschließt.

3.2.5 Eine humorvolle, ironische Betrachtung der *passante*

Nur in der Relektüre des Originalmanuskripts wird deutlich, dass die drei oben zitierten Textstücke (Anm. 84) unmittelbar an das zuvor zitierte in Versform angelegte Gedicht anschließen. Statt der von Breton und anderen Lesern erwarteten *passante*, die am Cafébesucher in Barcelona vorbeizieht, taucht hier eine Frau auf, die unter der Geburt schreit wie die Glaser („*qui accouche crie comme les vitriers*“). Auch das als nächstes erwähnte junge Mädchen wird mit einem männlichen Handwerk assoziiert: ein schöner, aber kaltblütiger Schreiner („*jeune fille beau menuisier*“), der mit Rosendornen das Holz zum Blüten bringt, aber keine Träne darüber vergießt. Schließlich ertränkt sich noch Ophelia in einem schnöden Glas Wasser („*Ophélie qui tombe dans un verre*“). Die poetische Erwartungshaltung der Leser wird mit sehr greifbaren, realitätsnahen Bildern enttäuscht, die in ihrer Mischung mit einer gewissen Grausamkeit einen eher schwarzen Humor erzeugen. Nicht umsonst nimmt Breton 1940 zwei Prosagedichte Picassos (von denen eines auch ganz am Schluss in „Picasso Poète“ zitiert wird) in seine *Anthologie de l'humour noir* auf.⁸⁸ Wem hier jedoch der Stachel des schwarzen Humors und der Ironie gilt, der thematisierten Frau, dem Autor selbst oder eher dem enttäuschten Leser, ist damit noch nicht geklärt. Angesichts der zahlreich im Surrealismus gebrauchten Selbstironie, die bei der Definition des „Surrealismus“ im surrealistischen Manifest beginnt und sowohl in Picassos ‚Selbstdarstellungen‘ als alternder Maler mit jungem Modell als auch in seinen Schriften zu finden ist, muss die „Waffe“ von der Breton spricht nicht notwendig gegen das weibliche Motiv gerichtet sein, von dem hier die Rede ist. Im gleichen Jahr (1935) als Picasso mehr schreibt als malt, entstehen dennoch einige Radierungen und Zeichnungen, in denen er selbst ironisch seine

86 Vgl. A. Breton, *Nadja* (1928/1962), den Artikel „Gradiva“ (1937), in dem er auch von der „*beauté convulsive*“ spricht; vgl. auch die Galerie mit dem Namen *Gradiva*, die Breton im gleichen Jahr in Paris eröffnete; vgl. zur *Gradiva* als Symbolfigur des Surrealismus auch Vf.in, „La statue vivante. Métamorphoses de la *Gradiva* des surréalistes“.

87 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 573.

88 Vgl. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, S. 318-322.

Männlichkeit reflektiert: mal als kraftstrotzender Minotaurus, mal als blinder Minotaurus, der von einem kleinen Mädchen geführt werden muss:⁸⁹

Abbildung 26-27: Picasso, Minotaure et cheval blessé, 17.04.1935 (Privatsammlung); Picasso, Minotauromarchie, April 1935 (Musée Picasso, Paris)

Auch bei Bretons Überleitung zum nächsten Zitat, das sich an ganz anderer Stelle in Picassos Manuskript finden lässt, ist zu vermuten, dass im Jahr 1936 die Rede vom Akzeptieren des sozialen Elends und einer Hinwendung zum persönlichen Glück ironisch gemeint ist:

que le grand mal social est subi et [...] qu'il est plus le temps de rééduquer l'homme pour le bonheur:

qu'ils fassent les rats leur festin où ils veulent mais qu'ils mangent pas les pigeons dans le nid qu'ils mettent pas de drapeaux et des petits lampions dans les plaies et qu'après au matin tout ne soit que les pleurs que ce qu'il faut faire c'est lâcher les chiens qu'ils les tuent et qu'à l'heure qu'il est acheter des meubles n'est rien si la gaieté n'est pas en même temps qu'on enveloppe des castagnettes dans les rires et des couleurs de fête dans les airs de guitare et que ce qu'il faut c'est se couronner de roses et être content de voir les choses laides si jolies qu'elles sont les habiller de piropos et leur jeter la cape et amener la table déjà mise avec des fleurs et chanter et crier qu'il arrive et préparer le lit qui entre ses draps cache l'arc-en-ciel⁹⁰

89 Vgl. dazu im Folgenden Kap. 3.3.

90 Breton und Picasso zit. nach, „Picasso Poète“, S. 573f. [Kursivierung und Einrückung im Original]; vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 18 und 379: das Original verfasste Picasso am 01.08.1935 auf Spanisch; auch hier stimmt die Übersetzung von Breton/Picasso nicht ganz mit dem Ursprungstext überein, ist aber in manchen Ausdrücken sogar näher am Original als die Übersetzung in den *Écrits*.

Der schwarze Humor Picassos setzt sich hier mit anderer Thematik fort und von „rééduquer l'homme pour le bonheur“, wie Breton es nennt, kann gewiss nicht die Rede sein. Der Text hat eine für Picasso typische grausame Schönheit, die in den Kriegsjahren in Werken wie *Sueño y mentira de Franco* (1937) und später in den beiden Theaterstücken *Le désir attrapé par la queue* (1941) und *Les quatre petites filles* (1947) gipfelt.⁹¹ Neben den Motiven wie den Ratten, dem Hund, den Möbeln, den Fahnen und allen Assoziationen von Gewalt, Tod und Essen werden selbst einige Formulierungen in wenig abgewandelter Form von Picasso in *Sueño y mentira de Franco* wieder aufgenommen. So heißt es dort: „productos de belleza del carro de la basura“ und „y el velo que la cubre canta y baila loco de pena“⁹², während hier davon die Rede ist, dass man die hässlichen Dinge so schön sehen soll („de voir les choses laides si jolies“) und ein Umhang (oder die „capa“ des Stierkämpfers) von „piropos“ (Komplimenten) über sie geworfen werde, während man am mit Blumen geschmückten Tisch singt und schreit/weint.

Picasso poetisiert das Leiden, die Not und die Gewalt nicht zu einem schönen romantischen Bild. Er wirft über die hässlichen Dinge gerade keinen Mantel aus Komplimenten, hütet sich aber auch vor appellativer Gesellschaftskritik. Vielmehr stehen sich die schönen und schrecklichen Dinge gegenüber wie in einem Kuriositätenkabinett. Mit etwas gutem Willen könnte man zwar eine Handlungsabfolge erkennen: von den Ratten, die die Tauben fressen wollen zu den Hunden, die auf die Ratten losgelassen werden hin zu einem vergnügten Fest. Doch die Hinweise, dass es nun Zeit sei, sich Möbel zu kaufen, eine Rosenkrone aufzusetzen und die hässlichen Dinge als so schön zu betrachten wie sie sind, lassen die Ironie dahinter erkennen. Denn weder macht der Möbelkauf glücklich noch ist die Rosenkrone eine angenehme, festliche Zierde, hat sie doch eher den Charakter einer Dornenkrone (mit allen Implikationen der christlichen Passion), die unangenehme Verletzungen zu Folge haben kann. Wenn man schließlich die hässlichen Dinge so „schön“ betrachtet wie sie sind, werden sie davon auch nicht wirklich schöner, sondern zeigen „si jolies qu'elles sont“ erst wie „schön“ oder eben „nicht schön“ sie sind. Da nützt dann auch kein Mantel aus Komplimenten mehr und der Gesang wird vielleicht doch eher zum Geschrei. Nur der Regenbogen⁹³ versteckt sich als schönes Symbol der Hoffnung und der Malerei am Ende zwischen den Laken.

91 Vgl. Kap. 4.5 und Kap. 3.4.

92 Picasso, *Sueño y mentira de Franco*, in: *Écrits*, S. 166; vgl. zu einer tabellarischen Auflistung ähnlicher Formulierungen Kap. 4.5.4.

93 Der Regenbogen ist ein oft gebrauchtes literarisches Motiv Picassos und kommt unter der französischen Bezeichnung 45-mal und unter der spanischen Bezeichnung 18-mal in den

Allzu leicht hätte Breton, statt auf den subtilen schwarzen Humor Picassos hinzuweisen, dieses Gedichtbeispiel im Sinne der Surrealisten als revolutionären Aufruf deuten können. Doch klugerweise hält er sich damit ebenso zurück wie mit konkreten stilistischen Zuschreibungen zum Surrealismus. Vor allem das folgende längere Prosagedicht Picassos, das Breton auswählt, würde sich eignen, um als *écriture automatique* eines liebeskranken Künstlers aufgefasst zu werden:

donne arrache tords et tue je traverse allume et brûle caresse et lèche embrasse et regarde je sonne à toute volée les cloches jusqu'à ce qu'elles saignent épouvante les pigeons et les fais voler autour du colombier jusqu'à ce qu'ils tombent par terre déjà morts de fatigue je boucherai toutes les fenêtres et les portes avec la terre avec tes cheveux je pendrai tous les oiseaux qui chantent et couperai toutes les fleurs je bercerai dans mes bras l'agneau et je lui donnerai à dévorer ma poitrine je le laverai avec mes larmes de plaisir et de peine et je l'endormirai avec le chant de ma solitude par Soleares et graverai à l'eau-forte les champs de blé et de l'avoine et les verrai mourir couchés face au soleil et j'envelopperai les fleurs dans du papier de journal et je les jetterai par la fenêtre au ruisseau qui repent avec tous ses péchés sur le dos s'en va content et riant malgré tout faire son nid dans le cloaque je briserai la musique du bois contre les roches de vagues de la mer et je mordrai le lion à la joue et je ferai pleurer le loup de tendresse devant un portrait de l'eau qui dans la baignoire laisse tomber son bras⁹⁴

Die konsequente und häufige Anwendung der Ich-Form ist hier einmalig in den Schriften Picassos. Das ursprünglich auf Spanisch am 17.09.1935 verfasste Gedicht, erhält durch die Übertragung ins Französische eine Betonung des „je“, die im Spanischen nicht vorkommt, da dort die Verbform bereits ausreichender Indikator der Person ist. Breton hat zwar versucht diesem Faktor gerecht zu werden, indem die Übersetzung nicht mit „je“ beginnt, aber das Original liest sich doch ganz anders als

Schriften vor (vgl. dazu die Auflistung in der Rubrik „Concordance“ bei <https://picasso.shsu.edu/index.php> (03.09.2012)).

94 Picasso zit. nach A. Breton, „Picasso Poète“, S. 574; vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 27 und 381, vgl. hier auch die Unterschiede in der Übersetzung. „Soleares“ lässt Breton im Spanischen stehen, da es sich um den Eigennamen eines bekannten andalusischen Flamenco-Elements handelt, das als melancholischer Gesang, Rhythmus und Tanz bis heute fester Bestandteil von Flamenco-Aufführungen ist. „Soleares“ wird im Andalusischen allerdings „Soledades“ genannt und lässt sich damit auf eines der bekanntesten und vermutlich schwierigsten Werke Góngoras zurückführen. Zwar ist die Flamenco-Tradition frühestens ins ausgehende 18. Jahrhundert zu datieren, aber sie rekurriert unweigerlich auch auf andalusische Traditionen, die wesentlich älter sind und durchaus von Góngora aufgenommen wurden. Unabhängig davon, ob Picasso selbst diese Verbindung herstellte, verweist der Gebrauch des Wortes „Soleares“ in jedem Fall auf seine spanischen Wurzeln (vgl. dazu Kap. 4.3.2).

ununterbrochener Fluss der Verben: „doy arranco tuerzo mato atravieso incendio y quemo – acaricio lamo beso miro – repico...“⁹⁵ Flüsse sind es auch, die in der spanischen Fassung des Gedichts in Zeitungspapier eingewickelt aus dem Fenster geworfen werden, um dann in einem Bach zu landen, der sich sündenbeladen damit zufrieden gibt, sein Nest (Bett?) in einer Kloake zu haben:

envolveré los ríos en papel de periódicos y los tiraré por la ventana al arroyo que arrepentido pero con todos sus pecados a costas se va contento y riendo a pesar de todo hacer su nido en la cloaca⁹⁶

Bei Breton werden aus den „Flüssen“ allerdings „Blumen“, obwohl dies ein ganz anderes Bild ergibt und zwischen „fleurs“ und „fleuves“ lautmalerisch kaum ein Unterschied bestünde. Vielleicht deutet diese Austauschbarkeit der Vokabeln aber auch darauf hin, dass es sich um ein surrealistisches Kombinationsspiel handelt, bei dem gegebene Motive wie Würfel durcheinander geworfen werden.⁹⁷ Daher würde es wenig Sinn machen, eine hermeneutische Interpretation zu versuchen, indem man beispielsweise den Fluss und das Papier in Relation zum eigenen Schreibfluss Picassos setzt. Solche Assoziationen mag der Leser, vor allem durch die Dominanz des „je“, entwickeln, aber Picasso selbst reflektiert nur einen Monat später in dem Gedicht „si je pense dans une langue“ (28.10.1935) die Schwierigkeit der Übersetzbarkeit und vor allem die unaufhörliche Veränderung der Bedeutung:

si je pense dans une langue
 et j'écris ,le chien court
 derrière le lièvre dans le
 bois' et veux le traduire
 dans
 une autre je dois dire
 ,la table en bois blanc

95 Picasso, *Écrits*, S. 27.

96 Ebd.

97 Auch Breton erkennt es als Kombinationsspiel, wenn er darauf hinweist, dass in diesem kurzen Prosagedicht bereits alle zukünftigen Motive Picassos, die immer wiederkehren werden, auftauchen: „Il me semble voir se peindre sous mes yeux ce que l'avenir retiendra pour les armoiries de Picasso“ (A. Breton, „Picasso Poète“, S. 574).

enfonce ses pattes dans
 le sable et meurt
 presque de peur de
 se savoir si sotté⁹⁸

Wieder zeigt Picasso auf humorvolle Art und Weise wie beweglich Sprache, Bild und Bedeutung sind. Aus dem ersten noch halbwegs sinnvollen Satz wird durch die ‚Übersetzung‘ eine poetische Variation, die sich nur noch durch die Materialien wie das Holz („le bois“ (der Wald)) und „en bois blanc“ (aus weißem Holz)) und vereinzelt Spuren („le chien court“ und „ses pattes dans le sable“) mit dem vorangegangenen Gedanken verbinden lässt. Wenn Breton obiges Gedicht auch nicht in seinem Artikel zitiert, so bringt er doch ein anderes Beispiel, das die surrealistische Spielfreude Picassos in Form einer Text-Bild-Kombination auf einen Blick verdeutlicht:

*le cygne sur le lac fait le scorpion à sa manière*⁹⁹

Abbildung 28: Picasso, Le scorpion-cygne (1935), (in: Écrits, S. 374) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 124)

Im Stil eines bei den Surrealisten sehr beliebten Emblems oder Vexierbildes (vgl. auch

98 Picasso, *Écrits*, S. 30. Vgl. dazu auch den Kommentar der Vf.in unter: www.picasso.tamu.edu/picasso/WritingsInfo?Mid=325 (08.02.2010).

99 Picasso zit. nach Breton, „Picasso Poète“, S. 575; vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 374f.

Kap. 3.1) wird der Schwan – durch Baudelaire die poetische Symbolfigur schlechthin¹⁰⁰ – hier zum giftigen Skorpion. Für Picasso eher untypisch, zeigt diese Form der einfachen Korrespondenz zwischen Bild und Text doch in unmittelbarer Weise die trügerische Wahrnehmung im *trompe-l'œil*-Effekt¹⁰¹ und gleichzeitig die ungewöhnlich humoristische Spielfreude des Künstlers. Über dieses Bild-Text-Spiel heraus, taucht der Schwan als Figur aus dem Mythos und dementsprechendes Sinnbild der Lyrik auch in zwei Prosagedichten Picassos im Januar und Februar 1936 auf.¹⁰²

Gemeinsam mit dem letzten Beispiel aus Bretons Artikel „Picasso Poète“ belegen die Texte und Bilder sowohl motivisch als auch stilistisch eine enorme Vielfalt, obwohl Picasso einen sehr eigenständigen Stil entwickelt, den man, wie Breton hervorhebt, gerade nicht mit Bekanntem vergleichen kann, sondern der sprichwörtlich zur Avantgarde zählt.¹⁰³

jeune fille correctement vêtue d'un manteau beige à parements violents 150.500 – 300 – 22 – 95 centimes combinaison madapolam corrigée et revue par allusion de fourrure d'hermine 143 – 60 – 32 un soutien-gorge ouvert les bords de la plaie retenus écartés par des poulies à main faisant le signe de la croix parfumées au fromage reblochon 1300 – 75 – 03 – 49 – 317.000 – 25 centimes ouvertures à jour ajoutées un jour sur deux incrustées sur la peau par des frissons tenus en éveil par le silence mortel de la couleur appât genre Lola de Valence 103 plus de regards langoureux 310 – 313 plus

100 Vgl. zur Motivgeschichte des Schwanes in der Lyrik und seiner Bedeutung als alter ego des Dichters: N. Herres, „Kein Ort, an dem der Schwan geschont wird. Epiphanie und Entzug einer Allegorie“.

101 Unter den Surrealisten wird vor allem Dalí genau dieses Thema in seinem großformatigen Vexierbild *Cygnés reflétant des éléphants* (1937) wieder aufgreifen. Aus den Schwänen werden bei Dalí zwar Elefanten, aber die Grundidee bleibt bestehen. Auch sonst bedient sich Dalí offenbar gerne bei seinem zum Teil bewunderten, zum Teil verachteten Landsmann: selbst das bekannte Dalí-Motiv der fließenden Uhren kann auf Picassos Idee der „l'horloge à l'état liquide“ (1935) zurückgeführt werden (vgl. zum Uhrenmotiv in Picassos Schriften A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 345 und N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 160). Beide Künstler verbindet außerdem eine sinnliche Vorliebe für die Kombination von Essen und Erotik als Ausdruck einer besonders intensiven Wahrnehmung, wie sie für den Surrealismus typisch ist und die von ihren spanischen Wurzeln zeugt.

102 Vgl. Picasso, „y de la mesa“ (19.01.1936) und „otra vez el pico“ (02.02.1936), in: *Écrits*, S. 94-97 und 100-101.

103 Vgl. A. Breton, „Picasso Poète“, S. 575: „Cette poésie, je dis que par définition rien ne permet de lui assigner un terme connu et cela parce qu'elle est fait d'un homme en proie à un soif de prospection qui s'est avérée inassouvissable, du contempteur-né de tous les poncifs, de celui qui par excellence peut parler de ‚prendre ses ailes à son cou‘.“

3.000.000 – 80 francs – 15 centimes pour un coup d’œil oublié sur la commode – pénalités encourues au cours du match – lancement du disque entre les jambes par une succession de faits qui sans aucune raison arrivent à se faire un nid et à se transformer dans certains cas en l’image raisonnée de la coupe 380 – 11 plus les frais mais le dessin si académique gabarit de toute l’histoire depuis sa naissance à ce matin n’écrit même pas si l’on marche sur les doigts qui montrent la sortie mais crache son bouquet avec le verre à boire que l’odeur formée par régiments et défilant drapeau en tête de ligne que si les chatouillements du désir ne découvrent l’endroit propice pour transformer la sardine en requin la liste des achats de s’allonge qu’à partir de ce moment sans l’inévitable arrêt à d’hyperboles mêlées avec le fromage et la tomate¹⁰⁴

Wie weit entfernt ist dieses Gedicht von dem angeblich anfangs durch Breton benannten „Leitmotiv“ des Stierkampfes? Der Stier geht hier gemeinsam mit dem Autor und dem Leser verloren und begleitet statt dessen die Picasso-*passante*, die wie immer ein junges Mädchen „jeune fille“ ist, bei einer surrealistischen Shopping-Tour durch die Pariser Passagen. Zum Schluss verbinden sich Mathematik und Literatur im hyperbolischen Bild eines Käse-Tomaten-Salats.

Trotz der scheinbaren *Unlesbarkeit* des Textes steckt allein im Bild der „Lola de Valence“ bereits ein ganzes Arsenal von Assoziationen, die unmittelbar mit Picasso zusammenhängen: von Velázquez, von dem sich Edouard Manet zu dem gleichnamigen Gemälde inspirieren ließ, über das berühmte Bild von 1862 selbst (vgl. Abb. 29), das wiederum von Baudelaire mit einem Gedicht bedacht wurde. Malerei und Literatur verbinden sich hier also schon bevor Picasso das Motiv aufgreift und damit sowohl diese intermediale Linie weiterführt als auch die Verknüpfung von spanischen und französischen Traditionen betont. Im Gegensatz zu Manet und Baudelaire, denen es nur sekundär um Spanien ging, kann Picasso tatsächlich beide Kulturen in sich vereinen (vgl. Kap. IV).

Im Kontext dieses humoristischen Prosagedichts von Picasso handelt es sich bei der Erwähnung der *Lola de Valence* allerdings auch um eine Parodie auf die Maler- und Dichtervorbilder. Zwischen der Pariser Mode- und Warenwelt, die durch monetäre Rechnungen und surrealistische Motive aufgebrochen wird, dient die Erwähnung der „Lola de Valence“ lediglich einer bizarren Farbbestimmung: „de la couleur appât genre Lola de Valence 103 plus de regards langoureux“.

104 Picasso zit. nach Breton, ebd., S. 576; vgl. auch Picasso, *Écrits*, S. 43 und 384. Vgl. auch Picasso in Breton, *Anthologie de l’humour noir*, S. 322.

Abbildung 29: Edouard Manet, Lola de Valence (1862), Öl auf Leinwand (Musée d'Orsay)

Breton wählt dieses Gedicht vom 12.11.1935 als krönenden Abschluss seiner Hommage an Picassos noch junge literarische Versuche, weil es auf vielfältige Weise von surrealistischer Spielfreude geprägt ist: „pénalités encourues en cours du match“.

Breton selbst fügt – unter Umständen in Zusammenarbeit mit Picasso¹⁰⁵ – diesem Spiel noch einige Elemente hinzu, indem er leichte Veränderungen im französischen Originaltext vornimmt: So wird gleich zu Beginn aus „à parement violets“ bei Breton „à parement violents“.¹⁰⁶ Gelesen klingt dieser Abschnitt wie „apparement violents“ (offenbar grausam). Diese homophonen Wortspielereien sind nur ein Detail, belegen aber exemplarisch, wie nah sich Breton und Picasso durch die surrealistische Arbeitsweise kommen. Auch für Picassos eigenen Schreibprozess steht die nahezu unendliche Variationsbereitschaft im Vordergrund, die in den zahlreichen und unübersichtlichen Versionen des Gedichts „lengua de fuego abanica“ (24-28.11.1935) und den Abwandlungen „lengua que hace su cama“ (05.12.1935) sowie „nunca se ha visto lengua“ (06.12.1935 und 24.12.1935) gipfeln.¹⁰⁷ Auch dieses nur kurze Zeit später entstandene Gedicht („lengua de fuego abanica“) nimmt Breton in einer übersetzten und wiederum leicht veränderten Version vom 28.11.1935 in die *Cahiers d'art* und seine *Anthologie de l'humour noir* auf.¹⁰⁸

Obwohl der Beginn des oben zitierten Gedichts „jeune fille correctement vetue“ wie eine exakte Beobachtung aus einer Pariser Modezeitschrift erscheint – inklusive der Fachtermini wie „madalpolam“ (einem feinen Baumwollstoff) oder „fourrure d'hermine“ oder „soutien-gorge“ –, reihen sich die „Fakten“ und Rechnungen doch nicht zu einer runden Summe zusammen, sondern fallen ins Bodenlose des surrealistischen *merveilleux*. Picasso selbst gibt dem Leser den Hinweis: „par une succession de faits qui sans aucune raison arrivent à se faire un nid et à se transformer dans certains cas en image raisonnée de la coupe“, dass sich seine „Fakten“ ohne Grund aneinanderreihen und sich vom Bild des jungen Mädchens, der *passante*, im winzigen

-
- 105 Auf eine solche Zusammenarbeit deutet auch der Kommentar Bretons hin, er habe der Entstehung des Gedichts beigewohnt: „je l'ai vu sortir...“ (A. Breton, „Picasso Poète“, S. 575).
- 106 Vgl. zu den Veränderungen von Breton, die Anmerkungen der Herausgeberinnen in: Picasso, *Écrits*, S. 384. Im Original hebt Picasso diese Zeile durch eine Unterstreichung hervor. Ein ähnliches Wortspiel mit der Homophonie verbirgt sich hinter der Änderung von „ne crie même si“ in „n'écrit même pas si“ (vgl. ebd.).
- 107 Vgl. die Gedichte und ihre Variationen sowie die Änderungen Bretons in Picasso, *Écrits*, S. 46, 48-54, 76-79, 384-387, 392. Zu einer weiteren Analyse und den Manuskripten vgl. A. Michaël, „Picasso écrivain, la réactualisation des préoccupations plastiques“, S. 169ff.; Vf.in, „Picasso's Poetry between Spanish Tradition and Surrealism“, S. 81ff.
- 108 Breton begleitet damit den spanischen Text in den *Cahiers d'art* von Jaime Sabartés („La literatura de Picasso“) mit einer französischen Übersetzung des dort zitierten Gedichts, zitiert es aber nicht eigens in seinem Artikel „Picasso Poète“ in der gleichen Ausgabe der Zeitschrift.

Moment eines Augenaufschlags („pour un coup d’œil oublié sur la commode“) bereits in das Bild eines Kelchs verwandeln, um dann aus der Sardine einen Haifisch werden zu lassen: „pour transformer la sardine en requin“.

Die Surrealität entsteht hier nicht aus einer romantischen, märchenhaften Erklärung der Realität, sondern aus deren genauen Beobachtung, wie Breton abschließend betont:

Dans cette poésie, qui a pour fond éternel l’immensité de ce que Picasso a vu, lui qui a vu non moins que Rimbaud ‚ce que l’homme a cru voir‘, c’est merveille que se joue ainsi en toute nouveauté tout le drame du cœur. Pour ce qui peut s’y dérouler à la fois de fabuleux et réel¹⁰⁹

Nicht nur für Breton entspricht dieses Prosagedicht Picassos durch die Kombination von Humor und surrealistischer Assoziationsketten aus dem Bereich der *passante*, der kommerziellen Warenwelt, der Sinnlichkeit von Gerüchen, Körper, *désir* und Essen ganz und gar der surrealistischen Lyrik. Auch Benjamins theoretische Grundlagen aus dem Passagenwerk finden hier eine praktische Anwendung bei Picasso. Wo sonst sollte sich die „jeune fille“ in den aufwendigen Gewändern bewegen, wenn nicht in den Pariser Passagen eines vergangenen Luxus des 19. Jahrhunderts? Das Subjekt des Gedichts, das junge Mädchen, verliert sich im Labyrinth der Passage schon nach der ersten Erwähnung. Sie zerfällt geradezu in die äußeren Bestandteile ihrer Kleidung, die wiederum in Zahlen und Rechnungen aufgespalten werden. Nicht mal als *passante* ist sie erkennbar, da die Bewegung nicht von dem jungen Mädchen ausgeht, sondern sich eher zwischen den Wörtern und Satzfragmenten vollzieht. Das voyeuristische Begehren, das noch bei Baudelaire ausgemacht werden kann, blitzt bei der pikanten Erwähnung des „soutien-gorge“ auf, eröffnet aber hier eher albraumhaft den Blick auf eine Wunde.¹¹⁰

Die Distanz zum betrachteten Objekt, das der ‚Voyeur‘ in Baudelaires *À une passante* oder auch das lyrische Ich bei Rimbaud bewahren kann, erlaubt uns Picasso nicht mehr. Wie Breton anmerkt, zeigt Picasso nur was er *sieht* und nicht wie Rimbaud, was er glaubt zu sehen. Wie im Traum, ohne das Moment der Reflexion, nehmen wir als Leser mit Picasso die Dinge unmittelbar wahr, auf eine Art und Weise, wie sie uns zuvor unbekannt war; in einer Intensität, die über die Beschreibung in Sprache und Bild hinaus geht; an einem Ort, der unbestimmbar und in Bewegung bleibt: „si l’on marche

109 A. Breton, „Picasso Poète“, S. 576 [Kursivierung im Original].

110 Dabei wird die psychoanalytische Gleichsetzung von Wunde und weiblichem Geschlecht nach Freud ebenso ironisiert wie die christliche Ikonologie. Mit dem erwähnten BH, der Wunde und der Bekreuzigung schließt Picasso den Käseduft des Reblochon kurz: „parfumées au fromage du reblochon“ (s.o.).

sur les doigts qui montrent la sortie“. Es ist die Dingwelt, der sich auch die Surrealisten widmen, mit der gleichen Grausamkeit und Körperlichkeit vermischt zu einem abstrakten Bild, das wie Breton betont, gleichzeitig fast schmerzhaft real ist und wunderbar surreal in der undurchschaubaren Zusammenführung der Wörter und Dinge.

3.3 IM LABYRINTH VON BILD UND TEXT: DIE SURREALISTISCHE ZEITSCHRIFT *MINOTAURE*

Sous la persistance du vieux mythe s'affirme une fois de plus l'esprit qui n'a cessé de nous animer. Cet esprit s'incarne dans la saison où la sève fuse et où tend à prédominer la toute-puissance du désir.

(Editorial in *Minotaure*, Nr. 12-13, Mai 1939)

Picasso entdeckte Anfang der 1930er Jahre gemeinsam mit den Surrealisten den Minotaurus-Mythos für sich und erkor diese Figur, halb Mann, halb Stier, zum alter ego, die sein gesamtes Schaffen durchziehen sollte. Er lässt sich sogar zu der Vermutung hinreißen:

Wenn man auf einer Landkarte alle Stationen, die ich passiert habe, ankreuzen und sie mit einer Linie verbinden würde, so käme vielleicht ein Minotaurus dabei heraus?¹¹¹

Ebenso zahlreiche Vermutungen wurden zum Verhältnis zwischen dem markanten Motiv und dem Leben des Künstlers angestellt, die ich hier nicht weiterführen möchte.¹¹²

111 Picasso zit. nach dem Motto des Ausstellungskatalogs: *Picasso. Der blinde Minotaurus*, hrsg. v. Hamburger Kunsthalle, S. 6.

112 Vgl. W. Spies, „Der blinde Minotaurus“, S. 7-13, hier S. 8; M. M. Moeller, *Picasso im Sprengel Museum Hannover*, S. 92ff.; S. Goepfert/H. C. Goepfert-Frank, *Picasso Minotauremachie*; R. Hirner, „Picassos Toros. Die Metamorphosen der Stierkampfmotivik in Pablo Picassos graphischen Werk 1921-1964“, besonders S. 18ff.; L. Glózer, *Picasso und der Surrealismus*, S. 107f; vgl. weitere Literaturhinweise zu diesem Thema bei M. Stone-Richards, „Picasso, der Dichter – Der Minotaurus Picasso“. Aussagen wie diejenige von L. Casato Gasman: „The Minotaur in him awakened and in September 1936 Picasso drew a passionate but foreboding intercourse scene between the Minotaur and a young woman who looks like

Abbildung 30: Picasso, Minotaure (1928)

Picassos erste Minotaurus-Collage von 1928 wurde 1930 in der surrealistischen Zeitschrift *Documents* abgedruckt (vgl. Abb. 30), die dem Künstler eine Sondernummer widmete.¹¹³ Erst drei Jahre später nimmt er den Auftrag an, das erste Titelblatt der 1933 neu erscheinenden Zeitschrift *Minotaure* zu entwerfen. Der Titel deutet an, dass der Minotaurus nicht nur von Picasso, sondern auch von den Surrealisten als Wappentier benutzt wurde. Angesichts der zahlreichen Mythen und Fabelwesen, mit denen sich die Surrealisten auseinander gesetzt haben, muss man die Funktion und Bedeutung des Minotaurus aber genauer betrachten und auch in Frage stellen. Aus kunsthistorischer Perspektive geht Werner Spies sogar so weit, die Arbeitsweise Picassos und der Surrealisten im Zusammenhang mit dem Minotaurus-Motiv generell zu vergleichen:

Dora Maarⁿ (dies., *Mystery, Magic and Love in Picasso: 1928-1938*, Bd. 3, S. 1199) disqualifizieren sich selbst.

113 Vgl. *Documents* 3 (1930), S. 145. Die Ausgabe trägt den Titel „Hommage à Picasso“ und widmet sich damit ausschließlich dem zu dieser Zeit aufstrebenden, von den Surrealisten gefeierten Künstler. Es handelt sich bei den Redakteuren und Autoren von *Documents* zwar um von Breton aus seiner Gruppe der Surrealisten Ausgeschlossene, aber trotz ihrer möglicherweise aus diesem Grund entstandenen Abneigung gegen die Bewegung bleiben sie dennoch in ihrer Denk- und Arbeitsweise surrealistische Autoren. Vgl. dazu M. Stone-Richards, „Picasso, der Dichter – Der Minotaurus Picasso“, S. 261. Etwas später 1936 widmet auch die eher traditionelle Kunstzeitschrift *Cahiers d'Art* Picasso eine Sondernummer.

So wie Picasso im Umkreis der Minotaurus-Faszination auf sein Gesamtwerk wie auf ein imaginäres Museum zurückgriff und dabei die chronologische Entwicklung negierte, so griffen auch die Surrealisten völlig frei auf Stile und Darstellungsmodi zurück, die in der Geschichte der Kunst modellhaft vorlagen.¹¹⁴

Entscheidend für die Untersuchung der Schriften ist in diesem Zusammenhang, dass Picasso trotz des Minotaurus als klarem Leitmotiv und alter ego nicht ein einziges Mal das Wort „Minotaure“ oder „Minotauro“ in den gesamten Schriften erwähnt.¹¹⁵ Dennoch finden sich zahlreiche Umschreibungen der mythologischen Bestie, die auch in den wenigen Prosagedichten Picassos zu erkennen sind, die in der Zeitschrift *Minotaure* aufgenommen werden (vgl. im Folgenden Kap. 3.3.5; Kap. V). Zuvor lohnt es sich jedoch, die Beziehung Picassos zu der Zeitschrift in all ihren Nuancen zu betrachten, um die intermedialen Zusammenhänge zwischen Bild, Text, Zeitschrift sowie anderen Werken Picassos und surrealistischer Künstler zu dem Thema des Minotaurus besser nachvollziehen zu können.

3.3.1 Picassos Titelblatt für *Minotaure*

Die erste Ausgabe von *Minotaure* erscheint am 15. Juni 1933 mit einem Titelblatt von Picasso (vgl. Abb. 32), das die Herausgeber Albert Skira und E. Tériade bei ihm in Auftrag gaben. Picasso hatte sich zu diesem Zeitpunkt also schon einige Jahre mit dem Thema beschäftigt. Allerdings weist René Hirner zu Recht darauf hin, dass er sich erst nach dem Auftrag von *Minotaure* intensiv mit dem Motiv auseinandersetzt.¹¹⁶ Trotzdem geht aus der Zeitschrift nicht hervor, ob sie aufgrund Picassos Arbeiten zum Minotaurus entsprechend benannt wurde oder wegen des Mythos selbst. Erst in der letzten Doppelausgabe findet sich ein Kommentar zur Namensgebung (vgl. Motto).¹¹⁷ Zu diesem Zeitpunkt gibt allerdings längst Breton den Ton in der Redaktion an und

114 W. Spies, „Der blinde Minotaurus“, S. 12.

115 Dies ist leicht nachzuweisen über die Suchfunktion des *On-line Picasso Project* (<http://picasso.csdl.tamu.edu>), das sämtliche Schriften digital erfasst hat.

116 Vgl. R. Hirner, „Picassos Toros“, S. 17.

117 Auch Jean Starobinski verweist auf die fehlende Diskussion um den Mythos in *Minotaure* hin. Obwohl Roger Vitrac den Namen vorgeschlagen habe, taucht er selbst nicht in der Zeitschrift auf. Zum einzigen direkten Verweis auf den Mythos schreibt Starobinski: „un éditorial proclame l'Éternité de Minotaure'. Ce texte, où l'esprit d'André Breton est pleinement reconnaissable, se lit comme le manifeste de *Minotaure*: un manifeste, tout chargé de promesses, et dont la signification allait devenir celle d'un adieu.“ (ders., „Face diurne et face nocturne“, S. 17).

Tériade wie auch sein Mitstreiter Éluard haben sich im Streit verabschiedet.¹¹⁸ Zumindest für Breton muss es ein Dorn im Auge gewesen sein, dass Picassos erste Arbeit zum Minotaurus (vgl. Abb. 30) in der – bereits mit seiner eigenen Zeitschrift *Révolution surréaliste* in bitterer Konkurrenz stehenden – Revue *Documents* von Georges Bataille¹¹⁹ veröffentlicht wurde. Doch abgesehen von den persönlichen Differenzen zwischen Breton und Bataille, ähneln sich beide Zeitschriften *Minotaure* und *Documents* hinsichtlich ihrer Konzeption. Beide verbinden Kunst, Literatur, Fotografie, Archäologie, Ethnologie, Psychologie und andere Interessensgebiete der Avantgarde zu einem intermedialen Kaleidoskop.

Die in luxuriöser Ausstattung erscheinende *Minotaure* begreift sich nicht zuletzt selbst als eine Art Gesamtkunstwerk. Davon zeugt auch das Titelblatt, das den Schriftzug *Minotaure* von jeweils einem Künstler pro Ausgabe in ein eigens für die Zeitschrift geschaffenes Werk integriert. Die Ergebnisse reichen von Picassos diesbezüglich fast noch konventionell zu nennender Collage bis hin zu Matisse (*Minotaure* no. 9, vgl. Abb. 31), der die Schrift zu einem Teil der Zeichnung werden lässt, so dass man sie erst auf den zweiten Blick entziffern kann.

Abbildung 31: Henri Matisse, Titelblatt für *Minotaure*, Nr. 9 (1936)

118 Vgl. zu diesen persönlichen Verwicklungen und zu den Mitarbeitern von *Minotaure* D. Schneider-Berry, „*Minotaure: Une revue surréaliste?*“, S. 227-237.

119 Vgl. zum Konflikt zwischen Breton und Bataille, sowie bzgl. der genannten Zeitschriften H. Ehrlicher, *Die Kunst des Zerstörens*, S. 421ff.

Abbildung 32: Picasso, Minotaure assis avec un poignard, (25.05.1933) Collage auf Papier als Titelblatt für Minotaure, Nr. 1 (1933)

Picassos Collage reflektiert ebenso die Medien und Sinne, auch wenn er den Schriftzug wie einen klassischen Bildtitel in den Rahmen eingefügt hat. Allein die Tatsache, dass er eine Collage mit ganz unterschiedlichen Materialien erstellt hat, die ihren stofflichen, haptischen Charakter hinter der glatten Oberfläche des Titelblatts verstecken muss, zeugt von einer solchen Reflexion, die aber auch schon in der Collage als Medium generell enthalten ist.¹²⁰ Immerhin handelt es sich um eine Auftragsarbeit und Picasso wusste, dass nur die Fotografie der Collage abgebildet werden kann und somit der nicht unerhebliche medien-spezifische Teil des Werks verloren geht. Es hätte den Anforderungen des Titelblatts genügt, nur die Radierung oder Zeichnung des Minotaurus zu drucken.

120 So hebt Werner Spies hervor, dass Picasso die Collage als ‚neues‘ Medium 1912 einführte und betont die besondere Bedeutung der Collage für Picasso: „Collage als Ideologie kündigt an, daß die Kunst im zwanzigsten Jahrhundert neuer Medien bedarf und daß Kunst im zwanzigsten Jahrhundert die Dissonanz und das Fehlen an Verbindlichkeiten greifbar, abtastbar vorzuführen hat.“ (ders., *Kontinent Picasso*, S. 148). Von eben jenen Dissonanzen lebt auch diese Collage des *Minotaure*, auch wenn sie nur abfotografiert wurde.

Diese Möglichkeit der Reproduktion wird im Heft selbst durch die unkommentierte, unbetitelt abgebildete Serie von vier Radierungen Picassos mit dem gleichen Motiv aufgegriffen (vgl. Abb. 33). Als Frontispiz verlängert diese Seite Picassos Titelblatt, ist ihm aber auch entgegengesetzt. Während die Blätter hier ordentlich nebeneinandergestellt sind, scheint der Minotaurus des Titels aus dieser Serie herausgerissen und lieblos in eine Ansammlung disharmonischer Materialien geworfen. Der Titel-Minotaurus, das große, mächtige Monster der Männlichkeit, das demonstrativ den Dolch mit nach oben zeigender Spitze als Phallussymbol hochhält, passt gerade so auf das unsauber gerissene Blatt Papier, das im Verhältnis zu den anderen Collageelementen sehr klein wirkt. Unter dem Minotaurus-Blatt ragt ein Pflanzenstil mit mehreren Blättern hervor, die die Form des Dolches nachbilden, ihn aber an Größe überbieten. Darunter sehen wir Teile einer Papierrosette, die den Minotaurus wie in einem kostbaren Schmuckrahmen präsentiert, aber in ihrer Gewöhnlichkeit als Gebrauchsgegenstand das Kunstwerk auch verhöhnt. Eine ähnliche Funktion nimmt auch die Stoffbordüre ein, die unterhalb des Minotaurus in der linken Bildhälfte verläuft. Auch die glitzernden Stücke zerknitterter Aluminiumfolie assoziieren Dekorationseffekte und erinnern möglicherweise entfernt an den glänzenden Effekt eines Goldrahmens. Doch zum einen ist Silber nicht Gold und zum anderen wird jeglicher dekorative Zweck durch die Schabigheit der zerknitterten, unsauber gerissenen und mit groben Nägeln befestigten Folie zunichtegemacht. Das Holzbrett und die Wellpappe schließlich unterstreichen diesen Eindruck erneut.

Insgesamt greift Picasso mit der Collage den surrealistischen Gedanken des *objet trouvé* auf und scheint zunächst eine zufällige Komposition andeuten zu wollen. In Zusammenhang mit den Minotaurus-Radierungen im Heft hat es den Anschein, als sei der Titel-Minotaurus ein Blatt aus dieser Reihe, das der Künstler möglicherweise verworfen hat und nun zusammen mit anderen Gegenständen auf dem Atelierboden gelandet ist. Doch eine genaue Betrachtung der Titel-Collage widerlegt diese Annahme und entlarvt die Komposition als bewusste Konstruktion eines Zufalls. Picasso verbindet zwar möglicherweise zufällig gefundene Alltagsobjekte und seine Radierung zu einer surrealistischen Collage, aber die Zusammenführung überlässt er keineswegs dem Zufall. Daran schließt sich die Frage der *peinture automatique* als Äquivalent zur *écriture automatique* an, die innerhalb der Zeitschrift *Minotaure* von E. Tériade diskutiert wird. Picassos Aussagen gegenüber E. Tériade scheinen zunächst einer planvollen Vorgehensweise zu widersprechen:

Nous étions réunis, des amis et moi, et nous décidâmes de dessiner dans le noir d'une façon tout automatique. La première fois, je m'écriai en dessinant: „Je sais que je fais: une tête de femme.“ Quand nous allumâmes, nous constatâmes qu'en effet, c'était une tête de femme, que j'aurais pu dessiner en pleine lumière. On éteint de nouveau, on recommence, et cette fois, j'annonce que j'ignore absolument ce que je fais. On allume et je constate que c'est exactement la même tête de femme que précédemment, mais à l'envers.¹²¹

Diese Kommentare Picassos muss man allerdings einem Spiel zuordnen, das noch dazu misslingt. Denn statt in surreale Bereiche vorzustoßen, stellt Picasso fest, dass er diesen Frauenkopf auch bei Licht, also mit voller Absicht ebenso gemalt hätte. Genau jener Frauenkopf würde auch in seinem Kopf herumspuken, wenn er sich vornehme, an nichts zu denken. Das Ergebnis, dass der Kopf nun verkehrt herum gemalt wurde, ist eher ein ironischer Seitenhieb Picassos, als ein tatsächlich ernstzunehmendes Ergebnis. Das unterstützt auch ein späteres Urteil Picassos über die *écriture automatique*:

Pendant l'époque surréaliste, l'écriture automatique était à la mode. C'était une gageure, au moins dans une certaine mesure; il est difficile, sinon impossible, d'être authentique. Il y a toujours un moment où l'on arrange un peu. Même les textes automatiques surréalistes étaient quelquefois corrigés.¹²²

Nimmt man daher die Collage als planvolle „Spiel“-Anordnung, wird aus der Radierung des muskelbepackten, behaarten Minotaurus, der mit seinem großen Stierkopf und aufgerichtetem Dolch als Symbol für männliche Potenz gesehen werden muss, in dem Zusammenspiel mit alltäglichen Objekten, in dem der Minotaurus klein und schäbig erscheint, eine Ironisierung eben jener Männlichkeit. Das ergibt sich nicht nur aus der Collage selbst, sondern wird durch die vier Radierungen des Minotaurus im Innenteil von *Minotaure* verstärkt. Wie die meisten anderen Abbildungen in der Zeitschrift sind auch diese nicht kommentiert und bieten so Spielraum für eigene Verknüpfungen. Es handelt sich hierbei um ein intermediales Prinzip, das freie Verbindungen zwischen den Bildern und Texten ermöglicht, aber auch um ein surrealistisches Konzept, das mit den gezeigten Werken nur Anstöße zu eigenen Träumen und Visionen geben möchte.

121 Picasso zit. nach E. Tériade, „Émancipation de la peinture“, in: *Minotaure*, Nr. 3-4 (1933), S. 13, kursiv im Original.

122 Picasso zit. nach Ch. Piot, „Picasso et la pratique de l'écriture“, S. xxx. Dass die Surrealisten selbst ihre automatischen Texte durchaus planten und veränderten betont schon Bürger in: *Der französische Surrealismus*, S. 146. Vgl. dazu auch Kap. 3.1.

Die erste Verknüpfung ergibt sich zwischen dem Frontispiz und dem Titel von Picasso, man kann diese aber auf unterschiedliche Texte und auf die Zeitschrift generell ausweiten. Außerdem stehen zumindest Picassos andere Arbeiten zum gleichen Thema in Zusammenhang mit seinen Werken, die in *Minotaure* abgebildet werden und schließlich darf man auch den Mythos selbst nicht außer Acht lassen.

3.3.2 Picassos Minotaurus-Serie in *Minotaure*

Picassos Minotaurus steht der Zeitschrift nicht nur durch das erste Titelblatt voran, sondern bildet durch die Platzierung der Radierungen im Innenteil als Frontispiz eine Art Motto des gesamten Vorhabens (vgl. Abb. 33). An der gleichen Stelle, hinter dem Inhaltsverzeichnis, steht normalerweise das Editorial einer Zeitschrift und auch bei *Minotaure* wird das einzige Editorial¹²³, das sich mit dem Minotaurus beschäftigt (in der letzten Doppelausgabe) an dieser Stelle gedruckt. Bezeichnenderweise bildet Picassos Minotaurus-Serie und das genannte Editorial fast die einzige direkte Beschäftigung mit dem Mythos in den gesamten *Minotaure*-Ausgaben. Es findet sich noch eine unkommentierte Bildergeschichte von Miró mit dem Titel *Légende du Minotaure* in der Doppelnummer 3-4 und eine Art Comic von André Masson mit dem Titel *Mélancholie du Minotaure* in Ausgabe 11. Andere Verbindungen ergeben sich eher indirekt. So kann man auch die gesamte Zeitschrift als ein Labyrinth betrachten, durch das sich die Leser ohne Anleitung hindurchlesen müssen und dabei auf den einen oder anderen Minotaurus in ganz unterschiedlicher Form treffen können.

Für Picasso selbst bedeuten diese vier Radierungen den Beginn einer intensiven Beschäftigung mit des doppeldeutigen Minotaurus, wie Esteban Leal betont:

... el inicio de la iconografía definitiva del monstruo [...]. Evidenciando su carácter dual, el Minotauro parece reflejar aquí tanto su condición de víctima – el propio Minotauro – como la de verdugo¹²⁴

123 Vgl. *Minotaure* Nr. 12-13 (1939); vgl. auch Motto dieses Kapitels. Als Editorial verstehe ich dabei nicht die erklärende Seite, die in jeder Ausgabe gleich ist und den allgemeinen Anspruch der Zeitschrift formuliert: „*Minotaure* publiera, le premier, la production d’artistes dont l’œuvre est d’intérêt universel...“, da sich diese Seite nicht verändert. Es gibt allerdings noch ein weiteres Editorial in Nummer 3-4, das die aktuelle Diskussion innerhalb der Redaktion widerspiegelt, sich jedoch nicht auf den Mythos und die Namensgebung bezieht.

124 P. Esteban Leal, „Picasso / Minotauro“, S. 30-31.

Abbildung 33: Picasso, Minotaure assis avec un poignard (3 Versionen) und Minotaure marchant avec un poignard, (11.04.1933) als Frontispiz in: Minotaure, Nr. 1 (1933), 4 Radierungen: Blatt 1-4 (hier aus: Picasso Minotauro, hrsg. v. P. Esteban Leal, S. 72-82) (Abb. in Nanette Ribler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 138)

Picassos Minotaurus scheint in den vier Blättern nach seiner Form, Ausgestaltung und Position zu suchen.¹²⁵ In Blatt 1 wirft er einen fragenden und suchenden Blick auf seinen Dolch, der mit dem Blick des Minotaurus auf Blatt 4 korreliert. Dieser wirkt eher abgeschreckt oder zurückgeschreckt angesichts des Dolches. In der gleichen Sitzposition wie der Minotaurus von Blatt 4 blickt dagegen der Titel-Minotaurus direkt und selbstbewusst den Betrachter an und hält den Dolch wie ein Schild hoch. Der Kopf des Titel-Minotaurus ist allerdings ebenso wie der Körper wesentlich mächtiger und haariger ausgestaltet und kommt damit dem Minotaurus von Blatt 2 noch am nächsten. Letzterer wendet uns jedoch nicht seinen starken Rücken zu, sondern zeigt seine verletzlich Vorderseite inklusive Geschlecht. An diesem Blatt lässt sich daher auch erkennen, dass der nach unten weisende Penis des Minotaurus durch die Phallussymbole Dolch, Hörner und überdimensionierter, geschwungener Hals ersetzt wird. Der Eindruck selbstsicherer männlicher Potenz, den der Titel-Minotaurus außerdem durch einen besonders großen Stierkopf und Muskeln verstärkt, wird also nicht nur durch die anderen Objekte innerhalb der Collage unterminiert, sondern auch durch diese Serie innerhalb der Zeitschrift.

Das einzige Blatt der Serie, auf dem ein nach unten weisender Dolch zu sehen ist, fällt auch in anderen Punkten aus der Reihe: Statt wie die anderen zu sitzen und den Dolch bedrohlich, fest in der Hand nach oben zu halten, führt der Minotaurus von Blatt 3 einen Tanz auf und bildet mit dem Dolch von der unteren linken Bildecke und mit seiner offenen Hand in der oberen rechten Bildecke eine Diagonale. Auch die dynamisch nach vorn weisenden Hörner und sein Knie unterstützen diese rhythmische Bewegung. Während die anderen durch die Betrachtung oder Präsentation des Dolches in Bewegungslosigkeit verharren müssen, scheint sich dieser Minotaurus davon befreien zu wollen und lässt den Dolch hinter sich. Die Hand kann ihn zwar noch nicht loslassen, aber sein gesamter Restkörper bewegt sich in die entgegengesetzte Richtung aufstrebend davon weg. Blatt 3 ist auch das einzige Beispiel für eine geöffnete Hand des Minotaurus. In allen vier (bzw. mit dem Titel fünf) Fällen hält die rechte Hand den Dolch und die linke stützt sich wahlweise auf den Boden oder das Knie (vgl. Blatt 1) auf, aber die geöffnete linke Hand des Minotaurus von Blatt 3 scheint

125 René Hirner geht in seiner Untersuchung zum Stierkampfmotiv Picassos auf Blatt 2 und 3 der in *Minotaure* gedruckten Radierungen ein und betrachtet sie als Vorstudien zum Titelblatt, ohne jedoch auf die vier Radierungen in der Zeitschrift selbst hinzuweisen. Damit entgeht ihm der Zusammenhang, der zwischen dem Titel und den vier Radierungen hergestellt wird. Mit Recht betont er den ambivalenten Charakter des Minotaurus auf Blatt 3, aber durch die Anordnung in der Zeitschrift und die Materialien der Collage des Titels findet sich eben dieser Charakter auch auf Blatt 2 und dem Titel-Minotaurus, die Hirner als rein „animalisch-gefährlich“ bezeichnet. Vgl. ders., „Picassos Toros“, S. 17f.

dagegen als ein Angebot, diese zu ergreifen. Doch derjenige, der dieses Angebot annähme, müsste gleichzeitig fürchten von dem Dolch in der rechten Hand erschlagen zu werden.

So zeigt sich besonders in Blatt 3 die typisch minotaurische Verbindung von Gewalt und Erotik. Dieser Minotaurus verführt durch seinen Tanz und die offene Hand,¹²⁶ hat aber die Waffe nicht abgelegt. Gezeugt durch die Verbindung der Sontentochter Pasiphae und des Stieres vereint der Minotaurus das unheilvolle, mächtige Begehren mit dem wilden, gefährlichen Charakter der Bestie. Darin sehen die Surrealisten ebenso wie Picasso ein Symbol für kreatives Schaffen, das niemals ruht, aber auch den vernichtenden Teil des Schaffensprozesses reflektiert.¹²⁷ Angetrieben von der „toute-puissance du désir“¹²⁸ überdauern der Mythos und die Kunst möglicherweise alle Zeiten und dringen in die „nouveaux territoires“¹²⁹ vor, aber es bleibt auch ein für alle Beteiligten gefährlicher Prozess. Picasso betont in seinen Minotaurus-Darstellungen in der Zeitschrift die gleichen Aspekte wie sie auch im zitierten Editorial hervorgehoben werden, aber er fügt zwei entscheidende Punkte hinzu: Erstens die Bedrohung, die von der männlich markierten kreativen Kraft des Minotaurus ausgeht und zweitens die eigene Verletzlichkeit des Minotaurus, der im Labyrinth gefangen, ziellos herumirrt. Dazu braucht Picasso gar kein Labyrinth zu malen, wie beispielsweise Masson,¹³⁰ sondern die vier (fünf) Minotaurs-Radierungen zeigen einen suchenden (vgl. Blatt 1), verletzlichen (vgl. Blatt 2), verführerischen (vgl. Blatt 3) und von der eigenen Kraft erschreckten (vgl. Blatt 4) Minotaurus, der zudem mit zahlreichen Symbolen von Männlichkeit ausgestattet ist und dennoch klein, ironisch und fast bemitleidenswert wirkt (vgl. Titel, Abb. 32). Diese drei Elemente des Minotaurus, erotisches Begehren, Gewalt und der verletzliche, suchende Künstler-Minotaurus im Labyrinth finden sich auch in allen anderen Bearbeitungen dieses Themas von Picasso. Während jedoch der leidende, verletzte oder blinde Minotaurus, der Minotaurus als Vergewaltiger und der

126 Auch Hirner, der die Bewegung dieses Minotaurus als „schreitend“ und die geöffnete Hand als „Gestus des Siegers“ interpretiert, kommt zu dem Schluss, dass es sich um „eine höchst ambivalente Figur“ handelt. Vgl. ebd.

127 Zur Beziehung zwischen den Surrealisten, dem Minotaurus und Picasso ganz allgemein vgl. D. Siegelin, „Picassos Stierkämpfe im Kontext surrealistischer Diskussionen um Mythos und Stierkampf“.

128 Vgl. Motto dieses Kap.

129 *Minotaure*, Nr. 12-13 (1939), Editorial, [Kapitälchen im Original].

130 Vgl. Minotaurus-Darstellung von André Masson, *Minotaure et Labyrinthe* (1930) Abb. in: *Focus on Minotaure*, S. 17. Zu Massons Beschäftigung mit dem Minotaurus vgl. auch D. Siegelin, „Picassos Stierkämpfe...“ S. 49-51.

zärtlich, erotische Minotaurus in sonstigen Arbeiten¹³¹ auf unterschiedlichen Bildern zu sehen sind, gelingt es Picasso auf diesen wenigen Seiten in *Minotaure*, das gesamte Spektrum des vielschichtigen Themas zu reflektieren. Die große Anzahl von Radierungen zum Motiv des Minotaurus in der *Suite Vollard* (1933-34) zeigt aber auch wie intensiv sich der Künstler damit auseinandergesetzt hat, bis hin zur größerformatigen Radierung *Minotauromachie* (1935), die zu seinen Meisterwerken gezählt wird¹³² (vgl. folg. Abb.).

Abbildung 34: Picasso, Scène bacchique au Minotaure (Suite Vollard 59), 18.05.1933, Radierung

131 Vgl. z.B. das erste Minotaurus-Bild, das zusätzlich noch auf den Minotaurus als Opfertier verweist (vgl. Abb. 30, vgl. auch W. Spies „Der blinde Minotaurus“, S. 8). Vgl. auch einige Radierungen aus der *Suite Vollard* und natürlich die berühmte *Minotauromaquie* (Abb. 34-38).

132 Vgl. dazu den Bildkommentar von Christoph Heinrich in: *Picasso. Der blinde Minotaurus*, S. 84.

Abbildung 35: Picasso, Minotaure endormi contemplé par une femme (Suite Vollard 60), 18.05.1933, Radierung

Abbildung 36: Picasso, Minotaure attaquant une amazone, (Suite Vollard 62), 23.05.1933, Radierung

Abbildung 37: Picasso, Minotaure aveugle guidé par une fillette (Suite Vollard 90), 23.10.1934, Radierung

Abbildung 38: Picasso, Minotauromachie (23.03.1935), Radierung, 49,5 x 69,3 cm

3.3.3 Breton über Picasso in *Minotaure*

Der Künstler Picasso, der sich weder für den Surrealismus noch für eine andere Bewegung gänzlich vereinnahmen ließ, beherrscht die erste Ausgabe von *Minotaure* nicht nur durch sein Titelblatt und die programmatisch als Frontispiz vorangestellte Serie von Radierungen, sondern auch der erste größere Artikel ist ihm gewidmet. Breton erwähnt Picassos Arbeiten zum Minotaurus jedoch mit keinem Wort in „Picasso dans son élément“.¹³³ Sein Interesse gilt vornehmlich Picassos Skulpturen, einer Collage *Composition au papillon* (1932) und der Arbeitsweise des Künstlers, die er mit Fotografien Brassais und drei Radierungen Picassos *Parabole du sculpteur* (vgl. Abb. 41) dokumentiert.

Abbildung 39: Doppelseite in Minotaure, Nr. 1 (1933), S. 8-9 mit einer Fotografie von Brassai aus Picassos Atelier und Picasso, Composition au papillon (1932) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 144)

Allerdings handelt es sich bei dem Titel-Minotaurus ebenfalls um eine Collage, die zudem wie aus Atelierresten zusammengeschustert erscheint und so dem Minotaurus seine gewaltige Kraft raubt. Das Atelier und der Schaffensprozess spielen eine große Rolle in den Minotaurus-Arbeiten Picassos, die in der Zeitschrift zu sehen sind. Außerdem wählt Breton mit *Parabole du sculpteur* drei Radierungen aus der *Suite*

133 Vgl. A. Breton, „Picasso dans son élément“, in: *Minotaure*, Nr. 1 (1933). S. 8-22.

Vollard aus, in der Picasso die Verbindung zwischen dem Minotaurus und den Künstler-Modell-Motiven explizit herstellt (vgl. Abb. 41 u. Anm. 131). Es ergeben sich hier intermediale Verbindungen zwischen dem Text von Breton und den unabhängig davon in der gleichen Ausgabe von *Minotaure* enthaltenen Arbeiten Picassos, die auf ein generelles Prinzip der Zeitschrift verweisen. Ohne didaktisch-sinnvolle Anleitung werden die Rezipienten selbst aufgefordert solche Verbindungen herzustellen oder auch nicht.

Betrachtet man daraufhin Bretons Text jedoch genauer, muss man feststellen, dass er selbst dieses surrealistische Prinzip der offenen Fantasieanregung jedes Einzelnen zwar proklamiert, aber nicht beherzigt. Zunächst beschreibt Breton Picassos Collage *Composition au papillon* als Auslöser für den Eintritt ins Surreale, als „révélation“ und „Le merveilleux, l'irrésistible courant!“.¹³⁴ Picassos Collage ist für Breton die Verwandlung unscheinbarer, alltäglicher Dinge und selbst eines tierischen Organismus (des Schmetterlings) in Kunst – und mehr noch in das Wunderbare. Der Beginn des Artikels ist die Beschreibung einer sehr persönlichen Kunsterfahrung, die in Bretons Fall einen von ihm gewünschten Trancezustand gewinnt:

je me suis demandé tout un après-midi d'où venait qu'il conférât à si petite toile que le matin même j'avais eue sous les yeux cette importance spéciale – les objets vers lesquels je m'étais tourné ensuite, objets que pourtant j'aime entre tous, m'en étaient apparus tout nouvellement illuminés – je me suis demandé ce que faisait que de sa parfaite incorporation au tableau dépendît tout à coup cette émotion unique, qui, lorsqu'elle s'empare de nous, témoigne sans erreur possible que nous venons d'être l'objet d'une révélation.¹³⁵

Es ist ein Grundprinzip des Surrealismus, dass die Kunsterfahrung – sei es Lektüre, Bild- oder Filmbetrachtung – von den ausgelösten Visionen jedes einzelnen Rezipienten abhängt. Umgekehrt gilt auch beim Schaffen der Werke, dass möglichst die unbewussten, halluzinatorischen Bereiche des Künstler-Geistes ausgedrückt werden. Insgesamt ergibt sich daraus ein von zwei Seiten sehr individuell bestimmtes Werk, das von einer größtmöglichen Offenheit und Enthaltung von Sinnzuschreibungen gekennzeichnet ist. Dies betont Breton durch seine Beschreibung zu Beginn des Artikels und auch an mehreren anderen Stellen. Doch sobald er sich bemüht, Picasso und sein Werk als Wegbereiter einer neuen (surrealistischen) Kunst auszugeben, wird Breton weder seinen eigenen Maßstäben noch Picasso gerecht. Sicher ist besonders

134 Ebd., S. 10.

135 Ebd.

Picasso immer auf der Suche nach dem Neuen,¹³⁶ aber er braucht das Alte nicht zu überwinden, zu beerdigen oder zu beleidigen. Breton dagegen glaubt mit Picasso den Realismus polemisch aburteilen zu können:

De ce point jusqu'alors jamais atteint, qu'il soit permis de considérer avec quelque hauteur les tardifs enfantillages du prétendu ‚réalisme‘ artistique, dupe aveuglément...¹³⁷

Dabei belegen gerade die praktischen künstlerischen Arbeiten von Surrealisten wie Dalí in *Minotaure*,¹³⁸ dass die Vorbilder aus der realistischen oder zumindest gegenständlichen Malerei stammen und in surrealistischer Manier weitergeführt werden.¹³⁹ Picasso verfährt auf ähnliche Weise mit seinen Vorbildern wie El Greco, Velázquez, Goya, Manet, u.a., indem er sie einer unendlichen Metamorphose aussetzt.¹⁴⁰

Im weiteren Verlauf des Artikels nimmt Bretons manifestartiger Stil fast humoristische Züge an. Mit einem Schlag suspendiert er beispielsweise die Malerei, den Maler und vor allem die Farbe, indem er behauptet, Picasso habe die Malerei überwunden und dies ironischerweise an seinem Schaffenseifer auf eben diesem Gebiet belegt.

136 Auch wenn Picasso selbst behauptet, er suche nicht, er finde, so beschreibt Werner Spies dieses Phänomen von Picassos rastlosem Schaffen sehr treffend als „Dilemma, ausweglos in einer Zeit verankert zu sein, jedoch zu einer Aussage gelangen zu wollen, die verschiedene historische Möglichkeiten des Ausdrucks umfaßt.“ (W. Spies in: *Der blinde Minotaurus*, S. 10).

137 A. Breton, „Picasso dans son élément“, S. 10.

138 Vgl. z.B. Dalí, „Interpretation paranoïaque-critique de l'image obsédante ‚L'Angélu‘ de Millet“, in: *Minotaure*, Nr. 1 (1933) und dazu I. Maurer Queipo, „A la recherche d'images susceptibles de nous extasier“. Das Universum der Ekstase des Salvador Dalí“.

139 Vgl. zum Thema der bildenden Kunst in *Minotaure* auch G. Hindemith, „Zum innovatorischen Potential einer surrealistischen Kunstgeschichtsschreibung“.

140 Sicherlich kann man Picasso nicht allein daher zu den Surrealisten zählen, aber Dorothee Siegelins Entscheidung zu diesem Thema erscheint mir doch auch etwas zu einfach. Sie argumentiert, Picassos kunstgeschichtliche Verweise zeugten von seiner Suche nach einem neuen Stil, während „die Surrealisten nach neuen Techniken und vor allem Inhalten“ suchten (vgl. dies., „Picassos Stierkämpfe im Kontext surrealistischer Diskussionen um Mythos und Stierkampf“, S. 52). Vgl. zu Picassos Umgang mit den Vorbildern aus der Malerei und Literatur Kap. IV und V der vorliegenden Arbeit.

un homme [Picasso] pour qui le problème à cessé d'être la reproduction inconditionnelle de l'image colorée – le peintre à l'école du perroquet – mais devenu la reconstitution du monde à partir de l'idée que la forme demande à être posée comme neutre et indéterminée comme *libre* par le trait et qu'intervient seulement au delà la possibilité de l'individualiser à l'extrême par l'introduction d'une substance indifférente en elle-même qui est la couleur.¹⁴¹

Die Einführung der Farbe wird als indifferente Substanz gefeiert, weil Breton Picassos Ausspruch heranzieht, er habe schon oft Rot statt Blau genommen, wenn er kein Blau mehr hatte. Abgesehen von der generellen Fragwürdigkeit solcher Aussagen Picassos, die zunächst einmal durchaus einen fiktiven Charakter haben können, kann man davon noch lange nicht auf die Farbe als indifferente Substanz schließen. Doch Breton geht sogar so weit zu behaupten, dass der Unterschied zwischen Blau und Rot ohnehin zu vernachlässigen sei. Damit wischt er die ausgewiesenen symbolträchtigen Farben während Picassos blauer und rosa Periode vom Tisch und nutzt diesen Schachzug, um sich ganz auf die beige und grauen Bilder zu beziehen. Er stellt die These auf:

C'est ainsi pourtant qu'un jour Picasso a condamné en lui les grandes orgues et, dans le dessein de capter à source la plus secrète son murmure, s'est porté à la rencontre de toute la forêt.¹⁴²

Es scheint demnach so, als habe Picasso von einem Tag auf den anderen der Farbe den Rücken zugekehrt. Vergessen sind seine ausgiebig farbigen surrealistischen Strandbilder (z.B. *Deux femmes courant sur la plage*, (1922), vgl. Abb. 129) und unzählige weitere Bilder, von denen einige auch in aufwendigem Farbdruck in späteren Ausgaben von *Minotaure* zu sehen sind (vgl. Abb. 49).¹⁴³

Auch Bretons Artikel ist von Bildern Picassos flankiert, jedoch handelt es sich hierbei vor allem um schwarz-weiß-Fotografien Brassais, die das kreative Chaos im Atelier des Künstlers dokumentieren (vgl. Abb. 39-40). Stapelweise sehen wir auf diesen Fotografien auch Gemälde Picassos achtlos an die Wand gelehnt. Weder das einzelne Gemälde noch seine Farbgestaltung spielen in den Fotografien eine Rolle. Auch bei den einzeln reproduzierten Werken Picassos (*Composition au papillon*, *Parole du sculpteur*, *Crucifixions* und *Une Anatomie*), die den Artikel Bretons begleiten, handelt es sich um ‚farblose‘ Beispiele. Ohne Zweifel kann man daher Breton mit Glózer vorwerfen, er enge Picasso ein und vereinnahmt ihn für den Surrealismus. Auch die von Glózer dokumentierte Abwehrreaktion des Künstlers kann man

141 A. Breton, „Picasso dans son élément“, S. 10.

142 Ebd., S. 12.

143 Vgl. *Minotaure*, Nr. 3-4 (1933), S. 17; *Minotaure*, Nr. 5 (1934), S. 33 und die hier reproduzierten Aquarelle aus *Minotaure*, Nr. 9 (1936), S. 32-33 (vgl. hier Abb. 49).

nachvollziehen.¹⁴⁴ Doch die eigentliche Qualität von Bretons Artikel liegt in einem anderen Bereich, der sich vor allem im Zusammenhang mit Brassais Fotografien und dem Minotaurus ergibt. Sieht man von den polemischen Attacken und einseitigen Aussagen ab, geht es Breton vor allem um die Schaffensweise Picassos. Nur mit wenigen Worten zu den Fotografien des Ateliers und nur sehr indirekten Anspielungen auf den Minotaurus gelingt es Breton in einem literarischen Stil, diesen Zusammenhang herzustellen. Darin zeigt sich erneut der besondere intermediale Charakter der Zeitschrift *Minotaure*, die durch die lockere Zusammenstellung von Bildern und Texten diesen Freiraum ermöglicht.

Brassais Fotografien zeigen nicht nur das Innere des Ateliers, sondern auch den Blick aus dem Fenster (vgl. Abb. 40). Diesen Blick über die Dächer Paris' nimmt Breton ganz beiläufig in seine Beschreibung auf, ohne die Fotografie direkt zu erwähnen.

Chères grisailles où tout finit et recommence, pareilles à ces tois que le peintre voit de sa fenêtre, inclinés sous la grande voile du ciel de Paris aux nuages changeantes. La même fumée légère, selon l'heure à peine un peu plus claire, un peu plus sombre que ce ciel, évoque seule la vie humaine par étages et par cases, les femmes secouant leurs cheveux devant la glace, les murs fleuris de papier – la vie âpre et charmente.¹⁴⁵

Fast überliest man diese Anspielung auf Brassais Fotografie, die doch nur eine Momentaufnahme darstellt, aber von Breton zu einer magischen, dauerhaften Inspirationsquelle erhoben wird. Es ist die Symbolkraft des Fensters, die im Zusammenhang mit den Avantgarden und Picasso eine besondere Rolle spielt. Schon seit Delaunays Bilderserie (1912-13) und Apollinaires berühmtem Gedicht „Les Fenêtres“ (1918) ist die Raummetaphorik des Fensters sowohl als Ausblick in eine „andere“ Welt

144 Vgl. L. Glózer *Picasso und der Surrealismus*, S. 48f.

145 A. Breton, „Picasso dans son élément“, S. 12. Im späteren Abdruck dieses Artikels in Bretons, *Le surréalisme et la peinture*, und auch in der deutschen Ausgabe *Der Surrealismus und die Malerei*, sind die Bilder anders zusammengestellt und das Fenster-Foto fehlt gänzlich, obwohl es ganz offensichtlich einen entscheidenden Bezug zwischen Foto und Text gibt.

als auch als intermediale Verbindungspassage etabliert.¹⁴⁶ Auch in den *Pariser Passagen* montiert Benjamin die unterschiedlichsten Versatzstücke wie Schaufenster aneinander (vgl. Kap. 2.4). Für die Malerei wiederum ist das Fenster per se bedeutsam, weil von ihm das Licht/Schatten-Spiel des Bildes abhängt. Fenster, Spiegel und Gemälde an den Wänden verwirren schon die Betrachter von Velázquez' *Meninas*, die Picasso zu eigenen „Variationen“ anregen, in die er noch ein paar zusätzliche Fenster einfügt (vgl. Abb. 104-105). Von ausgeprägten Licht-Schatten-Effekten sind auch die Fotografien Brassäis gekennzeichnet, die zum Teil nachts aufgenommen wurden (vgl. Abb. 40). Auf die Bedeutung von Licht und Schatten sowie des Fenstermotivs bezüglich Picassos Schriften wird Breton 1936 in seinem Artikel „Picasso Poète“ zeitnah eingehen (vgl. Kap. 3.2).¹⁴⁷

Bei Breton verwandelt sich der Blick aus dem Atelierfenster zu einem Blick in eine andere, traumanaloge, surreale Welt. In der „fumée légère“, die sich zwar leicht gegenüber der Fotografie verändern kann, aber laut Breton immer vorhanden ist, drückt sich das innere Auge des Künstlers, seine Imagination, seine innere Leinwand aus. Letztlich entsteht daraus sogar ein Kunstwerk, das in einer pygmalionhaften Verlebendigung das menschliche Leben in all seiner Ambivalenz zwischen „âtre“ und „charmente“ abbildet. Auch die Spiegelmetapher, die Breton durch „les femmes [...] devant la glace“ bemüht, fügt sich in dieses Bild des Pygmalion-Künstlers ein, obwohl es Breton gerade nicht darum geht, ein spiegelgetreues Abbild der Realität zu bekommen, sondern in neue, unbewusste, surreale Dimensionen des Lebens vorzustoßen. Der entscheidende Unterschied zum Pygmalionmythos ist daher, dass sich das menschliche Leben in all seiner Widersprüchlichkeit bereits beim Blick aus dem Atelierfenster, beim Anblick von Brassäis Fotografie oder eben bei der Betrachtung von Picassos Werken offenbart, aber nicht identisch ist mit dem Kunstwerk.

146 Vgl. dazu W. Wehle, „Orpheus zerbroche Leier. Zur ‚Poetik des Machens‘ in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)“.

147 Das Wort Fenster kommt in Picassos Schriften gehäuft vor: „fenêtre/s“ = 140; „ventana/s“ = 55. Im Vergleich dazu verwendet Picassos sein Schlüsselmotiv, den Stier, sogar deutlich weniger oft: „taureau/x“ = 7; „toro/s“ = 97 (nachprüfbar unter der Rubrik „Concordance“ in: <https://picasso.shsu.edu>, 20.03.2013).

Abbildung 40: Brassai, L'Atelier und Fenêtre, Fotografien zu Picassos Atelier, in: Minotaure, Nr. 1 (1933), S. 11. (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 150)

Picasso hat sich mit diesem Problem bereits 1931 und früher auseinandergesetzt, als er im Auftrag Vollards Balzacs Novelle *Le Chef d'œuvre inconnu* mit einer Reihe von Radierungen und Holzschnitten illustrierte.¹⁴⁸ Das Thema lässt Picasso bis zu seinem

¹⁴⁸ Vgl. M. M. Moeller, *Picasso im Sprengel Museum Hannover*, S. 76-116.

Lebensende nicht mehr los¹⁴⁹ und steht in direktem Zusammenhang zum Minotaurus-Motiv und den Radierungen zu *La Parabole du sculpteur*, die alle in der *Suite Vollard* zusammengefasst sind. Breton erwähnt jedoch diesen gesamten Komplex in Picassos Schaffen *nicht*. Stattdessen stellt er drei Radierungen Picassos mit der Überschrift *La Parabole du sculpteur* (vgl. Abb. 41) an den Schluss seines Artikels – und zwar scheinbar beliebig zwischen zahlreiche Fotografien Brassais von Picassos Skulpturen. Klar erkennbar ist jedoch, dass die rechts neben den Radierungen auf einer Fotografie abgebildete Skulptur Picassos als Vorlage für die in der Radierung zweifach gezeichnete Skulptur diente. Es handelt sich bei der fotografierten Skulptur um eine Variante der *Tête de femme* (1931-32), nach dem Modell Marie-Thérèse Walter.

Abbildung 41: Doppelseite 24-25 in: Minotaure, Nr. 1 (1933), links: Picasso, 3 Radierungen aus der Suite Vollard (oben: Le repos du sculpteur (02.08.1933); u. li.: Sculpteur et modèle agenouillé (08.04.1933); u. re.: Sculpteur avec coupe et modèle accroupi (21.03.1933)), rechts: Brassai, Fotografie aus Picassos Atelier in Boisgeloup (Abb. in Nanette Ribler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 151)

Dennoch erzählt auch der Text Bretons von dem schaffenden Künstler-Minotaurus, der, wie auch seine Werke, im Labyrinth herumirrt.

149 Picasso mietet sich 1937 ein Atelier in der Rue des Grands-Augustins, wo Balzac auch seine *Novelle* situierte und reflektiert das eigene Schaffen und den Konflikt zwischen Maler und Modell bis in seine letzten Werke hinein. Vgl. zu diesem Thema auch Kap. V.

c'est par impossible l'araignée qui va, plus qu'au moucheron, être attentive au dessin et à la substance du polygone de sa toile, l'oiseau migrateur qui en plein vol va tourner la tête vers ce qu'il quitte, l'oiseau encore va tenter de se retrouver dans le labyrinthe de son propre chant.¹⁵⁰

Der Vogel im Labyrinth – an sich ein absurdes Bild, da der Vogel die Flügel hat, die Ikarus sich wünscht, um aus dem Labyrinth zu entkommen – ist ebenso wie die Spinne im Netz eine Metapher für den Künstler, der sich nicht um sein Ziel, seine Beute kümmert, sondern um sein eigenes Schaffen: den Aufbau des Spinnennetzes, den Gesang des Vogels. Auch hier zeigt sich wieder die literarische Qualität von Bretons Artikel, kann er doch im Französischen das Wort „toile“ gleichzeitig für das Netz (der Spinne) und für die Leinwand (des Malers) gebrauchen. Beide Motive, der Vogel und die Spinne mit Netz werden nur zwei Jahre später in Picassos Schriften ab 1935 ebenfalls zu wiederkehrenden Figuren. Auch in *Minotaure* wird 1937 (Nr. 10) eine Manuskriptseite Picassos abgedruckt, die auf jenes Thema von Vogel, Spinne und Labyrinth verweist (s.u. Abb. 50).¹⁵¹ Zu Recht betont Breton generell die selbstreflexiven Elemente in Picassos Arbeit und argumentiert im Folgenden, dass man nur auf diese Weise die äußere Welt überwinden könne, um das Neue oder das Mögliche zu schaffen.

Autrement appréciable, parce que seule vraiment suggestive du pouvoir accordé à l'homme d'agir sur le monde pour le conformer à soi-même (et par là pleinement révolutionnaire) m'apparaît, dans cette production, la tentation ininterrompue de confronter tout ce qui existe à tout ce qui peut exister, de faire surgir du jamais vu tout ce qui peut exhorter le déjà vu à se faire moins étourdiment voir.¹⁵²

Es ist ein revolutionärer und damit für Breton surrealistischer Umgang mit der sichtbaren Welt, den Picasso vorführt, indem er zwar ausschließlich von den Dingen ausgeht, die er vorfindet, aber sie öffnet und in alle denkbaren Richtungen verändert. Im Bild des Minotaurus gesprochen bedeutet dies, das Kunstwerk wird zum Labyrinth

150 A. Breton, „Picasso dans son élément“, S. 13.

151 Picasso verwendet die Begriffe entsprechend häufig in seinen gesamten Schriften: „oiseau/x“ = 52; in den spanischen Texten kommt „pájaro“ so gut wie nicht vor, aber der Käfig: „jaula“ = 11 und im Französischen „cage“ = 24, sowie die Spinne und ihr Netz (das als „toile“ im Französischen auch die Leinwand bezeichnet): „araignée/s“ = 15; „araña“ = 19; „toile“ = 35; „red/es“ = 18 (vgl. unter der Rubrik „Concordance“ in: <https://picasso.shsu.edu>, 20.03.2013).

152 A. Breton, „Picasso dans son élément“, S. 13.

mit unendlich vielen möglichen Wegen, die dennoch alle nicht zu einem Ausweg führen und der Künstler wird zum Minotaurus, der als erotisch-gefährliches und gleichzeitig verzweifelt-verletzliches Wesen alle erwartet, die sich in sein Labyrinth begeben.

Als Beleg für Picassos Umgang mit der Realität und den Objekten führt Breton die Fotografien Brassais an, die das kreative Chaos im Atelier des Künstlers abbilden – ohne diese jedoch wörtlich zu nennen. Allerdings wird wahrscheinlich jedes Künstler-Atelier eine gewisse Unordnung aufweisen und es ist eher der Blick des Fotografen und damit die Fotografie selbst, die Breton hier feiert. Entgegen seiner eigenen Absage an die Farbe in der Malerei, schwärmt Breton nun, nur wenige Zeilen später, von den „*étiquettes rouges et blanches*“ der aufgetürmten Zigarettenschachteln, die gemeinsam mit einer Skulptur Picassos und einer Vase auf dem Kaminsims eine Komposition bilden, die nicht mehr und nicht weniger zeigt als: „*le mystère de la construction humaine et à travers elle de la construction animale qui est en jeu.*“¹⁵³ Ohne es zu erwähnen, würdigt Breton hier nicht Picassos Skulptur, sondern die Komposition von Brassais Fotografie, die in *Minotaure* unmittelbar neben diesen Abschnitt gestellt wird. Denn Picasso hat seine Schaffenskraft sicher in die Skulptur gelegt, aber die Anordnung aller Objekte auf dem Kaminsims ist doch wahrscheinlich ein Ergebnis des Zufalls, das erst Brassai durch seine Fotografie zu einem Kunstwerk macht. Ironischerweise sehen die Betrachter der Schwarz-Weiß-Fotografie nicht das Farbenspiel der Vase und der Zigarettenschachteln, auf das Breton aufmerksam macht, obwohl er zuvor die lauten Farben der Malerei verurteilte. Die geheimnisvolle, magische Wirkung von Picassos Schaffen, die Breton in seinem Artikel beschwört kommt im Grunde erst in der intermedialen Wechselwirkung zwischen den Kunstwerken selbst, den Fotografien Brassais und natürlich dem quasi-literarischen Text Bretons zum Ausdruck.

Nur an einer Stelle verweist Breton auf die Zeitschrift *Minotaure* als außergewöhnliche Möglichkeit, hier endlich auch einmal Picassos „*production récente extrapictural*“¹⁵⁴ zu sehen. Damit sind die von Brassai fotografierten Skulpturen gemeint, die Breton als spielerische Zusammenführung von unterschiedlichen Materialien und Objekten besonders gefallen. Unerwähnt lässt er jedoch, dass diese Ausgabe von *Minotaure* im Titel und Frontispiz sowie in seinem eigenen Artikel und direkt daran anschließend zahlreiche pikurale Arbeiten Picassos enthält.

Trotz seiner Bemühungen die Verwandlung, das Nicht-Realistische und Nicht-Logische in Picassos Skulpturen hervorzuheben, kehrt Breton doch immer wieder zur Suche nach dem Geheimnis des Lebens in den Kunstwerken zurück. Nicht nur das Mysterium des menschlichen Lebens, sogar das Leben selbst offenbart sich für Breton

153 Ebd.

154 Ebd., S. 14.

in den Werken Picassos. Gerade die Künstlichkeit und Zusammenführung von gegensätzlichen Elementen, wie Pflanze und roter Federbusch erzeugen „le sentiment de la vie réelle de l'arbuste.“¹⁵⁵ Diese Beschwörung des Lebens in der Kunst nimmt Breton zwangsläufig wieder auf, wenn er von den selbstreflexiven Arbeiten *La Parabole du sculpteur* spricht. Denn diese Beschäftigung mit dem eigenen Wirken, schließt das Leben ein: „Cette démarche, strictement intellectuelle, est là commentée dans la vie.“¹⁵⁶ Tatsächlich evozieren die drei gezeigten Radierungen Picassos (vgl. Abb. 41) den Mythos von Pygmalion und auch den des Minotaurus. Breton beschreibt allerdings nicht diese Beziehung, sondern wie zuvor zunächst seine ganz persönliche Rezeption:

L'œil tout en suivant avec ravissement, d'une gravure à l'autre – d'un état, devrais-je dire, de la gravure à l'autre – le spectacle prodigieusement varié qui se déroule sur cette selle, est ainsi mis en mesure de réaliser parallèlement les conditions de la métamorphose.¹⁵⁷

Wichtig an dieser Metamorphose ist, dass sie viele mögliche, sich während der Betrachtung veränderbare Aussagen enthält und diese gleichzeitig, parallel nebeneinander existieren. Diese Offenheit erklärt Breton aus der Entstehung des Werks und Picassos Arbeitsweise – beides auch Thema der Radierungen (vgl. dazu auch Kap. V). Dafür sprechen die gleichzeitige Nähe und Zerrissenheit von Künstler und Modell sowie das ernste Nachdenken in ihren Blicken auf das gemeinsam geschaffene Werk, das in einer spielerischen Geste durch den Blick auf den Fisch im Glas ironisiert wird (vgl. Abb. 41, Blatt 3). Vor diesem Hintergrund kommt Breton zu dem Schluss: „Toute préméditation doit être écartée de ces aimables gestes comme de tous ceux qui font le charme de la vie.“¹⁵⁸ Das Lebendige oder wie hier der Charme des Lebens, von dem Breton an so vielen Stellen des Textes spricht, ist eben nicht der eine absolute Moment,

155 Ebd., S. 16.

156 Ebd., S. 21.

157 Ebd.

158 Ebd., S. 22.

den noch Picassos literarisches Vorbild Frenhofer aus Balzacs Novelle festhalten möchte,¹⁵⁹ sondern es sind nur angedeutete Bewegungen, die in erster Linie in der Fantasie der Betrachter den Eindruck von Leben erwecken. Auch dieser Artikel Bretons ist vor allem von der Fantasie des Kunstbetrachters Breton bestimmt und kann daher m.E. kaum als kunsthistorische Einteilung Picassos in den Surrealismus verstanden werden, wie sie Breton u.a. von Glózer vorgeworfen wurde.¹⁶⁰ Breton beginnt seinen Text mit der Beschreibung eigener Visionen beim Anblick von Picassos Kunst und endet auch mit solchen, die allerdings noch nicht einmal von der konkreten Werkbetrachtung, sondern durch ein Gespräch mit Picasso über ein mögliches noch in Arbeit befindliches Werk, ausgelöst wurden:

Je me surpris à imaginer ces mouches brillantes, toutes neuves, comme Picasso saurait les faire. Tout s'égayait; non seulement mon regard ne se souvenait de s'être porté sur rien de désagréable, mais encore j'étais *ailleurs* où il faisait beau, où il faisait bon vivre, parmi les fleurs sauvages, la rosée: je m'enfonçais librement dans les bois.¹⁶¹

Bretons surrealistischer Blick auf die Kunst ist somit ein sehr literarischer. Daher muss man auch seinen Text als literarischen lesen. Trotz seines zum Teil polemischen Stils geht es Breton nicht darum, wie man Picassos Kunst zu verstehen hat, sondern er bietet lediglich seine eigene Rezeption zur Lektüre an. Die einzige Vereinnahmung Picassos besteht darin, dass Breton von den Werken, einigen Gesprächen und vor allem von seiner eigenen Person ausgehend auf die Arbeitsweise Picassos schließt und den Künstler ebenso wie sich selbst in den tiefen surrealistischen Wald der Fantasie schickt.¹⁶²

159 Vgl. Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, S. 54ff. und 68f. Doch auch in der Erzählung zeigt sich bereits, dass sich das Leben nicht in einem Bild fangen lässt, sondern nur in der Bewegung und in der Imagination der Betrachter für einen kurzen Moment aufscheint, um dann im Zweifel wieder zu verschwinden. Vgl. dazu Vf.in, *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion*; vgl. dazu in der vorliegenden Arbeit Kap. V.

160 Vgl. L. Glózer, *Picasso und der Surrealismus*, S. 48.

161 A. Breton, „Picasso dans son élément“, S. 22. Mit dem zitierten Abschnitt endet der Artikel.

162 Vgl. ebd.: „dans les bois“ und ebd., S. 12: „la rencontre de toute la forêt“. Vgl. zum surrealistischen Motiv des Waldes auch V. Roloff, „Surreale Urwälder in Europa und Lateinamerika. Im Zwischenraum der Bilder und Texte“, S. 247ff.

3.3.4 Weitere Arbeiten Picassos in *Minotaure*

Da nicht alle abgedruckten Werke Picassos in den 13 Ausgaben von *Minotaure* mit dem Motiv des Minotaurus zusammenhängen, schränke ich eine genauere Betrachtung auf die Verbindungen zum Mythos ein. In der ersten Ausgabe von *Minotaure* finden sich nach dem Titel und dem Frontispiz vor allem in Bretons Artikel Aufnahmen von Picassos Arbeiten. Darunter berührt allerdings nur *La Parabole du sculpteur* (vgl. Abb. 41) den Mythos um den Minotaurus. Auch wenn der Pygmalionmythos durch die Maler-Modell-Beziehung (vor allem auf Blatt 3) eingebracht wurde, so deuten doch der Arbeitszusammenhang¹⁶³ sowie der bärtige Bildhauer auch auf den Minotaurus hin. In ähnlich zärtlicher Umarmung wie auf Blatt 1 dieser Serie sieht man den Minotaurus auf anderen Radierungen der *Suite Vollard*, wenn er gemeinsam mit Bildhauer und Modellen in den bacchantischen Szenen im Atelier zecht (vgl. Abb. 34). Auch der Blick aus dem Fenster und die Blumenkränze auf dem Kopf der Modelle stimmen mit *La Parabole du sculpteur* überein. Die Leser von *Minotaure* kannten diese zum Teil zu dem Zeitpunkt noch nicht veröffentlichten Radierungen, wahrscheinlich nicht, aber sie konnten trotzdem auch innerhalb der Zeitschrift eine Verbindung herstellen. Die Sitzhaltung des Bildhauers von Blatt 2 erinnert an die Position des Minotaurus aus dem zweiten Blatt des Frontispizes (vgl. Abb. 33). In beiden Fällen findet sich außerdem eine gewisse Selbstironie, auf die auch Breton indirekt durch den Blick auf den Fisch im Glas auf Blatt 3 hinweist.¹⁶⁴ Dabei ist es nicht nur der bewundernde Blick des Bildhauers und Modells auf den Fisch im Glas statt auf die Statue, sondern auch schon in den Blättern davor widerspricht der gelangweilte Blick des Modells auf Blatt 1 der Zärtlichkeit der Umarmung, während der Bildhauer nur Augen für sein Werk hat. Auf dem zweiten Blatt ist das Modell selbst halb Statue halb Frau – dies lässt zumindest die unterschiedliche Farbgebung (schwarze Büste, weißer Körper) vermuten – und der Bildhauer hat sein eigenes Porträt achtlos in der Ecke liegen lassen. Der Blick des Bildhauerporträts gleicht dabei dem Blick des Modells von Blatt 1.

Breton weist zwar auf diese Verbindungen der unterschiedlichen Werke zum Minotaurus von Picasso in *Minotaure* nicht hin, aber die unmittelbar an *Parabole du sculpteur* anschließende Serie von Fotografien zeigt genau die Art von Kopfskulpturen, die Picasso auch in den Radierungen darstellt (vgl. Abb. 41). Man kann sogar die gesamte Abfolge von Abbildungen direkt nach dem Text Bretons, d.h. *Parabole du sculpteur*, Fotografien, *Crucifixions* (Tuschezeichnungen Picassos) und *Une Anatomie*

163 Vgl. die vollständige *Suite Vollard*, in der sich sowohl diese als auch Radierungen zum Minotaurus-Motiv befinden, vgl. Abb. 34-38 und in: M.M. Moeller, *Picasso im Sprengel Museum Hannover*.

164 Vgl. A. Breton, „Picasso dans son élément“, S. 22.

(Kohlezeichnungen Picassos), als eine einzige Metamorphose lesen (Abb. 41-44). Die Skulptur des Frauenkopfes aus den Radierungen wird in den Fotografien zunächst in unterschiedlichen Variationen gezeigt, verwandelt sich dann aber in Tierskulpturen, die ähnliche Formen wie die Kopfskulpturen wiederholen. Darunter befindet sich mit *La génisse* auch eine Figur die an einen abgetrennten Stierkopf erinnert, auch wenn der Titel ihn hier als den einer jungen Kuh auszeichnet (vgl. Abb. 42).¹⁶⁵ Insgesamt wirken die Skulpturen wie aus mehreren auswechselbaren runden Teilen zusammengesetzt, die mal die Nase, mal den Hinterkopf, Augen, Hörner oder Federn und Flügel eines Hahns darstellen können. Diese Art der Zusammensetzung findet sich auch in der darauffolgenden Serie von Tuschezeichnungen *La crucifixion (d'après Grünewald)*. Im Gegensatz zum Kreuz, das als einziges Element eine feste Koordinate in den Bildern darstellt, befinden sich die einzelnen Knochenteile, aus denen der Körper Jesus' zusammengesetzt ist, in Bewegung und scheinen, lose kombinierbar zu sein.¹⁶⁶

Abbildung 42: Doppelseite 28-29 in: Minotaure, Nr. 1 (1933), Fotografien von Brassai aus Picassos Atelier in Boisgeloup (L'oiseau; La génisse und Le coq (1931-32)) (Abb. in Nanette Ribler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 157)

165 Später findet eben jene Gipsskulptur, die hier mit *La génisse* betitelt ist, Verwendung als Vorlage für die Bronzeskulptur Picassos, die unter dem Titel *Tête de taureau* (1931-32) im Musée Picasso in Paris zu sehen ist.

166 Vgl. zu Picassos Vorbild, Matthias Grünewald, *Isenheimer Altar* (1506-15) und einem weiteren Zusammenhang Kap. 4.4.3 der vorliegenden Arbeit; vgl. auch C.-P. Warncke, „Picasso – die Poesie der Malerei“.

Noch deutlicher wird dieses Spiel einer *ars combinatoria* im engsten Wortsinne in *Une Anatomie*. Hier werden aus unterschiedlichen, festen (Holz, Nägel) und weichen Materialien als weiblich oder androgyn markierte Figuren ‚gebastelt‘.¹⁶⁷ Diese von Glózer als eine der wenigen eindeutig surrealistischen Arbeiten angeführte Folge von Zeichnungen Picassos,¹⁶⁸ wird von ihm selbst wiederum in der *Suite Vollard* ironisch betrachtet, indem er ein Modell skeptisch auf eine solche Skulptur, die ausdrücklich als „sculpture surréaliste“ bezeichnet wird, blicken lässt (vgl. Abb. 43).

Abbildung 43: Doppelseite 32-33 in: Minotaure, Nr. 1 (1933), Picasso, La crucifixion (d'après Grünewald) IV (19.09.1932), Tusche auf Papier, 34 x 51 cm und La crucifixion (d'après Grünewald) V (19.09.1932); Picasso, Une Anatomie (22.02.1933) und Une Anatomie: trois femmes VII (27.02.1933) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 158)

167 Vgl. D. Kosinski, „Körperdinge – Picasso und Bataille“, S. 240: „Diese aus dreißig Zeichnungen bestehende Serie erscheint wie ein Lexikon, in dem die Permutationsmöglichkeiten von Picassos Spiel mit Analyse, Dekonstruktion, Substitution und Transformation menschlicher Körperteile verzeichnet sind.“ Kosinski verweist auch auf Verbindungen zu Giacometti und „zum *corps exquis* der Surrealisten: Skelette, oft als Assemblage von Gestellen, die zu geometrischen Formen umgewandelte Körperteile tragen.“ (ebd.). Diese Skelette finden sich auch in *Crucifixion* wieder, die *Une Anatomie* unmittelbar vorangestellt ist.

168 Vgl. L. Glózer, *Picasso und der Surrealismus*, S. 49-50.

Abbildung 44: Doppelseite 34-35 in: Minotaure, Nr. 1 (1933), Picasso, Une Anatomie: trois femmes IX und VI (27.02.1933) und Une Anatomie: trois femmes III und II (25. und 26.02.1933), Bleistiftzeichnungen (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 159)

Abbildung 45: Picasso, Modèle et sculpture surréaliste, (Suite Vollard 54), 04.05.1933, Radierung

Ohne das Thema des Minotaurus direkt anzusprechen, stehen demnach allein durch die Anordnung und Zusammenstellung in der Zeitschrift alle Arbeiten Picassos in der ersten Ausgabe mit dem Minotaurus in Verbindung. In den Nummern 3-4 und 6 taucht Picasso jeweils in Artikeln von Tériade und Éluard auf. Der Minotaurus spielt dabei allerdings kaum eine Rolle. Beide Artikel beschäftigen sich mit der Arbeitsweise Picassos und führen ihn neben anderen Künstlern auf. Während Tériade ihn einer *peinture automatique* näher bringen möchte,¹⁶⁹ vergleicht Éluard ihn mit einem Schriftsteller. In seinem Artikel „Physique de la Poésie“ stellt er treffend fest, dass jeder Leser bereits in seinem Kopf die Poesie illustrierte, dies aber erst durch Picassos Illustrationen bewusst werde.¹⁷⁰ Eine interessante – wieder unkommentierte – Verbindung zum Minotaurus findet sich in Éluards Artikel durch die Illustration Picassos, die er auswählt (vgl. Abb. 46).

Abbildung 46: Picasso, Illustration zu Benjamin Péret, „De derrière les fagots“ (1934), in: Minotaure, Nr. 6, S. 11 (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 160)

169 Vgl. E. Tériade, „Émancipation de la peinture“, in: *Minotaure* no. 3-4 (1933); vgl. auch Anm. 121.

170 Vgl. P. Éluard, „Physique de la Poésie“, in: *Minotaure*, Nr. 6 (1934), S. 6-12, hier: S. 12.

Es handelt sich um eine Zeichnung zu Benjamin Pérets *De derrière les fagots*, die Picasso im gleichen Jahr in eine Arbeit zum Minotaurus integriert (vgl. Abb. 47). Auf dem Kopf stehend und mit einem dicken schwarzen Kreuz durchgestrichen stellt die Illustration innerhalb von *Minotaure aveugle guidée par une petite fille aux fleurs* (1934) ein Bild im Bild dar, das den Minotaurus erneut mit dem Künstler Picasso verbindet und eine selbstzerstörerische Tendenz aufzeigt.¹⁷¹ Möglicherweise handelt es sich hier aber auch lediglich um einen Zufall, dass Éluard gerade dieses Bild auswählte.

Abbildung 47: Picasso, Minotaure aveugle guidé par une petite fille aux fleurs (Suite Vollard 94), 22.09.1934, Radierung

Erst in der neunten Ausgabe von *Minotaure* schließen drei Aquarelle Picassos (vgl. Abb. 48-49) unmittelbar an die Radierungen *La Parabole du sculpteur* und den Mythos an. Wieder sind sie ohne Kommentar direkt hinter einen Artikel Bretons gestellt, allerdings hat Bretons Text „Le Merveilleux contre le Mystère“ zu den symbolistischen Dichtern nichts mit Picasso oder dem Minotaurus zu tun.

171 Das durchgestrichene Bild steht generell in einem thematischen Zusammenhang mit Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* und Picassos Illustrationen dazu. Vgl. dazu Kap. V.

Abbildung 48: „Trois aquarelles de Picasso“, S. 32 in: Minotaure, Nr. 9 (1936), oben: Picasso, Buste et barque (04.08.1933), 40 x 50 cm; unten: Picasso, Minotaure (10.08.1933), 33,7 x 45 cm, (die Abb. sind an den Rändern beschnitten, da zitiert wie in Minotaure abgebildet) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 162)

Abbildung 49: „Trois aquarelles de Picasso“, S. 33 in: *Minotaure, Nr. 9 (1936)*, Picasso, *Nature morte et fleurs (02.07.1933)*, Tusche und Wasserfarben auf Papier (Abb. in *Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015)*, S. 163)

Auf den Aquarellen Picassos jedoch sehen wir erneut den bärtigen Künstler oder Bildhauer, der mal als Selbstporträt auf einem Sockel am Strand, mal als Räuber eines Modells oder in Betrachtung seines Werkes dargestellt ist. Es sind Aquarelle von 1933, die aus dem gleichen Arbeitszusammenhang und Jahr stammen wie die Minotaurus-Arbeiten, die *Suite Vollard* und *Parabole du sculpteur*. Als einzige farbige Abbildung von Picassos Arbeiten (abgesehen vom Titelblatt 1933) wurde dabei das Aquarell *Nature morte et fleurs* (Abb. 49) ausgewählt, während die nebenstehenden Aquarelle in einer schwarz-weiß-Reproduktion zu sehen sind (Abb. 48). Das Strandmotiv mit Boot und bärtigem Mann (Abb. 48, oben) erinnert außerdem an die ein Jahr später entstandenen Bilder aus der *Suite Vollard*, die den Minotaurus als blinden, alten, gebrechlichen Mann zeigen, der von einem kleinen Mädchen vom Meer und Boot weggeführt wird (vgl. Abb. 37 und 47).¹⁷² Während die Szene darunter an die Radierungen aus der *Suite Vollard* erinnert, die den Minotaurus als Vergewaltiger darstellen (vgl. Abb. 36 und 48). Dieses Aquarell des bärtigen Mannes, der sich eine Frau am Strand „stiehlt“ (Abb. 48, unten) wird von Picasso sogar mit dem schlichten Titel *Minotaure* versehen, ohne dass

172 Vgl. zu dem Motiv des blinden Minotaurus Spies: „Der blinde Minotaurus“, S. 10.

auf diesen in der Zeitschrift hingewiesen würde. Im Gegensatz zu den ersten Arbeiten Picassos für *Minotaure*, die den Minotaurus noch direkt erkennbar abbilden, scheinen später gerade Werke ausgewählt worden zu sein, die diesen Zusammenhang nicht direkt herstellen bzw. bewusst verschleiern, indem sie nur als „Trois aquarelles de Picasso“ bezeichnet werden statt den Titel *Minotaure* zu nennen. Das mag ebenfalls Zufall sein, aber auf diese Weise werden die Leser von *Minotaure* auch dazu angeregt, Picassos weiteres Schaffen zu dem Thema zu betrachten.

3.3.5 Picassos literarischer Minotaurus

Man weiß nicht, ob man es eher für ein Gedicht oder eine Zeichnung mit kaligraphischen Elementen halten soll. In der vorletzten Ausgabe von *Minotaure*, an der Éluard noch beteiligt war, wird eine Manuskriptseite Picassos abgedruckt, die er dem Freund, Éluard, widmete (vgl. Abb. 50). Direkt neben dieses Blatt wird eine Zeichnung von de Chirico gestellt, die weder stilistisch noch thematisch einen Zusammenhang zwischen den beiden Blättern erkennen lässt; auch die Entstehungsdaten sind mit 1936 (Picasso) und 1913 (de Chirico) sehr unterschiedlich. Picassos Manuskriptseite erscheint auf diese Weise als eine Zeichnung unter vielen und kann weniger als Schriftstück denn als Kunstwerk wahrgenommen werden. Dennoch ist man als Leser versucht, sich diesem Blatt näher zuzuwenden, um vielleicht doch zu entziffern, was dort geschrieben steht. Die Namen Éluard und Picasso sowie die Daten und einige Wörter sind mit etwas gutem Willen noch zu lesen, aber der Rest des Textes musste den Lesern von *Minotaure* verborgen bleiben. Dabei wurden andere surrealistische Text-Bildsorten, die durchaus auch mit graphischen Elementen arbeiteten (z.B. von Max Ernst) transkribiert oder gleich vom Autor so dargestellt, dass auch der Text zu lesen ist. Picasso dagegen hat die Lektüre des Textes noch zusätzlich durch zahlreiche Korrekturen erschwert. Zunächst glaubt man einen Brief an Éluard vor sich zu haben, aber zumindest die unterschiedlichen Daten (24., 16., 18. und 20. Mai 1936) und die kolonnenförmige Anordnung des Textes lassen doch eher auf eine Art Tagebucheintrag oder ein Prosagedicht schließen. Fest steht allerdings, dass die *Minotaure*-Leser das Blatt als kaligraphisches Gesamtkunstwerk mit Strandmotiv wahrnehmen mussten. Dazu tragen auch die schweren Tuschestriche am Rande des Textes bei, die an einen Rahmen oder auch an asiatische Schriftzeichen denken lassen.

Das untere Strandmotiv mit Umkleidekabine und einer herzförmig-deformierten Sonnenanbeterin erinnern an ähnliche surrealistische Bilder Picassos aus den Jahren 1928-32.¹⁷³ Auf der rein bildlichen Ebene könnte man den Minotaurus höchstens durch die Motive Strand und Meer assoziieren, die auch in den Aquarellen (vgl. Abb. 48-49) und anderen Minotaurus-Bildern Picassos auftauchen (Abb. 37-38 und 47).

Abbildung 50: Minotaure, Nr. 10 (1937), S. 60: li.: Picasso, Manuskriptseite mit der Widmung „pour Paul Éluard, 24 mai XXXVI“ und den Texten vom 16., 18. und 20. Mai 1936; re.: Giorgio de Chirico, Zeichnung ohne Titel (1913) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 165)

Nimmt man allerdings als späteres Hilfsmittel die von Bernadac und Piot herausgegebene Ausgabe von Picassos gesammelten Schriften zur Hand, kann man durch den Vergleich von transkribierter Fassung und Manuskriptseite sowie durch die Einbettung in Picassos weiteres literarisches Schaffen einen eindeutigeren Verweis auf den Minotaurus in diesem Blatt finden. Es handelt sich tatsächlich um zwei Prosagedichte Picassos. Dabei ist die erste Assoziation eines Künstler-Tagebuchs nicht die richtige Bezeichnung. Treffender wäre Skizzenblock oder *Cahier* für Poesie, die in unmittelbarem Zusammenhang zu dem restlichen künstlerischen Schaffen Picassos stehen. In der Zeit von April bis Juni 1936 entstehen mehrere solcher Texte, die auf sehr

173 Vgl. z.B. *Baigneuse au bord de la mer* (1932) in: C.-P. Warncke, *Pablo Picasso*, Bd. 1, S. 305-380; vgl. dazu auch L. Glózer, *Picasso und der Surrealismus*, S. 35-50.

sinnlich-poetische Art und Weise den Mythos des Minotaurus verarbeiten.¹⁷⁴ Nur in diesem Zusammenhang, nicht aber allein aus der Zeitschrift heraus, kann man den Minotaurus mit dem hier abgedruckten Blatt verbinden.

Paris 16 mai xxxvi

non plus frappe l'arôme de la saveur du jaune sur le son du vert charme soupirant au toucher du rose aux éclats de rire le regard du parfum évanoui du bleu du vide modèle la colombe liquide du chant évaporé de la lumière aveuglée par le cri de la chaleur mirant son corps dans l'air frais sonne le toscin si doux de l'absence des heures arrachées du silence¹⁷⁵

So wie dieser Eintrag, der den ersten Abschnitt auf dem in *Minotaure* abgedruckten Manuskriptblatt wiedergibt (Abb. 50), beginnen und enden auch alle anderen Eintragungen im Nirgendwo und verweigern jegliche syntaktische Ausrichtung. Wie einen Minotaurus lassen sie ihre Leser schon allein aufgrund ihrer Form durch ein Labyrinth irren und erzählen zwar oft von einem kleinen Mädchen, aber diese Ariadne gibt uns keinen Faden mit und führt uns auch nicht wie den blinden Minotaurus (vgl. Abb. 37 und 47). Auf Picassos Arbeiten zum blinden Minotaurus spielt dieser kleine Text außerdem durch die Erwähnung der Taube „colombe“ und des blinden Lichtes „la lumière aveuglée“ an, wobei auch die vom Licht geblendete, blinde Taube gemeint sein kann. Wahlweise eine Taube oder einen Blumenstrauß hält das kleine Mädchen in der Hand, das den Minotaurus in den Radierungen führt (vgl. Abb. 37-38 und 47). Im Französischen kann „colombe“ allerdings auch unschuldiges Mädchen heißen, das wiederum auf die Figur der Colombina aus der italienischen *commedia dell'arte* hindeutet, mit der sich Picasso in seinen berühmten Harlekin-Bildern um 1901-05 auseinandergesetzt hat (vgl. Abb. 52). Im Bild ebenso wie in den kurzen Textabschnitten ist die Figur des kleinen Mädchens daher verdoppelt, mal durch die Taube, mal durch die Blume. Denn auch die Blume „fleur“, die in diesem Abschnitt bereits durch die „rose“ vertreten ist und im nächsten Abschnitt direkt genannt wird, kann im Französischen Jungfrau heißen, die wiederum auf die „défloration“ oder „défleuration“, die Entjungferung verweist.

174 Selten benutzt Picasso ein lyrisches Ich in seinen Texten, daher gewinnt der Eintrag vom 4. Mai 1936 eine besonders persönliche Note: „je suis née d'un père blanc et d'un petit verre d'eau de vie andalouse je suis née d'une mère fille d'une fille de quinze ans née à Malaga dans les *percheles* le beau *toro* qui m'engendra le front couronné de jasmins avec les dents avait arraché de ses mains les lignes de la cage qui emprisonnait le peuple des oiseaux...“ (Picasso, *Écrits*, S. 128, kursiv im Original). Vgl. zu diesem Text genauer Kap. V.

175 Ebd., S. 122.

18 mai xxxvi

l'arôme des fleurs de la branche arrachée au citronnier pétrifiée sa forme dans le creux de la main appuyée à la tempe à la chaleur du mauve caché dans la joue et pointe son dard dans la narine gauche de la jeune fille au loin sur son rêve¹⁷⁶

Wieder beschreibt Picasso ein synästhetisches Erlebnis, das vor allem von einem Duft bestimmt wird, aber auch Farben und Töne (vgl. obiges Zitat) hervorrufen kann. Mehr noch als im ersten Eintrag vom 16. Mai, kann man sich hier ein Bild vorstellen. Der Duft der Blumen des Zitronenbaumes bekommt eine Form, einen Körper, der sich in der Handkuhle versteinert und seinen Spieß oder Spitze in das linke Nasenloch des jungen Mädchens sticht. Wieder ist das Mädchen in „fleur“ und „fille“ doppelt vertreten und man muss sicher nicht erst die freudsche Traumdeutung bemühen, um hier eine Initiationsszene zu sehen. Doch handelt es sich keineswegs um Picassos Unbewusstes, das zu uns sprechen würde, sondern er nimmt dieses Thema ganz bewusst in seinem späteren surrealistischen Theaterstück *Les quatre petites filles* (1948) wieder auf. In zahlreichen ähnlichen Bildern werden in Picassos Stück Initiationsszenen der vier tollkühnen Mädchen ironisch auf die Spitze getrieben.¹⁷⁷ Vielmehr verwendet Picasso die bekannten und unter den Surrealisten diskutierten Begriffe aus der Psychoanalyse bereits als Schlagwörter, deren Bedeutung vorausgesetzt werden kann und die so zu Spielbällen im mannigfaltigen Bildspektrum Picassos werden.¹⁷⁸ Allein in *Minotaure* können die Phallussymbole aus Picassos Titelblatt und Frontispiz genannt werden, die entgegen ihrer Funktion die Männlichkeit des Minotaurus untergraben oder wie in dem kurzen Text vom 16. Mai zu einem absurden Bild von einem versteinerten Duft, der die

176 Ebd., S. 136.

177 Vgl. dazu Kap. 3.4 der vorliegenden Arbeit; vgl. auch H. Béhar, *Le théâtre Dada et surréaliste*, S. 353-63; V. Roloff, „Picasso im Licht spanischer und französischer Theatertraditionen“.

178 Einen ähnlichen Umgang mit Traumbildern, die vielleicht zunächst an Freud erinnern, bei genauerer Betrachtung aber auf die Polyvalenz des Werkes hindeuten, findet Volker Roloff vor allem in der lateinamerikanischen Literatur: „Diese kollektiven, visionsähnlichen Träume sind hier nicht mehr wie bei Freud oder C.G. Jung der Weg zum ‚Unbewußten‘, sondern zur Entdeckung (d. h. Wiedererinnerung) der Magie und Kreativität der Literatur“ (ders., „Traumdiskurs und Körper. Beispiele lateinamerikanischer Literatur“, S. 280); vgl. als anderes Beispiel unter den Surrealisten zu Buñuel: U. Felten, „Buñuels Traumästhetik im karnevalesken Rekurs auf die Récits der Psychoanalyse“; vgl. zu den generellen Beziehungen zwischen Surrealismus und Psychoanalyse H. Béhar/ M. Carassou: *Le surréalisme. Textes et débats*, S. 204-217. Nicht zu vergessen sind in diesem Zusammenhang die Texte von Lacan u.a., die in *Minotaure* selbst veröffentlicht wurden; vgl. dazu W. Hülk, „Jacques Lacans surrealistische Liaison/Läson“.

Nase eines kleinen Mädchens penetriert, werden. Zusätzlich sind die beiden in *Minotaure* abgedruckten, bzw. abgebildeten Texte Teil eines intermedialen Spiels, da Picasso auf diese Weise seine Bildfolge zum blinden Minotaurus (vgl. Abb. 37-38 und 47), die zwei Jahre zuvor entstand, wiederaufnimmt. Im Gegensatz zu den, zumindest auf den ersten Blick, als männlich-dominant dargestellten Minotaurus-Figuren des Titelblatts und Frontispiz (vgl. Abb. 32-33), ist der blinde Minotaurus eine klar markierte hilflose Opferfigur, die auf die Höhlenmalerei von Almatira verweist, wie Werner Spies betont.¹⁷⁹

Betrachtet man nun abschließend diese zahlreichen intermedialen Verknüpfungen, die nur andeutungsweise einen Einblick in die Beziehungen innerhalb Picassos eigener Arbeit und der Zeitschrift *Minotaure* geben können, so wird doch ihre Tragweite und Vielfalt sichtbar. Es grenzt schon fast an eine unzumutbare Aufgabe, die den Lesern von *Minotaure* gestellt wird, wenn man nur einmal diese Manuskriptseite Picassos betrachtet, die zahlreiche interessante Verbindungen zum Minotaurus aufweist, die aber allein aufgrund der Abbildung in der Zeitschrift kaum erschlossen werden können. Stattdessen bekommen die Leser wie ein hungriges Tier nur wenige Brocken vorgeworfen, um dann auf der Suche nach weiteren Bedeutungen, den eigenen Visionen freien Lauf zu lassen oder nach Verknüpfungen außerhalb der Zeitschrift zu suchen. Fast um die Verwirrung auf die Spitze zu treiben, werden von den zahlreichen Texten Picassos vom Mai 1936 ausgerechnet jene zwei ausgewählt, die nicht direkt das Thema des Minotaurus behandeln, sondern nur indirekt über die Bilder vom blinden Minotaurus darauf verweisen. Schon im nächsten Eintrag vom 20. Mai schreibt Picasso von einem Vogel, der im Bauch eines bronzenen Spinnennetzes gefangen ist und zwischen den Hörnern des Stieres zur Ruhe kommt:

179 Vgl. W. Spies: „Der blinde Minotaurus“, S. 7-10. Spies legt dar, dass die Stierdarstellungen der Höhlenmalerei von Almatira bereits 1926 von Jean Cassou in den *Cahiers d'Art* veröffentlicht wurden und Picasso unmittelbar zu seiner ersten Minotaurus-Arbeit von 1928 sowie zum blinden Minotaurus angeregt haben.

si l'oiseau fait des guirlandes des heures endormies dans le ventre de l'araignée de bronze [...] au milieu du front entre les cornes de la tête du *toro* quel silence¹⁸⁰

Wieder ist es vielleicht ein Zufall, aber es handelt sich um ein ganz ähnliches Bild, wie es Breton in seinem Artikel über Picasso gebraucht.¹⁸¹ Die Leser befinden sich erneut im gleichen Labyrinth wie der Künstler-Minotaurus.

3.4 PICASSOS SURREALISTISCHES THEATER

Voir le dessous des cartes et découvrir ce qui se passe dans la coulisse. Derrière une apparence de jeu il y a quelque chose de sérieux, derrière le sérieux il y a quelque chose de comique (Michel Leiris, *Brisée*)

Die Malerei ist ebenso wie das Theater, der Film und das Leben eine Bühne, auf der sich im Schein des Spiels Ernst und Komik treffen. Picasso hat sich während seines gesamten Schaffens mit dem Theater der Malerei und des Lebens beschäftigt und so ist es nur konsequent, dass daraus auch zwei bemerkenswerte – wenn auch selten aufgeführte – Theaterstücke entstanden sind: *Le désir attrapé par la queue* (1941) und *Les quatre petites filles* (1948). Wenn von Picasso und dem Theater die Rede ist, werden meist nur seine Theatermotive in der Malerei oder seine Kostüme und Vorhänge für unterschiedliche Theaterprojekte von Cocteau, Diaghilew, Massine, Roland, u.a. berücksichtigt.¹⁸² Picasso selbst verweist aber in seinen Theaterstücken auf seine Malerei und umgekehrt, so dass man beides schon allein deshalb gemeinsam betrachten muss, wie im Folgenden einige ausgewählte Beispiele zeigen werden.

In seinen Theaterstücken und Theaterbildern bringt Picasso nicht nur die Medien Malerei, Theater und Skulptur zusammen, sondern reflektiert generell die Beziehungen von Raum und Subjekt, von Realität und Surrealität. Daher lassen die Stücke, gerade in der Entstehungszeit der 1940er Jahre, die grundsätzlichen Überlegungen des nicht mehr ganz so fröhlich-avantgardistischen und vom Weltkrieg gezeichneten Surrealismus und dem noch aufstrebenden Existentialismus erkennen.

180 Picasso, *Écrits*, S. 136.

181 Vgl. Kap. 3.2.2 und Anm. 150 und 151.

182 Vgl. L. Bagunyá, et al (Hrsg.), *Picasso y el teatro*; D. Cooper, *Picasso Theatre*; L. Glózer, *Picasso und der Surrealismus*, S. 110; D. Menaker Rothschild, *Picasso's ‚Parade‘. From Street to Stage*; C.-P. Warncke, *Pablo Picasso*, 1. Bd., S. 252ff.

Gerade vor dem Hintergrund dieser beiden wichtigen literarischen Epochen, die trotz ihres internationalen Erfolges eng mit Paris verbunden sind, gilt es ebenso zu prüfen, inwieweit Picasso seinen eigenen Stil findet oder sich den erfolgreichen Vorbildern und Literatenfreunden anschließt. Gehören Picassos Theaterstücke doch zu den wenigen Texten, die er unmittelbar der Öffentlichkeit präsentiert und auch zu seinen Lebzeiten noch veröffentlicht werden. Sie fügen sich scheinbar in ein erkennbares Genre ein und stellen sich damit auch dem Vergleich zu anderen zeitgenössischen Theaterstücken. Innerhalb der gesammelten Schriften Picassos lässt sich vielleicht hier am besten, die Frage nach seiner Position in der Literaturgeschichte beantworten. Diese These bietet sich zumindest *vor* der eigentlichen Lektüre der beiden Stücke an.

Denn während der Lektüre erschrecken die beiden Theaterstücke Picassos aus den 1940er Jahren durch gewaltvolle, zum Teil ekelerregende, aber auch erotische Bildphantasien. Die Szenen sind gleichzeitig komisch, absurd und vor allem sinn- und handlungsfrei.

Als zentrale Motive nennt Henri Béhar „la faim et l’amour“,¹⁸³ denen man noch Kälte, Angst und Tod hinzufügen könnte. Es sind Themen, die im von den Deutschen besetzten Paris 1941, als Picasso in nur drei Tagen *Le désir attrapé par la queue* schrieb,¹⁸⁴ ganz entschieden in der erlebten Realität verankert sind. Surrealistische Traumästhetik, die sich in halluzinatorischen Bildern, Assoziationsketten und dem Fehlen einer narrativen Struktur in Picassos Theater zeigt, steht hier offenbar im Widerspruch zur existenzbedrohenden Realität. Auf der einen Seite findet man den Schrecken des Krieges mit den Themen Hunger und Liebe, die Picasso auf der anderen Seite in eine surrealistisch hungrige Liebeserklärung verwandelt:

L'ANGOISSE MAIGRE (*regardant le Gros Pied*) – il est beau comme un astre c'est un rêve repeint en couleurs d'aquarelle sur une perle [...] – son pantalon est gonflé de tous les parfums d'Arabie ses mains sont de transparentes glaces aux pêches et aux pistaches...¹⁸⁵

Es handelt sich um einen gemalten Traum, der in die Surrealität entführt, aber doch niemals den Hunger vergessen lässt. Diese Kluft zwischen der Realität des Krieges und der Surrealität der Traumphantasien in *Le désir attrapé par la queue* spiegelt m.E. auch die Kluft zwischen Surrealismus und Existentialismus wider. Picasso bringt jedoch in seinem Stück beides zusammen. Das zeigt sich nicht nur in der Besetzung der privaten Uraufführung im Hause von Michel Leiris mit Beauvoir, Sartre und Camus, die sich offenbar keineswegs an den surrealistischen Traumdialogen störten (vgl. Abb. 51).

183 Vgl. H. Béhar, *Le théâtre Dada et surréaliste*, S. 357.

184 Vgl. ebd.

185 Picasso, *Le désir attrapé par la queue*, S. 33.

Abbildung 51: Brassai; Fotografie der Akteure von Le désir attrapé par la queue (26.06.1944), Detail¹⁸⁶

Gerade innerhalb des Textes verbinden sich surrealistische und existentialistische Themen. Picasso verwandelt die Angst und den Hunger in schrecklich-schöne Traumbilder und bringt dennoch oder gerade deshalb die Isolation, die Einsamkeit und Absurdität unserer Existenz zum Ausdruck. Besonders eindringlich zeigt sich dies in der letzten Szene von *Le désir attrapé par la queue*:

186 Ort: Picassos Atelier, Rue des Grands Augustins, Ort der Uraufführung: Wohnung Leiris (19.03.1944). Stehend v. links: Jacques Lacan, Cecile Éluard, Pierre Reverdy, Louise Leiris (Les deux Toutous), Zanie Aubier (La Tarte), Picasso, Valentine Hugo, Simone de Beauvoir (La Cousine). Sitzend: Jean-Paul Sartre (Le Bout Rond), Albert Camus, Michel Leiris (Le Gros Pied), Jean Aubier (Les Rideaux). Nicht auf dem Foto: Dora Maar (L'Angoisse Maigre), Germaine Hugnet (L'Angoisse Grasse), Raymond Queneau (L'Oignon), Jacques Bost (Le Silence).

LE GROS PIED: – enveloppons les draps usés dans la poudre de riz des anges — et retournons les matelas dans les ronces — allumons toutes les lanternes — lançons de toutes nos forces les vols de colombes contre les balles — et fermons à double tour les maisons démolies par les bombes.

Tous les personnages s'immobilisent d'un côté et autre de la scène — par la fenêtre du fond de la pièce, en l'ouvrant d'un coup, rentre une boule d'or de la grandeur d'un homme, qui éclaire toute la pièce et aveugle les personnages, qui sortent de leur poche un mouchoir et se bandent les yeux et, étendant le bras droit, se montrent du doigt les uns et les autres, criant à la fois et plusieurs fois:

Toi Toi Toi

(sur la grosse boule d'or apparaissent les lettres du mot:

„personne“)

Rideau.¹⁸⁷

Das Brombeergestrüpp, Reispuder, Angelrute und Taubenschwärme erscheinen als Teile eines fröhlichen surrealistischen Traumes, doch werden sie durch den Krieg, die zerbombten Häuser, die Gewehrkugeln in der Schönheit ihrer Bilder gebrochen. Und die Frage nach der Identität wird existentialistisch mit „personne“, „niemand“ beantwortet.

Auch diese Verbindung von Surrealismus und Existentialismus passt zum Kommentar von Michel Leiris über Picasso und das Theater, wenn er betont, hinter dem Schein des Spiels verberge sich der Ernst ‚des Lebens‘ und hinter dem scheinbar Ernstesten das Komische.¹⁸⁸ Der Blick hinter die Kulissen („découvrir ce qui se passe dans la coulisse“) meint hier nicht, dass so die Illusion des Theaters aufgedeckt würde, sondern, dass die Theatralität des Lebens sichtbar werde. Leiris betont weiterhin, dass sich Picasso über die Inszenierungen in der Malerei und sogar über den eigenen Schaffenskampf amüsieren kann.¹⁸⁹ Dahinter verbirgt sich bei Picasso ein Nachdenken über Schein und Illusion, um die es nicht nur im Theater geht, sondern, laut Leiris in der Kunst allgemein, aber auch bei der Identitätskonstruktion des Subjekts.

187 Ebd., S. 66-67.

188 Vgl. Motto: M. Leiris, „Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros Pied“, S. 192f.

189 Vgl. ebd., S. 195. Als Beispiel bringt er die Schreibschwierigkeiten des *Gros Pied*, die er mit seiner Muse *La Tarte* ebenso teilt wie der alternde Künstler mit dem jungen Modell in der Serie von Zeichnungen „Peintre et Modèle“, die Picasso 1953-1954 malte. (Mit diesem Thema beschäftigte sich Picasso allerdings auch schon 1927/1928 in einigen Ölgemälden und Zeichnungen und 1934 in der *Suite Vollard*.)

Réalité ou fiction: il n'est pas d'art véritable – et tel est celui de notre grand Pablo Picasso – en lequel la fiction, à chaque instant, ne recouvre une réalité aussi authentiquement sentie qu'il est pour Hamlet faisant jouer une action à la fois consternante quant à l'assassin qui s'y reconnaît et tonique quant à lui qu'elle affranchit temporairement d'une obsession.¹⁹⁰

Ausgehend vom ‚großen‘ Themenkomplex um Picasso und sein Verhältnis zur sichtbaren Realität, wird in zahlreichen Untersuchungen als entscheidender Unterschied zwischen Picasso und den Surrealisten immer wieder seine Realitäts- und Authentizitätskonzeption angeführt.¹⁹¹ Vereinfacht kann man den Tenor wie folgt darstellen: Während die Surrealisten der Realität in eine Surrealität entfliehen, gehe Picasso unwiderruflich von der sichtbaren Realität aus. Abgesehen davon, dass auch die Surrealisten dezidiert von der sichtbaren Realität, ja sogar von der Alltagswirklichkeit ausgehen, spielt es gar keine Rolle, ob Picasso der Bewegung zugerechnet werden kann oder nicht. Für Picasso sind medien-, genre- und epochenübergreifend andere Kategorien wichtig. Zu diesen Elementen gehört, neben Metamorphose und Mythos, vor allem das Theater.¹⁹² Auch wenn man zunächst nur Picassos Malerei betrachtet, wird deutlich, dass er von der Theatralität derselben ausgeht, und dass er sich selbst in immer neuen Masken erfindet und definiert.

190 Ebd., S. 184.

191 Vgl. z.B. L. Glózer, *Picasso und der Surrealismus*, S. 77ff.; C.-P. Warncke, *Pablo Picasso*, Bd. 1, S. 305-380. Anlässlich der Bielefelder Ausstellung *Picassos Surrealismus* (Kunsthalle Bielefeld 1991) wurde das Thema ebenfalls kontrovers diskutiert, (vgl. Ausstellungskatalog hrsg. v. Ulrich Weisner). Darin liefert John Golding einen Erklärungsversuch, warum Picasso zwar surrealistische Texte und Theaterstücke verfasste, seine anderen Kunstwerke aber schwieriger dem Surrealismus zuzuordnen sind: „Es steht wohl außer Zweifel, daß Picasso sich in letzter Konsequenz mehr zu den surrealistischen Schriftstellern und ihrer Literatur hingezogen fühlte als zum visuellen Surrealismus, dem er meist doch ein gewisses Mißtrauen entgegenbrachte. Seit seiner kubistischen Zeit war er fasziniert gewesen von der Beziehung zwischen geschriebenem Wort und gemaltem Bild; mit den Surrealisten teilte er das Interesse an der Vorstellung von Malerei als Zeichensprache.“ (Ebd., S. 184).

192 Vgl. dazu den aktuellen Forschungsüberblick, den Volker Roloff gibt: ders., „Picasso im Licht spanischer und französischer Theatertraditionen“, S. 195-98.

3.4.1 Das Theater der Malerei: Entgrenzung von Raum und Subjekt

Die Verbindung zwischen dem Theatermotiv in Picassos Malerei und seinen beiden Stücken stellt gleichzeitig eine Reflexion über Realität, Raum und Subjekt dar. Im Anschluss an Helga Finter und Foucault kann man das Theater als Ort der Identitätsbildung verstehen. Dieser Ort jedoch beschränkt sich nicht auf die Theaterbühne und lässt sich weder geografisch noch logisch eindeutig fassen. Helga Finter definiert den Theaterraum wie Foucault als *Nichtort*, als *Non-lieu*:

Er soll virtueller, zu konstruierender Raum werden, und zwar ein potentieller Raum, in dem das Subjekt sich entwirft und transfiguriert, erst wird.¹⁹³

Foucault bezieht diese Heterotopie auf Theater und Kino. Hier wird daher weniger das Subjekt angesprochen als vielmehr die Virtualität und Gleichzeitigkeit der Räume:

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions;¹⁹⁴

Mehrere Räume werden in Picassos Malerei in einem Bild zusammengebracht, mehrere Platzierungen, die unvereinbar sind, werden in der von Leiris angesprochenen Verbindung von Ernst und Komik in Picassos Theater zusammengebracht.¹⁹⁵ Die Suche des Subjekts, seine Verlorenheit und die Bewegung, in der es sich selbst und der Raum befindet, betont Picasso ebenfalls in seinen Theaterbildern, die sich konsequent durch sein gesamtes Œuvre ziehen.

Douglas Cooper meint sogar: „In Picasso's mind there exists a parallel between painting and the theatre“¹⁹⁶, obwohl er die Parallele zwischen Picassos eigenen Theaterstücken und seinen Theaterbildern, -vorhängen und -kostümen nicht zieht.

Picassos berühmtestes Motiv aus dem Bereich des Theaters ist sicher der Harlekin und die Gaukler allgemein, die den Zusammenhang von Ernst und Spiel durch die Kombination von traurigem Gesichtsausdruck und lustigem Kostüm auf einfache und

193 H. Finter, *Der subjektive Raum*, 1. Bd., S. 1.

194 M. Foucault: „Des espaces autres“, S. 6.

195 Vgl. Motto.

196 D. Cooper, *Picasso Theatre*, S. 12.

klare Weise ausdrücken. Ein Beispiel dieses Sujets ist die Gauklerfamilie, *La famille des Saltimbanques* (vgl. Abb. 52).

Die Isolation der einzelnen Personen, trotz ihrer Gemeinschaft als Familie und Schauspieltruppe auf der einen Seite und ihre Verlorenheit in der kargen, leeren Landschaft auf der anderen Seite führen zu vielseitigen Diskussionen. Belting beschreibt die Truppe als Gaukler ohne Theater, deren Vorführung in „einem ortlos gewordenen Raum“ nicht mehr möglich scheint.¹⁹⁷ Während die *Saltimbanques* von 1905 also keinen Raum, keine Bühne haben, auf der sie agieren können, erhalten die Gaukler im Bühnenvorhang zu Cocteaus *Parade* von 1917 gleich mehrere Räume in einem (vgl. Abb. 56). Zwischen *La famille des Saltimbanques* und *Parade* liegt allerdings die Zeit von Picassos Kubismus, der mit den berühmten *Demoiselles d'Avignon* (1907) beginnt.

In der ersten Skizze (vgl. Abb. 53) ist der Theaterraum des Bordells – das im Sinne Foucaults auch eine Heterotopie darstellt – noch klar durch Vorhänge zu erkennen. Am linken Bildrand steht ein bekleideter Mann und betrachtet die Frauen, die sich durch das Zur-Seite-Schieben mehrerer Vorhänge sowohl dem Kunden als auch den Betrachtern anbieten. In der Bildmitte sitzt ebenfalls eine bekleidete Figur, deren Geschlecht sich nicht zuordnen lässt.

In der darauffolgenden Skizze (vgl. Abb. 54) verschwindet der Kunde bereits aus dem Bild, die Figuren werden geometrischer. Die gesamte Szenerie erscheint aufgrund des Pinselstrichs dynamischer, die Farbpalette wird heller, aber nicht unbedingt freundlicher (kaltes Blau setzt sich vom warmen Orange ab). Alle bekleideten Figuren verschwinden aus dem Bild, bzw. der Kunde am linken Bildrand hat sich in eine nackte Frau verwandelt.

Auch wenn sich im fertigen Bild (vgl. Abb. 55) sowohl Raum als auch Figuren in Auflösung befinden, handelt es sich dennoch um eine Theaterszene, wie z.B. auch Hans Belting anhand der Skizzen belegt.¹⁹⁸ Der Mann verschwindet als Zuschauer zwar aus dem Bild, aber die Vorhänge werden einer Theaterszenerie angepasst, indem sie an beiden Seiten wie auf einer Bühne weggeschoben werden. Im Gegensatz dazu steht die Bewegungslosigkeit der Figuren. Belting nennt sie „in der Bildfläche eingefroren“.¹⁹⁹

197 H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 284f.

198 Vgl. ebd., S. 293.

199 Ebd.

Abbildung 52: Picasso, La famille des Saltimbanques (1905), Öl auf Leinwand, 212,8 x 229,6 cm

Abbildung 53: Picasso, Studie für Les Demoiselles d'Avignon (1907), Bleistift und Pastell auf Papier, 47,7 x 63,5 cm (Abb. in Nanette Ribler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 176)

Abbildung 54: Picasso, Studie für Les Demoiselles d'Avignon (1907), Aquarell auf Papier, 17,5 x 22,5 cm (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 177)

Abbildung 55: Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (1907), Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm

Es ist ein grausames Theater der Malerei, das Schritt für Schritt die Zeichen des Lebens aus den Figuren löscht, statt sie nach Pygmalions Vorbild zu verlebendigen. Doch gerade indem Picasso seinem literarischen Vorbild Frenhofer aus Balzacs Novelle *Le Chef d'œuvre inconnu* folgt und das lebendige Modell durch eine „Wand aus Malerei“ tötet – wie Belting meint²⁰⁰ –, verwandelt er die Frauen im Bordell nicht in ein Frauenopfer, sondern illustriert die Opferung durch den Blick des Malers, Bildbetrachters oder eben Theater- und Kinzuschauers. Das Theater wird neben dem Vorhang auch durch die afrikanischen Masken²⁰¹ angesprochen, die im fertigen Bild hinzugefügt wurden. Picasso geht vielleicht auch aufgrund dieses Theatermotivs in *Le désir attrapé par la queue* auf die *Demoiselles* ein und lässt sein alter ego *Gros Pied* despektierlich und selbstironisch sagen: „les demoiselles d'Avignon ont déjà trente-trois longues années de rente“.²⁰²

Die Verbindung zwischen den beiden Theaterstücken und seinen künstlerischen Theaterarbeiten geht allerdings weit über solche Anspielungen auf eigene Werke hinaus. Komplexer werden die Beziehungen zwischen Theater, Malerei, Skulptur, Musik und Tanz bei Jean Cocteau's Ballett *Parade* von 1917. Es entstand in Zusammenarbeit mit Diaghilew (Tanz), Satie (Musik) und Picasso (Kostüme, Bühnenvorhang). Während Picassos Kostüme noch kubistischen Skulpturen ähneln, wechselt er mit dem Vorhang (vgl. Abb. 56) seinen Stil grundlegend und bringt im Vergleich zu den *Demoiselles* wesentlich mehr Bewegung in die Malerei.

200 Vgl. ebd. Belting betont weiterhin: „Picasso konnte das Werk aber nicht in diese extreme Präsenz treiben, ohne es auf jene Absenz zu beziehen, welche die Idee der Kunst selbst ist.“ Picasso gelingt es ebenso wie Balzac in seiner Novelle gleichzeitig die Opferung des Modells (die Absenz) als auch dessen Ursache (die Präsenz, d.h. Lebendigkeit des Bildes) aufzuzeigen. Bei Balzac ist es das Farbenchaos und der ‚lebendige‘ Fuß in Frenhofers Meisterwerk. Vgl. dazu Kap. V der vorliegenden Arbeit und Vf.in, *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion*.

201 Mit den Masken nimmt Picasso in seinem kubistischen Gemälde außerdem ein Motiv des Surrealismus vorweg, da Bretons berühmte Sammlung afrikanischer Kunst wichtiger Bestandteil der Bewegung war und auch in der Zeitschrift *Minotaure*, für die Picasso das erste Titelblatt gestaltete nimmt dieses Thema einen großen Platz ein. Vgl. die Sondernummern von *Minotaure*, Nr. 2 (1933) zur „Mission Dakar-Djibouti“ und Nr. 12-13 (1939) zu Bretons Mexiko-Reise; vgl. dazu auch N. Aplevich, „Le Taureau de Seyfou Tchenger“ von Michel Leiris in *Minotaure*“ sowie hier: Kap. 3.3.2.

202 Picasso, *Écrits*, S. 55.

Abbildung 56: Picasso, Bühnenvorhang zu Cocteau Parade (1917), Tempera auf Stoff, 10,6 x 17,25 m

Dabei handelt es sich keineswegs um einen Rückschritt zur gegenständlichen Malerei, wie Picassos Zeitgenossen kritisierten, sondern „Picasso etabliert hier die Antinomie, die künftig sein gesamtes Werk mit seinen figurativen und abstrahierenden Renaissancen bestimmen sollte“, wie Werner Spies in seiner Analyse betont.²⁰³ Diese Antinomie zeigt sich jedoch nicht nur im Gegensatz von kubistischen Kostümen und dem Vorhang, wie Spies meint, sondern auch innerhalb der Vorhangkomposition selbst.

Picasso verdoppelt die Bühne, den Theaterraum in seinem Vorhang nicht nur, er vervielfältigt ihn sogar. Abgesehen davon, dass es sich selbst um einen Theatervorhang handelt, sind weitere hintereinander angebrachte Vorhänge zu sehen. Der Raum führt perspektivisch hinten in eine offene Landschaft, die wiederum in mehrere Ebenen eingeteilt ist. Es handelt sich sowohl um eine Reflexion über den theatralen wie auch über den bildlichen Raum. So werden hier mehrere Medien und mehrere Ebenen der Realität übereinander gelegt. Das Theater kann als Heterotopie verstanden werden, weil in einem Bild, auf einer Bühne mehrere Räume und Realitäten zusammenkommen, „die an sich unvereinbar sind.“²⁰⁴ Auf diese Weise stellt Picasso auch das oben angesprochene „Mehr“ an Realität dar, das in den Bereich der Surrealität führt. So verwundert es nicht, dass der Begriff des Surrealismus von Apollinaire in der

203 W. Spies, *Kontinent Picasso*, S. 42.

204 Wie Anm. 194: „qui sont en eux-mêmes incompatibles“.

Vorankündigung dieses Stückes gebraucht wird, auch wenn er nur Picassos Kostüme würdigt, die die Realität in eine Surrealität übersetzen könnten.²⁰⁵

Eine weitere Verbindung zum Surrealismus besteht darin, dass Picasso dieses Bild *Parade* in den Traumsequenzen seiner Theaterstücke wieder aufgreift. In *Les quatre petites filles* lässt er einen geflügelten Riesenschimmel, der seine Eingeweide hinter sich her zieht und auf dessen Kopf eine Eule sitzt vor einem kleinen Mädchen auf- und wieder abtreten. In der Regieanweisung heißt es:

*(Entre un énorme cheval blanc ailé traînant ses tripes, entouré d'aigles; un hibou est posé sur la tête; il reste un court moment devant la petite fille et disparaît de l'autre côté de la scène.)*²⁰⁶

Dieser Auftritt des befremdlichen Pferdes stört in keiner Weise den langen surrealen Monolog des Mädchens. Solche Wiederaufnahmen eines Motivs bezeichnet Leiris als Avatare, die Picasso verfolgen und seine Werke untereinander verknüpfen.²⁰⁷ In diesem Fall kann man jedoch eine spezielle Theaterverbindung zwischen den einzelnen Werken feststellen. Denn auch in *Le désir attrapé par la queue* spricht der Klumpfuß von einem Pegasus, der seine Eingeweide hinter sich her zieht:

205 Vgl. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, S. 865f. Spies argumentiert zwar, Apollinaire habe den Vorhang selbst noch gar nicht gesehen als er die Ankündigung schrieb, doch Apollinaires Beschreibung von Picassos Beitrag zum Ballett als einer Abbildung der sichtbaren Elemente und mehr als dieser oder auch der Zusammenführung der Gegensätze passt ebenso auf den Vorhang: „Il s'agit avant tout de traduire la réalité. Toutefois, le motif n'est plus reproduit mais seulement représenté et plutôt que représenté il voudrait être suggéré par une sorte d'analyse synthèse embrassant tous ses éléments visibles et quelque chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet.“ (ebd. S. 866; vgl. auch W. Spies, *Kontinent Picasso*, S. 32.)

206 Picasso, *Les quatre petites filles*, S. 60.

207 Vgl. M. Leiris, „Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros Pied“, S. 188. Leiris findet ein ähnliches Motiv außerdem in Picassos Bildern *La guerre et la paix* (1952) und *Minotauromachie* (1935, Abb. 38). In Letzterem greift Picasso die Komposition und das Motiv aus *Course de taureaux: la mort du toréro* (vgl. Abb. 57) auf. Aus dem Torero ist in *Minotauromachie* allerdings eine Frau geworden und das kleine Mädchen verweist auf Picassos Theaterstück *Les quatre petites filles*. Der Minotaurus selbst ist dem aus Picassos Titelblatt für die gleichnamige surrealistische Zeitschrift nachempfunden (vgl. Kap. 3.3.1).

LE GROS PIED: [...] les tripes que traîne Pégase après la course dessinent son portrait sur la blancheur et la dureté du marbre brillant de sa douleur²⁰⁸

Nicht nur der Theatervorhang zu *Parade* und die beiden surrealistischen Theaterstücke werden auf diese Weise verbunden, sondern der Riesenschimmel taucht ohne Flügel, aber mit den Eingeweiden, die er hinter sich herzieht, in einem weiteren Theater-Bild Picassos auf: *Course de taureaux: la mort du toréro* (vgl. Abb. 57).

Abbildung 57: Picasso, Course de taureaux: la mort du toréro (1933), Öl auf Holz, 31,2 x 40,3 cm

Schimmel, Torero und Stier scheinen zu einer Figur verschmolzen und nehmen fast das gesamte Bild ein, doch im Hintergrund erkennt man noch den theatralen Ort: die Stierkampfarena. Der Stierkampf ist ein beliebtes Thema Picassos, das besonders aufgrund der Gewalt und Todeserfahrung mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht werden kann. Abgewandelt im Motiv des Minotaurus stellt er außerdem Picassos engste Zusammenarbeit mit den Surrealisten für die Zeitschrift *Minotaure* dar und kann als sein alter ego betrachtet werden (vgl. Kap. 3.3).

Auch in *Les quatre petites filles* kommt der Stierkampf am Rande vor. Die Träumereien der Mädchen werden vom vierten kleinen Mädchen brüsk unterbrochen, indem es den Tagesablauf des Vaters in Form eines Protokolls wiedergibt. Der

²⁰⁸ Picasso, *Le désir attrapé par la queue*, S. 47.

Stierkampf ist hier nur ein Detail, aber er scheint neben Baden, Essen und Trinken zu den essentiellen Beschäftigungen des Vaters zu gehören.

PETITE FILLE IV: Aujourd'hui le dix-sept du mois de mai de l'année mil neuf cent quarante-huit, notre père a pris son premier bain et hier, beau dimanche, est allé voir à Nîmes une course de taureaux avec quelques amis, mangé un plat de riz à l'espagnole et bu aux éprouvettes du vin à œnologie.²⁰⁹

Abgesehen davon, dass Picasso selbst oft mit Freunden zum Stierkampf ging, ist die Stierkampfarena einer der wenigen Orte, wo man noch bis heute der öffentlichen rituellen Opferung beiwohnen kann. Es handelt sich dabei um eine Heterotopie im Sinne eines ganz anderen Ortes innerhalb unserer Gesellschaft. Durch den Eintritt in die Arena verlässt das Subjekt ebenso wie im Theater oder Kino die sichere Umgebung der gewohnten Realität und begibt sich mit den Worten Foucaults in einen „Kompensationsraum“:

Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation²¹⁰

Denn die Opferung des Stieres, die nach genau festgelegten Regeln im theatralen Spiel erfolgt, macht den elementaren Unterschied zwischen Leben und Tod deutlich, an dem das Subjekt seine Existenz ausrichten kann.²¹¹ Picassos Theater dagegen fungiert eher als „Illusionsraum“ im Sinne Foucaults: ein Raum „qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel“.²¹²

209 Picasso, *Les quatre petites filles*, S. 66.

210 M. Foucault, „Des espaces autres“, S. 8.

211 Vgl. zum Thema des Stierkampfs auch Kap. 4.2.1 und Kap. 4.5.

212 M. Foucault, „Des espaces autres“, S. 8.

So findet eine Opferung in *Les quatre petites filles* folgendermaßen statt. Ein kleines Mädchen schneidet einer Ziege den Hals auf, tanzt mit ihr und reißt ihr dann durch einen Griff in den aufgeschnittenen Hals das Herz heraus, das daraufhin ein anderes Mädchen einer Puppe in den Mund stopft.²¹³ Dies kann man beispielsweise als eine Gewalt- und Opferphantasie auffassen, die unsere Vorstellung von unschuldiger Kindheit als illusorisch denunziert und dennoch ganz in der Illusion, im Spektakel aufgeht.

Der Stierkampf, weniger in seiner Opferthematik als in seiner erotischen Konnotation, wird von Picasso auch in *Le désir attrapé par la queue* aufgegriffen. In einer verspielten Badeszene flirtet der Klumpfuß mit der Torte und sagt zu ihr:

...et ta bouche est un nid de fleurs tes hanches un sofa et le strapontin de ton ventre une loge aux courses de taureaux aux arènes de Nîmes tes fesses un plat de cassoulet et tes bras une soupe d'ailerons de requins et ton nid d'hirondelles encore un feu d'une soupe aux nid d'hirondelles mais mon chou mon canard et mon loup je m'affole je m'affole je m'affole je m'affole...²¹⁴

Es ist sicher nicht zufällig die gleiche Szene, in der Picasso als eine Art parodistisches *tableau vivant* Edouard Manets *Le Déjeuner sur l'herbe* (vgl. Abb. 58) nachstellt. Auf diese ungewöhnliche Verbindung zu einem Bild eines anderen Malers weist auch Henri Béhar hin.²¹⁵

*les deux Toutous, criant leurs aboiements, lèchent tout le monde, couverts de mousse de savon sautent hors de la baignoire et les baigneurs, habillé comme tout le monde à l'époque, sortent de la baignoire. Seule, la Tarte sort toute nue mais avec des bas — ils apportent des paniers plein de victuailles, des bouteilles de vin, des nappes, des serviettes, des couteaux, des fourchettes — ils préparent un grand déjeuner sur l'herbe — arrivent des croque-morts avec des cercueils où ils enfournent tout le monde — les clouent et les emportent.*²¹⁶

Sicherlich wird Manets Frühstück hier auch zu Grabe getragen, aber Picassos Bewunderung für dieses Bild steht außer Zweifel und drückt sich in einer Serie von 27

213 Picasso, *Les quatre petites filles*, S. 39: „PETITE FILLE II, elle rentre son petit bras entièrement dans la plaie de la chèvre égorgée et retire le cœur qu'elle montre aux petites filles“; vgl. auch Kap. 4.2.1.

214 Picasso, *Le désir attrapé par la queue*, S. 22.

215 H. Béhar, *Le théâtre Dada et surréaliste*, S. 356.

216 Picasso, *Le désir attrapé par la queue*, S. 23. Der Sarg und die Totengräber tauchen auch in *Les quatre petites filles* wieder auf: „Scène des fossoyeurs carnaval / Une troupe de fossoyeurs arrive portant un cercueil.“, S. 44.

Ölbildern und über hundert Skizzen aus, die er um 1960 nach dem Vorbild von Manets Frühstück malte (vgl. Abb. 59). Nach dem Theater des Stierkampfes kommt Picasso in dieser Szene gerade durch Manets Gemälde wieder auf das Thema von Theatralität und Authentizität.

Abbildung 58: Edouard Manet, Le déjeuner sur l'herbe (1863), Öl auf Leinwand, 214 x 270 cm²¹⁷

217 Manets Bild hat zahlreiche Künstler zu entsprechenden Arbeiten inspiriert, so z.B. auch den ausgesprochenen „Theaterfilmer“ Jean Renoir, der als Hommage an seinen Vater und an Manet einen gleichnamigen Film 1960 drehte (vgl. dazu Vf.in: „Renoirs gemaltes Film-Theater: *Le Déjeuner sur l'herbe*“). Auch die surrealistische Künstlerin Meret Oppenheim nimmt mit ihrer berühmten Pelztasse *Déjeuner en fourrure* (1936) Manets Gemälde erneut auf und wurde zu dem Pelzüberzug von Picasso inspiriert (vgl. dazu Vf.in, „Oppenheims *Déjeuner en fourrure*: die Inszenierung einer Pelztasse“). Oppenheim hat außerdem für die deutschsprachige Uraufführung von Picassos *Le Désir attrapé par la queue* 1956 in Basel das Stück eigens übersetzt, die Kostüme gestaltet und die Gardinen gespielt (vgl. dazu Gardner, Belinda Grace/Daniel Spoerri: „She was incredibly open for everything‘. ‚Trap‘ Artist Daniel Spoerri retraces his friendship with Meret Oppenheim“ (Interview vom 06. Juni 2003)).

Abbildung 59: Picasso, Le déjeuner sur l'herbe (d'après Manet) (1960), Öl auf Leinwand, 129 x 195 cm (Paris, Musée Picasso) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 185)

Es lässt sich eine überraschende Ähnlichkeit in der Komposition des *Déjeuner sur l'herbe* und Picassos Vorhang für *Parade* (vgl. Abb. 56) feststellen. Manets Gemälde ist durch die Bäume an beiden Rändern wie durch Vorhänge begrenzt, es hat außerdem mehrere Ebenen im Raum und in der Thematik, also in der dargestellten Realität: Im Vordergrund befindet sich das Stilleben des Frühstücks, in der Mitte die Personengruppe und im Hintergrund die Badeszene, die offensichtlich isoliert ist von der Personengruppe. Schließlich fällt die nach hinten zum Horizont geöffnete Landschaft auf, die sich auch in *Parade* wiederfindet. Die zentrale Personengruppe passt außerdem thematisch ebenso wenig zusammen wie die Personen in Picassos *Parade*. Dort ist es eine bunte Mischung aus Matrose, Harlekin, Liebespaar, u.a., bei Manet sehen wir eine Dreiergruppe mit nackter Frau und zwei bekleideten Männern, die aneinander vorbeireden und -schauen.²¹⁸

Manet hat ebenso wie Picasso einen Skandal durch sein Gemälde verursacht – nicht nur wegen der Nackten neben den bekleideten Männern, sondern auch weil er ein *scheinbar* realistisches Bild malte, das dann aber zahlreiche Brüche in seiner vornehmlichen Authentizität aufwies. So passen die Gattungen von Stilleben, Akt-, Personen- und Landschaftsmalerei nicht in ein Bild, außerdem passen noch nicht einmal die Früchte des Stillebens saisonal zueinander „– Kirschen vom Juni, Feigen

218 Vgl. zu Picassos *Parade*: D. Cooper, *Picasso Theatre*; D. Menaker Rothschild, *Picasso's 'Parade'. From Street to Stage*. Vgl. zu Manet z.B.: F. Cachin, et al: *Manet*, S. 165ff.

vom September²¹⁹. Die Hauptfrage lautet jedoch: Was sollen diese Menschen in der merkwürdigen Haltung, die eine nackt, die anderen angezogen dort im Wald? Das Frühstück beschäftigt sie offenbar wenig. Sie scheinen vielmehr dort platziert wie in einer falschen Bühnendekoration. So erinnert sowohl die Komposition als auch die Thematik an die Illusionswelt des Theaters, die auch auf die scheinbar authentische, reale Alltagswelt übergreift.

Diese Punkte nimmt Picasso in der direkten Anspielung als ‚tableau vivant‘ in *Le désir attrapé par la queue* auf, aber auch prinzipiell in seinem Theater und in seinen späteren eigenen Versionen des *Déjeuner sur l'herbe* (vgl. Abb. 59). Er kombiniert das Unvereinbare, präsentiert es aber als authentische Realität der Figuren: Das kleine Mädchen stört sich nicht an einem Riesenschimmel der die Gedärme hinter sich her zieht, die Frühstücksgesellschaft nicht an den Sargträgern. In der Surrealität ihrer Traumphantasien sind diese Ereignisse ebenso real wie die Normalität der äußeren Welt, deren Gesetze allein durch die Möglichkeit dieser Phantasien selbst als Illusion erscheinen.²²⁰

3.4.2 Das Theater als *générateur d'art* und mythologische Ritushandlung

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass in Picassos gesamtem Werk das Theater, d.h. das Szenische, Dramatische, Performative und der Theaterraum ein Grundprinzip seines Schaffens darstellen: Von den ersten Bildern zu den Figuren der *commedia dell' arte* um 1900 sowie den *Demoiselles d'Avignon* (1907), über die Atelier- und Stierkampfsszenen in den 1920er und 30er Jahren, seine eigenen beiden Theaterstücke in den 1940er Jahren bis hin zu seinem letzten großen zusammenhängenden Werk, der Illustration von Fernando de Rojas *Celestina* 1968.²²¹ Auch in den Zeichnungen zur *Celestina* finden wir erneut und mehrfach den bekleideten Herrn am Bildrand als Kunden oder Voyeur, dem die geschäftstüchtige *Celestina* den „Vorhang“ zur jungen Nackten öffnet (vgl. Abb. 60). In diesem

219 Vgl. F. Cachin, et al: *Manet*, S. 169.

220 Foucault betont in „Des espaces autres“ die Möglichkeit Illusionsräume zu schaffen, die den Realraum als illusorisch denunzieren vgl. Anm. 210.

221 Vgl. zu weiteren Beispielen auch V. Roff, „Picasso im Licht spanischer und französischer Theatertraditionen“ und zum kunsthistorischen Zusammenhang: D. Cooper, *Picasso Theatre*; H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 400-404; bes. zur Theatralität der *Celestina* vgl. C. Klingsöhr-Leroy, „Deklinatation des Begehrens“.

Zusammenhang wird auch Manets zweites Skandalbild *Olympia* (1863) kopiert²²², das eine ähnliche Bordellszene darstellt wie sie Picasso mit der *Celestina* und den *Demoiselles d'Avignon* zeigt (vgl. Abb. 55, 60-62).

Abbildung 60-61: re.: Picasso, Couple et petit valet encadrés par une portière, Suite 347 (21.06.1968, Illustration zu Fernando de Rojas La Celestina); li.: Picasso, Célestine, Nue, avec Manet et Marcellin Desboutin, Suite 347 (01.10.1968, nicht für die Illustration von de Rojas Celestina ausgewählt) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 187)

Wie Manet im 19. Jahrhundert gelingt es Picasso, auch noch in den sexuell befreiten 1968ern und später durch Obszönität zu provozieren. Daher sind die Reaktionen auf sein erotisches Spätwerk um die *Suite 347* (1968; aus der auch die 66 Illustrationen zu de Rojas *Celestina* genommen werden) entsprechend einseitig. Sie werden meist als sexuelle Phantasien eines alten (impotenten) Mannes abgefertigt, dabei handelt es sich in erster Linie um Anordnungen von Figuren und Blicken in einem theatralen Raum.²²³

222 Jean-Jacques Lebel weist darauf hin, dass Picasso bereits 1902 eine erotische Version von Manets *Olympia* in Barcelona malte, vgl. Picasso, *Deux figures et un chat* (1902) Abb. im Ausstellungskatalog *Picasso érotique*, hrsg. v. Gérard Régnier et al., vgl. ebd. J.-J. Lebel, „Le regard de Picasso érotique“, S. 52.

223 Vgl. dazu auch C. Klingsöhr-Leroy, „Deklinaton des Begehrens“.

Abbildung 62: Edouard Manet, Olympia (1863), Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm (Paris, Musée d'Orsay)

Das eigentlich „Obszöne“ liegt „außerhalb der Szene“, wenn man den Begriff mit Baudrillard aufschlüsselt. Es ist in der Malerei und im Theater das Unsichtbare, das, was nicht gezeigt werden darf:

Hier hat das Obszöne seinen Ursprung, im Außerhalb-der-Szene, in dem, was das System der Repräsentation links liegen läßt. Das Obszöne ist also erstlich das Obskure: das, was die Transparenz der Szene zunichte macht, so wie das Unbewußte und Verdrängte die Transparenz des Bewußtseins zunichte machen. Das, was weder sichtbar noch repräsentierbar ist und somit eine Ausbruchs- und Überschreitungsenergie besitzt, eine versteckte Kraft, die in die Ordnung des Realen einbrechen kann.²²⁴

Weder in seinen Theater-Bildern noch in seinen Theaterstücken deckt Picasso etwas auf. Er zeigt zwar weibliches und männliches Geschlecht in zum Teil plakativer Art und Weise, aber meist in piktographischem Stil und außerdem ist das, was wir in der Szene erblicken nur ein Verweis auf den Mythos, die Literatur- und Kunstgeschichte – und auch auf das eigene Begehren (das Obskure und Obszöne). Insgesamt werden vor allem in Picassos Theaterstücken (aber auch in seinen anderen Schriften und Bildern) tabuisierte Bereiche des menschlichen Lebens, wie Sexualität, Tod, Ausscheidungen oder körperlicher Kontrollverlust, im Sinne des mythologischen antiken und barocken

224 J. Baudrillard, „Die Szene und das Obszöne“, S. 281.

Theaters in Form der Orgie, des Festes und des Rituellen inszeniert. Wie Jean-Jacques Lebel (der selbst 1967 Picassos *Le désir attrapé par la queue* auf die Bühne brachte) nachweist, nimmt Picasso dabei konkret Bezug auf Apollinaires skatologisch-pornographischen Roman *Onze Mille Verges* (1907), Jarrys *Le Surmâle* (1902), die katalanische, traditionelle (Krippen-)Figur des *caganer* sowie zahlreiche Werke aus der Kunstgeschichte.²²⁵ Auch Volker Roloff zeigt konkrete Verbindungen zwischen Picassos Theaterstücken und der mittelalterlichen Farce (die zugleich auf die kulinarischen Aspekte verweist) und anderen Theatertraditionen, aber auch zum zeitgenössischen surrealistischen und existentialistischen Theater/Film.²²⁶ Mit Sartre (*Les mouches*, 1943), Anouilh (*Antigone*, 1944) und vorher vor allem durch Cocteau (*Antigone*: 1922, *Le sang d'un poète*: 1930, *Orphée*: 1926 (Theater), 1950 (Film)) wandte sich die Avantgarde ganz bewusst der Aktualisierung antiker Mythen zu. Ganz konkret nimmt Picasso auf das Ballett *L'Après-midi d'un faune* (Ballets russes, Nijnsky) von 1912 Bezug, das in seiner freien künstlerischen Umsetzung ebenfalls einen Skandal erregte und inhaltlich mit von einem lüsternen Faun verfolgten Nymphen an die *quatre petites filles* Picassos erinnert.²²⁷

Doch auch wenn Picasso vor allem sein zweites Theaterstück *Les quatre petites filles* (1948) in einem mythologischen Arkadien mit (Nymphen-)Brunnen, See, Blumen und Barke situiert, überwiegt letztlich das Dionysische des Mythos', das eine erkennbare Einheit des Werks in der Orgie aufgehen lässt. Vor allem aus diesem Grund sind die Stücke stilistisch nicht mit denen seiner Zeitgenossen zu vergleichen. Betrachtet man nur die Regieanweisungen Picassos zu Beginn der einzelnen Akte in *Les quatre petites filles*, wird deutlich wie sich die Bewegung von „Arkadien“ zu „Dionysos“ vollzieht:

Acte premier

La scène: un jardin potager, presque au milieu un puits.

[...]

Deuxième Acte

Le même jardin mais au milieu une grande barque. Attaché à la barque une chèvre. La scène est vide.

[...]

Troisième Acte

Le même jardin mais, à l'intérieur d'une cage, les quatre petites filles sont dedans nues.

[...]

225 Vgl. J.-J. Lebel, „Le regard de Picasso érotique“, S. 52-59.

226 Vgl. V. Roloff, „Picasso im Licht spanischer und französischer Theatertraditionen“.

227 Vgl. dazu M. Schmidt, „Tanz in zwei Dimensionen: Das Konzept des Performativen Körpertableaus in Nijnskys *L'Après-midi d'un faune*“ und Kap. 4.2.1 der vorliegenden Arbeit.

*Quatrième Acte**Le même jardin au clair de la lune.*

[...]

*Cinquième Acte**La scène: le même jardin. Les quatre petites filles avec des petites robes de couleurs vives. La boule en feu d'un grand soleil éclatant roule sur la scène, sur le grand lac qu'à la fin du quatrième acte les petites filles ont étendu par terre. D'énormes ibis trempent leurs pattes dans l'eau et pêchent des poissons et des grenouilles. Les petites filles chantent en tournant dans une ronde:*

Nous n'irons plus au bois

Les lauriers sont coupés...

[...]

*Sixième Acte**Dans le jardin de potager, sous une grande table, les quatre petites filles. Sur la table, un énorme bouquet de fleurs et des fruits sur un plat, quelques verres et une jarre, du pain et un couteau. Un grand serpent s'enroule à une des pattes de la table et monte manger les fruits, mord aux fleurs, au pain et boit dans la jarre.²²⁸*

Verführerisch scheint gerade bei diesem Theaterstück die Auflösung der mythologischen Bilder in psychologische Erklärungen, die die sexuelle Initiation der kleinen Mädchen anhand von Blumen, Wasser, Brunnen, See, Wald, Lorbeer, Schlangen etc. aufschlüsseln. Doch dieser Bereich gehört lediglich zu Picassos Reigen aus Zitaten (auch eigener Bilder). Im Vordergrund steht für ihn das Spektakel, der Gesang, das Fest, die Orgie. Hier ist Picasso ganz nah an den Ursprüngen des Theaters, das den Zuschauer noch erschüttern konnte und das im Barock (und im Surrealismus) seinen Höhepunkt erreicht, wie Baudrillard heraus stellt:

das Theater in seinem goldenen Zeitalter, ist noch ein Theater des Maschinismus und der Illusion, sozusagen der Extravaganzen der Repräsentation, ohne Bezug zu einer Wahrheit oder einem irgendwie gearteten Realen. Die szenische Illusion, untrennbar vom Fest, ist darin vollkommen. [...] Artaud ist wohl der letzte gewesen, der theoretisch wie praktisch das Theater retten wollte, indem er es der faulenden Szenerie des Realen entriß²²⁹

228 Picasso, *Les quatre petites filles*, S. 11-85.

229 J. Baudrillard, „Die Szene und das Obszöne“, S. 285-86.

Baudrillards polemisches Lob des Vergangenen (im Gegensatz zur „obszönen“ aktuellen Medienlandschaft) ähnelt in seiner Unerbittlichkeit tatsächlich Artauds Theatermanifesten.²³⁰ Darin liegt jedoch auch der größte Unterschied zu Picassos Theater, das zwar auch die Magie und den Rhythmus der Sprache nutzt, blutrünstige und unmenschliche Träume aufleben lässt, aber doch immer einem kindlichen Spiel ähnlich bleibt, ohne sich in Manifesten selbst zu reflektieren.

230 Vgl. dazu die Forderungen in Artauds Theatermanifesten, „Das Theater der Grausamkeit“, erstes und zweites Manifest. Picasso geht es im Gegensatz zu Artaud nicht darum, die Zuschauer in irgendeiner Form zu verändern. Bei Artaud heißt es dagegen: „werden die, die zu uns kommen, verstehen, daß sie an einem mythischen Versuch teilnehmen, durch den ein bedeutender Teil vom Bereich des Geistes und des Bewußtseins endgültig gerettet oder ruiniert werden kann.“ (A. Artaud, „Manifest für ein gescheitertes Theater“, S. 22).

IV. Spanische Traditionen in Picassos Schriften: Vom Barock bis zur *horchata*

In welcher Sprache und Kultur ist der Künstler Picasso ‚zu Hause‘, wenn er malt, schreibt, arbeitet und denkt?¹ Von den Franzosen ebenso wie von den Spaniern – zumindest nach dem Ende des Franco-Regimes – als nationales Heiligtum verehrt und beansprucht, gehört Picasso doch zu den wenigen und ersten Künstlern, die bereits zu Lebzeiten international erfolgreich sind. Auch die Avantgarde-Bewegungen durch die Picasso, vom Kubismus über den Surrealismus bis hin zum Existentialismus, in seinem Schaffen beeinflusst wurde, richten sich dezidiert international und multikulturell aus. Die Avantgarden und auch Picasso werden von zwei Weltkriegen geprägt und erschüttert – aber auch angetrieben. Dagegen stand eine friedliche Überwindung von geistigen moralischen, nationalen und kulturellen Grenzen auf ihrem Programm. So gehört auch die afrikanische Kunst mit ihren geometrischen Masken ebenso wie die erste Höhlenmalerei zu den wichtigen Inspirationsquellen Picassos und der Surrealisten.

Dennoch ist es der zweifelhafte Verdienst zahlreicher Forschungsliteratur sowohl speziell zu Picasso als auch zu den Avantgarden generell, dass beide Themen vor allem unter einer rein französischen Perspektive betrachtet werden.² Ohne Zweifel ist

-
- 1 Zur generellen Frage „Haben Schriftsteller nur eine Sprache?“ schreibt Dieter Lamping in ders., *Literatur und Theorie*, S. 33-48 einen interessanten Aufsatz mit verschiedenen Beispielen aus der Exilliteratur. Er führt zahlreiche Argumente gegen die verbreitete These an, dass ein Autor nur in seiner Muttersprache wirklich ‚zu Hause‘ sei. Lamping kommt zu dem Schluss, der auch auf Picasso zutrifft: „Es ist die radikalste Freiheit, die ein Schriftsteller sich nehmen kann: die Freiheit, sich der Festlegung durch *eine* Sprache zu entziehen.“ (S. 48).
 - 2 Zur allgemeinen Frage, ob man überhaupt von einem „spanischen“ Surrealismus sprechen kann oder ob dieser nur in Frankreich zu lokalisieren sei, gibt es eine langjährige Debatte, die von Raquel Medina in *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)* zusammengefasst wird, vgl. dort S. 14ff.

Paris das Zentrum und die Geburtsstadt der Avantgarden und schon seit 1904 Picassos Lebensmittelpunkt. Doch bei seiner Ankunft in Paris brachte der junge Künstler bereits die Einflüsse seiner Zeit in *Els quatre gats* und die langgezogenen Gesichter im Stil El Grecos³ sowie die literarischen Erfahrungen mit verschiedenen Avantgardezeitungen und der Generación del 98 mit (vgl. Kap. 4.2.1).

Erst in jüngerer Zeit betrachten einige Autoren gezielt die spanischen Seiten des Surrealismus und Picassos.⁴ Obwohl Picassos literarisches Werk etwa zur Hälfte auf Spanisch verfasst wurde,⁵ existiert bis heute lediglich die Gesamtausgabe durch zwei französische Kunsthistorikerinnen. Die mit großer Sorgfalt edierten *Écrits* enthalten zwar auch das spanische Original, aber es bleibt eine Fußnote. Auch die in Barcelona jüngst erschienene Ausgabe der *Poemas en prosa* (2008) wird von einer französischen Kunsthistorikerin herausgegeben und enthält französische Texte Picassos, die ins Spanische übersetzt wurden.⁶ Zwar wurden bereits 1944 in Mexiko einige Gedichte Picassos unter dem Titel *Poemas y declaraciones* herausgegeben und unter dem gleichen Titel von Antonio Jiménez Millán 1990 auch in Spanien, eine Gesamtausgabe

-
- 3 Lubar zeigt auf, dass selbst der so französisch erscheinende Kubismus Picassos mit El Greco in direktem Zusammenhang steht, vgl. ders., „Narrating the Nation: Picasso and the myth of El Greco“, S. 27f.
 - 4 Vgl. J. Brown, *Picasso and the Spanish Tradition*, Brown schreibt im Vorwort, dass Picasso in den USA nur als französischer Künstler in den Bibliotheken geführt werde und über die eigene Motivation sagt er: „everything I had learned or read about the artist situated him within heroic narrative of French modernism.“ (S. vii). Ausnahmen sind kleinere Texte wie die des Dichters Rafael Alberti, „Picasso et le peuple espagnol“. Ausführlicher geht Jiménez Millán auf diese Debatte 1990 ein: „La literatura de Picasso...“.
 - 5 Ein leichtes Übergewicht der französischen Texte meint Androula Michaël zu entdecken, wenn sie nachzählt: „Les poèmes en français ont même tendance à être surreprésenter, puisqu’il existe environ deux cents textes, dont deux pièces de théâtre, contre cent cinquante en espagnol.“ (A. Michaël, *Picasso poète*, S. 28).
 - 6 Es handelt sich um das spanische Pendant zur Publikation, *Poèmes*, herausgegeben von Androula Michaël, das als erstmalige Übersetzung einiger französischsprachiger Gedichte Picassos ins Spanische angekündigt wurde. Die Übersetzung nahm Ana Nuño vor.

gibt es in Picassos Heimatland jedoch nicht.⁷ Erst 2006 erscheinen unter dem Titel *Textos españoles* lediglich 39 spanische Gedichte Picassos in einer neuen Edition.⁸ Als Grund für dieses Desiderat den Bürgerkrieg und die folgende Franco-Diktatur zu nennen, die nun mehr als 38 Jahre zurück liegt, ist durchaus möglich, aber auch in gewisser Weise erschreckend.⁹

Große Ausstellungen in Madrid und Paris haben zwar jüngst die spanischen *und* französischen Wurzeln seiner Malerei und der plastischen Werke thematisiert, aber die literarischen Traditionen kamen dabei nicht zur Sprache.¹⁰ Dabei ist es schon allein erstaunlich, dass der Autor Picasso *nicht* ausschließlich in seiner Muttersprache schreibt, sondern sich für einen Teil seines Werkes bewusst für die französische Sprache entscheidet.¹¹ Eine derart enge kulturelle Verbindung der beiden großen romanischen Länder wird im Umfeld der Avantgarden begünstigt (auch der Maler Dalí verfasst seine Texte zum Teil direkt auf Französisch). Es muss daher keine Entscheidung getroffen werden, ob Picassos Schreiben eher der französischen oder der spanischen Kultur zugeordnet werden kann, aber *beide* Seiten verdienen unsere Aufmerksamkeit.

Enttäuscht werfen Zeitgenossen wie der Surrealist Edouardo Westerdahl Picasso vor, er habe sich im dauerhaften französischen Exil von der Heimat entfremdet. Zwar scheinen seine spanischen Wurzeln am ehesten in den Schriften hervor, aber am grundsätzlichen Urteil Westerdahls ändert dies nichts.¹² Eine solche Einstufung des

-
- 7 Einzelne Stücke erschienen allerdings immer wieder in Spanien bzw. Lateinamerika, so z.B. 1969, Barcelona: *El entierro del Conde de Orgaz*, mit einem Vorwort von Raffael Alberti; in spanischer Übersetzung erscheinen seine Theaterstücke 1973 in Madrid, *Las cuatro niñitas*, und 1970 in Buenos Aires, *El deseo atrapado por la cola*.
- 8 Vgl. Picasso, *Textos españoles (1894-1968)*, hrsg. v. Rafael Inglada (Málaga)
- 9 Zahlreiche aktuelle Zeitungsartikel, die 2006-2008 in *El País*, *El Mundo*, *Vanguardia*, etc. erschienen sind, machen ebenfalls auf dieses Desiderat aufmerksam (vgl. A. Lucas, „Los exorcismos literarios del poeta Pablo Picasso“; T. Sesé, „Morente canta a Picasso“; J. Elola, „Picasso se desnudaba escribiendo“).
- 10 Vgl. *Tradición y vanguardia*, hrsg. v. C. Giménez/ F. Calvo Serraller (Madrid: Prado und Reina Sofía: 06.05.-04.09.2006) und *Picasso et les maîtres*, hrsg. v. A. Baldassari (Paris: Louvre, Orsay und Grand Palais, Okt. 2008- Feb. 2009).
- 11 Wie bereits angesprochen, wählt Picasso das Französische unter anderem deshalb, weil er seine Texte in Paris unmittelbar seinen Freunden vorliest und sogar eine Veröffentlichung plant. Hätte er dagegen nur ein persönliches Tagebuch schreiben wollen, läge vermutlich die Muttersprache näher. (vgl. Kap. I)
- 12 Vgl. E. Westerdahl, „Picasso, el límite de su vanguardia y la república española“, S. 166f.: „Pero donde se aparecía de la mejor manera su carácter español es en sus poemas. [...]

„Espangolisme“ oder der wahren „Spanishness“ Picassos kann jedoch nur polemisch ausgehen.¹³ Wenn hier nach den Elementen spanischer Literatur, Kultur und Malerei in Picassos Schriften gefragt wird, soll dies in erster Linie dazu dienen, die Texte selbst literarhistorisch und poetologisch einzuordnen. Als Hypothese soll dabei gelten, dass die Bildung eines charakteristischen Stils in Picassos lyrischen Arbeiten zu einem großen Teil durch seine spanischen Wurzeln begründet werden kann. Zwar kann man Picassos Schreiben dem Surrealismus als Methode zurechnen,¹⁴ aber er ist vor allem dort surrealistisch, wo der Surrealismus selbst originär spanisch ist: in der Groteske, im Disparaten, im Überbordenden¹⁵ – dagegen weniger im programmatisch Revolutionären, sehr wohl aber in der Verbindung von Kunst und Leben.

Wie oft wurde betont, Picassos Ausgangspunkt sei bei all seinem Schaffen, das alltägliche Leben, die Realität (und damit Gegenpunkt des Surrealismus)?¹⁶ In seinen Schriften sind es: das spanische Landleben, Lebensmittel (z.B. die Mandelmilch

Pero, otra parte, Picasso no exponía en España y la misma situación política le había dejado fuera y extranjero.“ Westerdahl publizierte in seiner weit über Teneriffa hinaus bekannten Avantgarde-Zeitschrift *Gaceta de Arte* fast zeitgleich mit den französischen *Cahiers d'Art* im März 1936 eine Sondernummer zu Ehren Picassos. Auch inhaltlich stand die Ausgabe der französischen Zeitschrift sehr nahe, selbst die Gedichte Picassos, die Breton für *Cahiers d'Art* ausgewählt hatte, wurden vom Französischen ins Spanische zurück übersetzt (vgl. dazu A. Jiménez Millán, „La literatura de Picasso...“, S. 15).

- 13 Vgl. dazu auch A. Jiménez Millán, „La literatura de Picasso...“, dort das Kap. „La españolidad de Picasso: un debate banal“, S. 11ff., vor allem: „La polémica sobre la españolidad de Picasso, en la que participaron, de un modo u otro, Eugenio d'Ors, Guillermo de Torre y Ernesto Giménez Caballero, nos lleva a un lugar sin salida“ (S. 14).
- 14 wie ich oben zu zeigen versuchte, vgl. Kap. III.
- 15 Vor allem zum Bereich der Körperbilder gilt Spanien und insbesondere das Siglo de Oro in der Forschung schon seit einiger Zeit als unbestrittenes Vorbild für die europäischen Avantgarden und die Gegenwart, vgl. z.B. Teuber: „Cuerpos sagrados. En torno a las imágenes perversas de la carne en España“; V. Roloff, „Teatralidad y deseo visual – formas lúdicas y intermediales en el surrealismo español“; U. Felten, „Sobre la recepción de Calderón en García Lorca. El gran teatro del mundo: Un tópico calderoniano puesto al revés“; I. Maurer Queipo, „Juana Inés de la Cruz, ‚La peor de todas‘, als barockes Vorbild Frida Kahlos“.
- 16 Vgl. dazu den bekannten Ausspruch Bretons, dass dieser Hang zum Objekt und zur Realität Picasso immer von den Surrealisten trenne: A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, S. 117 (vgl. dazu auch Kap. 3.2).

„horchata“¹⁷), Landschaft, die corrida, mythologische Tierwelt, vermischt mit der ‚wunderbaren‘ Erscheinung kleiner Mädchen oder der Pariser *passante*. Es sind aber vor allem die Bewohner von Guernica, aber auch von La Coruña und Málaga, deren Traditionen und Erfahrungen Picasso lyrisch bearbeitet – und nur daneben auch das großstädtische Leben in Madrid, Barcelona oder Paris. Neben einer motivgeschichtlichen Perspektive, die bei Picasso immer produktionsästhetisch im Serien- und Prozesshaften mündet, kann auch sein einzigartiger und wiedererkennbarer Schreibstil bis hin zur Wortwahl auf spanische (und französische) Traditionen zurückgeführt werden, die er nicht kopiert, sondern neu zusammensetzt.

Verbunden mit einem tiefen Katholizismus, den Picasso in seinen Schriften vor allem satirisch behandelt, trifft man in Spanien auf eine starke Bild-Text-Tradition, die von den französischen Nachbarn als unaufgeklärt und ‚hinterwäldlerisch‘ abgewertet wurde.¹⁸ Picassos Interesse gilt dabei nicht nur seinen großen Vorbildern aus der Malerei wie Velázquez, El Greco oder Goya, sondern auch den bildmächtigen literarischen Werken von Góngora oder der *Celestina* Fernando de Rojas, deren Werke er illustriert. Die zum Teil befremdlich wirkende, starke Obszönität der Texte Picassos lehnt vor allem an den Barockdichter Francisco de Quevedo an, der mit Werken wie *Historia de la vida del Buscón* (1626), *Sueños* (1627) oder *Gracias y desgracias del ojo del culo* (1628) die aus dem Mittelalter stammende Tradition der burlesken Komik und der Skatologie weiterführt (vgl. Kap. 4.2.1 und 4.5.3).¹⁹

17 Vgl. dazu das von Breton veröffentlichte Gedicht „en secret“ (1935) und meine Analyse in Kap. 3.2.4.

18 Vgl. zu dieser Debatte und speziell zu einem weiteren berühmten Bild-Text-Beispiel, den Caprichos Goyas: S. Schlünder, *Karnevaleske Körperwelten Francisco Goyas*, bes. S. 21ff.

19 Vgl. zu Quevedo als Vorbild für Picasso: J.-J. Lebel, „Le désir attrapé par la queue picturale“, S. 54. In der vorliegenden Arbeit bes. Kap. 4.5.3. Neben Picasso hat sich ohne Zweifel vor allem Salvador Dalí den spanischen Dichter zum Vorbild genommen (sowohl was seine Malerei als auch seine eigenen Schriften betrifft). Neben der Skatologie verbinden beide die Einverleibung der Dinge und die „weiche“, zerfließende Zeit: vgl. Picasso, *Écrits*, S. 9 (18.04.1934): „querer las cosas y comérlas vivas“; vgl. auch Kap. 3.2.5 und zum Uhrenmotiv in Picassos Schriften: Michaël, *Picasso Poète*, S. 345 und N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, S. 160. In der französischen Avantgarde gilt vor allem Alfred Jarry als Dichter des Anti-Sublimen (vgl. dazu W. Wehle, „Avantgarde: Ein historisch-systematisches Paradigma...“, S. 26) und zu Jarry im Folgenden Kap. 4.5.4.

4.1 ERSTE BILD-TEXT-VERBINDUNGEN IN LA CORUÑA

Als Picasso 1891 im Alter von zehn Jahren mit seiner Familie von Málaga nach La Coruña ziehen musste, war es laut einschlägiger Berichte vor allem ein Umzug von der Sonne in den Regen.²⁰ Nicht nur geografisch, auch kulturell ist dieser Ortswechsel vom Mittelmeer an den Atlantik, von Andalusien nach Galizien bedeutend für Picassos Schreiben. Ohne auf biografische Details einzugehen, lässt sich doch festhalten, dass sich der junge Picasso zwischen zehn und vierzehn Jahren in La Coruña zum ernstzunehmenden Maler entwickelt und dabei gleichzeitig einige Verbindungen von Text, Zeichnung und Zahlen schafft, die bis zu seinen letzten Schriften in das Jahr 1957/59 hinausdeuten.²¹

Außer einigen akademischen Studien, die Picasso bereits perfekt beherrscht, entstehen bis 1894 nur wenige Zeichnungen. Vermutlich durch den Vorschlag seines Vaters angeregt, erstellt der junge Picasso zwischen 1893 und 1895 allerdings einige „Zeitungen“, die er *Azul y Blanco* und *La Coruña* nennt, um sie, statt Briefe, an die Verwandtschaft nach Málaga zu senden.²² Nach dem graphischen Vorbild

20 Vgl. R. Penrose, *Picasso*, S. 27-33; Sabartés, *Retratos y recuerdos*, S. 13; 35-38. Picassos Vater verließ allerdings nicht nur wegen des schlechten Wetters in La Coruña kaum das Haus. Der Umzug, aus finanzieller Not geboren, und der Tod seiner jüngsten Tochter legen eine depressive Verstimmung nahe.

21 Diese These unterstützt auch Rafael Inglada, der indirekt in verschiedenen Zeitungsberichten anlässlich der Ausgabe von *Textos españoles (1894-1968)* und der Veröffentlichung einer CD (*Pablo de Málaga*, 2008) des Flamenco-Sängers Enrique Morente zitiert wird: „[Picasso] escribía desde los 12 -en sus tiempos de A Coruña, llegó a editar un periódico con su nombre, del que era redactor e ilustrador único y se encargaba también de repartir en la calle-, pero es a partir de ese momento que da rienda suelta a su vena literaria“ (Sesé, „Morente canta a Picasso“) oder: „Los primeros escritos dan idea de un Picasso de 12 años, cuando vivía en La Coruña y dio cuerpo a un periódico manuscrito, del mismo nombre, en el que era redactor único, ilustrador único, editor y distribuidor por la calle larga de su barrio. Pero el grueso de su obra literaria, tras su contacto con los miembros de la Generación del 98 en Madrid y los fervores de la vida en Barcelona, no llegó hasta 1935.“ (Lucas, „Los exorcismos literarios del poeta Pablo Picasso“). Auch Fernández Molina bezeichnet in *Picasso escritor* die Zeitschriften aus La Coruña als „primera aproximación a la actividad literaria“ (S. 11). Allerdings geht er davon aus, es gebe nur eine einzige Ausgabe mit dem Titel *Azul y Blanco* (vgl. ebd.).

22 Vgl. R. Penrose, *Picasso*, S. 34.

zeitgenössischer Zeitungen wie *Blanco y Negro*,²³ versucht sich Picasso in karikaturhaften Zeichnungen und Beschreibungen des Lebens in La Coruña. Zum Teil haben die Blätter noch eine erkennbare Ordnung. Es gibt Rubriken wie „Telegramme“ (mit dem ironischen Hinweis, dass zum Zeitpunkt der Drucklegung noch keine eingegangen seien, vgl. Abb. 63 und 68), „Anzeigen“ (man kaufe Rasse-Tauben unter der Adresse Picassos, vgl. Abb. 67), „Meldungen“ (wie die Telegramme hat auch die „nota de actualidad“ nichts zu vermelden, vgl. Abb. 68)²⁴ oder verfremdete „Wetterberichte“ (Regen und Wind scheinen großen Eindruck auf den sonnenverwöhnten Picasso gemacht zu haben, vgl. Abb. 67).²⁵ Auch die für eine Zeitung typische Kombination von Bild und Bildunter- oder -überschriften erinnert zum einen an die Tradition der Emblematik und deutet zum anderen auf Picassos Beschäftigung mit dem Comic in *Sueño y mentira de Franco* (1937) hin.²⁶ Außerdem wird sich Picasso in seiner kubistischen Phase erneut intensiv mit dem Medium der Zeitschrift auseinandersetzen, wenn er Fetzen von Tageszeitungen in die kubistischen Collagen (*papiers collés*, 1912) einarbeitet.²⁷

Unter der Rubrik „Alles drunter und drüber“ – „Todo revuelto“ ist tatsächlich sowohl Wort als auch Bild durcheinander geraten und Picasso experimentiert kalligraphisch mit der direkten Kombination von Buchstabe und Bild: Mal wachsen Köpfe aus den Buchstaben (vgl. Abb. 66), mal zerfließen die Buchstaben wie Wasser oder Blut (vgl. Abb. 68).²⁸ Deutlich zu erkennen ist außerdem, dass der junge Künstler unterschiedliche Handschriften ausprobiert, die dem jeweiligen Gegenstand angepasst sind. So wird der Beschreibung eines Dorffestes ein Wappen zur Seite gestellt und sie ist in Schönschrift verfasst (vgl. Abb. 65), während die Bildunterschriften eher Druckbuchstaben ähneln.

23 Vgl. ebd. und J. Sabartés, *Retratos y recuerdos*, S. 36. Die Ersetzung von „Negro“ durch „Azul“ bereits mit Picassos bedeutungsschwerer Vorliebe für die Farbe „blau“ zu interpretieren, halte ich für übertrieben.

24 Vgl. die Transkriptionen in Picasso, *Écrits*, S. 368-371.

25 Sabartés merkt dazu an: „Estas palabras reflejan la preocupación de la familia, que cada día soporta de peor humor la lluvia y el viento. A Pablo le tienen sin cuidado, porque son cosas nuevas para él.“ (*Retratos y recuerdos*, S. 36).

26 Vgl. Kap 4.3.1 und 4.5. Dazu passt auch die Idee, die Zeitungen statt Briefe zu verschicken. Auch das Comic *Sueño y mentira de Franco* war zunächst dazu gedacht, in Form von Postkarten nach Spanien als Propaganda verschickt zu werden.

27 Vgl. dazu L. Goddard, „Mallarmé, Picasso and the aesthetic of the newspaper“.

28 Die frühe Beschäftigung mit kalligraphischen Elementen betonen auch J.-P. Jouffroy/ E. Ruiz, *Picasso de l'image à la lettre*; Trueblood, „Góngora visto por Picasso“ sowie N. Blumenkranz-Onimus, „Picasso Écrivain“, vgl. auch Kap. 1.1.

Abbildung 63: Picasso, Azul y Blanco, Titelblatt (re.) und letzte Seite (li.), schwarzer Stift auf gefaltete Papierseite, 08.10.1893 (in: Écrits, S. 369) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 200)

Abbildung 64: Picasso, Azul y Blanco, 08.10.1893, s.o., hier: Rückseite des Blattes, (in: Écrits, S. 369) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 200)

Abbildung 65: Picasso, La Coruña, 16.09.1894, Titelblatt (re.) und Rückseite des Blattes (li.) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 201)

Abbildung 66: Picasso, La Coruña, 16.09.1894, „Todo revuelto“ (li.) und letzte Seite (re.) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 201)

*Abbildung 67: Picasso, Azul y Blanco, 28.10.1894, Titelblatt (li.) und zweite Seite (re.)
(Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 202)*

*Abbildung 68: Picasso, Azul y Blanco, 28.10.1894, „Todo revuelto“ (li.) und letzte Seite
(re.) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 202)*

Der Text über das Dorffest in *La Coruña* ist außerdem der einzige längere in den ‚Zeitungen‘ Picassos (vgl. Abb. 65). Ob das Fest tatsächlich stattgefunden hat oder nicht, ist nicht entscheidend. Wichtiger sind einige Stilelemente, die Picasso generell in seinem späteren Schreiben und besonders in seinem letzten zusammenhängenden Werk *El entierro del Conde de Orgaz* (1957-59) wieder aufnehmen wird. Für eine Zeitung ist es nicht unüblich, dass der Text mit einem Datum beginnt: „Agosto día 4.“. Doch für Picasso ist die Datierung sämtlicher Schriften, Zeichnungen und Gemälde fast eine Obsession, die bis zur Nennung der Uhrzeit geht und hier ihren Anfang nimmt. Denn auch innerhalb des Textes geht es fortlaufend um Zahlen in Form von Daten und Uhrzeiten: „Agosto día 4. A las doce en punto de la mañana [...] Día 5 al amanecer de este día [...] A las once se celebrará [...] La Coruña en 19 Mayo de 1589 [...] A las 5 de la tarde [...] A las 9 de la noche...“²⁹. Der Text endet dann mit der unbestimmten (Zeit-)Angabe: „(Se continuará)“. Auch dieser Verweis auf eine Fortsetzung mag gerade im Medium der Zeitung nahe liegen, findet aber in Picassos *El entierro del Conde de Orgaz* eine ironische Steigerung,³⁰ die zum einen prinzipiell das Arbeiten in Serien und Prozessen reflektiert und zum anderen in Kombination mit dem Motiv des „Festes“³¹ als eben jene Fortsetzung betrachtet werden kann, von der hier 1894 bereits die Rede ist.

Es erscheint zunächst unwahrscheinlich, dass Picasso in seinem letzten Werk auf seine ersten jugendlichen „ensayos periodísticos“³² zurückgreift. Bedenkt man jedoch die Kontinuität, mit der Picasso in seinem ganzen Leben Motive künstlerisch verfolgt, ist der Schritt vom Dorffest in *La Coruña* zum *Entierro del Conde de Orgaz* gar nicht mehr so weit. Auch die Tauben und der Stierkampf begleiten Picasso von seiner Kindheit an und sind hier in den beiden ‚Zeitungen‘ zumindest am Rande vertreten: in der fingierten Anzeige heißt es, man kaufe Rasse-Tauben im Hause Picasso (vgl. Abb. 67) und in einer Bildunterschrift wird der fehlende Stierkampf beklagt: „Y alguna q.

29 Picasso, *Écrits*, S. 368.

30 Vgl. die Struktur von *El entierro del Conde de Orgaz*. Es sind vier größere Teile (dazwischen nach Datum bezifferte Abschnitte), die aber keiner Reihenfolge entsprechen, sondern gewohnte literarische Strukturen und Gattungen torpedieren: Der erste Teil entspricht einem Theaterfragment; der zweite beginnt als Fortsetzung in Prosagedichtform („continúa el entierro del Conde de Orgaz“, Picasso, *Écrits*, S. 353); der dritte Teil erhält die Überschrift „Segunda Parte“ (ebd., S. 361) und der vierte Teil beginnt mitten in einem Datuseintrag und wird als „drittes Stück“ bezeichnet: „Tercer Trozo“ (ebd., S. 364). Vgl. dazu auch Kap. 4.4.4.

31 Zu einer detaillierteren Analyse des fiesta-Motivs in Picassos Schriften vgl. Vf.in, „Picasso’s Poetry between Spanish Tradition and Surrealism“.

32 J. Sabartés, *Retratos y recuerdos*, S. 36.

otra corrida cosa / poco comun aquí“ (vgl. Abb. 66). An anderer Stelle sind zwei Männer im Stierkampfkostüm zu erkennen, die sich laut Bildunterschrift zum Duell auffordern („Desafío al ‚Guerra’ “ (vgl. Abb. 68, links).

Sowohl in der Dorffestbeschreibung von *La Coruña* als auch im *Entierro del Conde de Orgaz* bezieht sich Picasso außerdem jeweils auf ein wichtiges historisches Ereignis, das zeitlich nah beieinander liegt. Mit dem Titel des *Entierro del Conde de Orgaz* nimmt er bekanntlich auf das Meisterwerk El Grecos aus dem Jahr 1586-88 Bezug.³³ In Coruña feierte man alljährlich den Sieg der spanischen Armada (19. Mai 1589) über die englischen Angreifer (Francis Drake), der durch das beherzte Eingreifen einer einfachen Metzgersfrau María Mayor Fernández de la Cámara y Pita gelang.³⁴ Picasso beschreibt das Ereignis mit 13 Jahren fast im Stil eines Schulaufsatzes, der jedoch in der übermäßigen Nennung von Daten und Namen zur Parodie wird (vgl. Abb. 65):

*se celebrá en la iglesia de San Jorge espléndidamente decorada la solemne función religiosa con asistencia de Exmo. ayuntamiento y principales autoridades en cumplimiento del voto hecho por el pueblo de La Coruña en 19 de Mayo de 1589 al ser liberada del asedio que le tenía puesto la armada inglesa por el hecho heroico de María Mayor Fernández de la Cámara y Pita estando encargado del panegirico el ilustrado y elocuente orador sagrado Sr. Don Antolín López Peláez, Magistral de la catedral de Lugo y oficiando de pontifical con asistencia del cabildo el Exmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo de Santiago.*³⁵

Es ist durchaus möglich, dass der junge Picasso den Text aus einem Geschichtsbuch abgeschrieben hat. Die selbst für 1894 übertriebenen Höflichkeitsfloskeln sowie die Nennung der vollständigen Amtsfunktionen und Namen, die den Satz fast unverständlich machen, hat Picasso aber sicher selbst forciert. Diese stilistische Spielerei probiert er in einem fingierten Brief an „Sr. D. José Muñoz Estéves“ in *Azul y Blanco* vom 28.10.1894 gleich nochmal aus. Dabei ist der Inhalt des Briefes lediglich die Ankündigung einer Fortsetzung der Zeitung („hoy comienza otra vez a continuar

33 Vgl. zu einer genauern Analyse Kap. 4.4.4. Die Referenzkette geht sogar noch weiter zurück, weil El Greco in seinem Bild die historisch belegte Beerdigung des Conde de Orgaz , der ca. 1322 verstarb, darstellt.

34 Auf dem wichtigsten Platz der Stadt steht heute eine Statue zu Ehren von María Pita, die durchaus als spanische Volksheldin im Stile von Jeanne d’Arc bezeichnet werden kann.

35 Picasso, *Écrits*, S. 368 [Kursiv im Original]. In der nebenstehenden französischen Übersetzung werden die Höflichkeitsformen aus dem Spanischen wie „Exmo.“ (eigentlich „Excmo.“ oder „Exsmo.“ – „Excelentísimo“) und „Ilmo.“ (entspricht: „Ilustrísimo“) einfach weggelassen.

sus funciones el periódico“). Wichtiger erscheint mir dagegen die Unterzeichnung des „Direktors“ Picasso: „S.S.S. [su seguro servidor] q.B.S.M. [que besa su mano] / El Director / P. Ruiz“.³⁶ Es sind ähnliche Höflichkeitsfloskeln wie diejenigen aus dem Dorffestbericht und man könnte die einfache Erklärung anbieten, dass Picasso das Briefeschreiben gerade in der Schule lerne. Doch zum einen ist die Häufung von und die Reduktion auf Zahlen, Daten, Namen und Abkürzungen später ein bewusst eingesetztes Stilmittel. Zum anderen zeigt schon der jugendliche Picasso seinen Sinn für Humor in den Zeitschriften. Dies belegt nicht nur die übertriebene Verwendung von Höflichkeitsfloskeln gegenüber sonstiger Inhaltsleere, sondern auch ebenso nichtssagende Telegramme und Meldungen (s.o., vgl. Abb. 63; 68) sowie ein ‚klassischer‘ Schuljungenwitz (vgl. Abb. 64):

En un examen de Aritmetica
 El Profesor. Si le dan a V. 5 melones y se
 come 4 ¿Cuánto le quedarán?
 El Alumno. Uno
 P. mirelo V. mirelo bien q. le quederá
 A. una indigestión³⁷

Aus dieser einfachen Matheaufgabe eine Frage der Verdauung zu machen, ist typisch für Picasso und zeigt selbst in einem banalen Witz seinen grotesken Humor. Eine biografische Anmerkung ist es wert, dass Penrose berichtet, Picasso habe besonders große Schwierigkeiten in Mathematik gehabt und erst als er Zahlen als Zeichnungen betrachtete einen Zugang zu ihnen gefunden. Daraufhin stellte sich Picasso das Bild einer Taube als Rechnung vor:

Das Auge der Taube rund wie eine Null. Unter die Null kommt eine Sechs und darunter noch eine Drei. Es gibt zwei Augen und zwei Flügel...³⁸

³⁶ Ebd., S. 370.

³⁷ Picasso, *Écrits*, S. 368 [Kursiv im Original].

³⁸ Picasso zit. nach R. Penrose, *Picasso*, S. 29; vgl. dazu auch ausführlicher J. Sabartés, *Retratos y recuerdos*, S. 50-54.

Abbildung 69-70: Picasso, La Coruña, 16.09.1894, letzte Seite (Detail), (in: J. Glaesemer (Hrsg.): Der junge Picasso, S. 79); Picasso, Espagnol et moine, Coruña, 1895, Bleistift, 13,2 x 21 cm (in: B. Léal (Hrsg.): Picasso jeunesse et genèse, S. 78) (Abb. in Nanette Rijßler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 206)

Penrose verweist mit Zervos auch auf eine Zeichnung Picassos, die in La Coruña 1895 entstanden ist und dieses Prinzip sehr deutlich werden lässt (vgl. Abb. 70).³⁹ Während der Torero auf dieser Zeichnung die Augen einer „8“ erhält und der Priester die einer „7“, kann man in der ein Jahr zuvor entstandenen Zeitschrift *La Coruña* den gleichen Effekt beobachten: der Mann am linken Bildrand wird karikaturhaft mit vergrößertem Kopf dargestellt und seine Augen sind klar als „7“ erkennbar (vgl. Abb. 66; 69). Die hier in den frühen Zeitungen und Zeichnungen evidente Verknüpfung von Zahlen, Buchstaben und Bildern ist der Beginn einer lebenslangen Beschäftigung mit diesem Thema, die über die Schriften, die Buchillustrationen bis hin zu den letzten Arbeiten des Künstlers geht, die Werner Spies als „Ideogramme“ und „Abkürzungen“ bezeichnet.⁴⁰ Seine Vorliebe für tatsächliche Abkürzungen konnte oben bereits anhand der Höflichkeitsfloskeln gezeigt werden.

So finden sich auch zu Picassos letztem längerem Schriftstück, *El entierro del Conde de Orgaz*, konkrete Verbindungen zu diesen frühen ‚Zeitungen‘ des Künstlers. Abgesehen von dem kalligraphisch aufwendigen Titelbild, das Picasso nachträglich 1969 für die Veröffentlichung seines Textes erstellt, hat das Manuskript zwar wenig

39 Vgl. R. Penrose, *Picasso*, S. 30.

40 Vgl. W. Spies, „Malen gegen die Zeit“, S. 31: „Wie ein Tagger überzieht er [Picasso] Hunderte Leinwände mit Abkürzungen.“; zu der speziellen Analyse der Zahl in seinen Schriften vgl. A. Michaël/ M. Gustavino, „Le nombre chez Picasso“.

Auffälliges zu bieten (vgl. Abb. 71-72),⁴¹ aber motivisch und stilistisch verweist es dennoch auf die Dorffestbeschreibung aus *La Coruña*, die unter kalligraphischen Aspekten ebenfalls eher traditionell gestaltet ist.

Abbildung 71: Picasso, Titelblatt für die Publikation von El entierro del Conde de Orgaz, (1969), (in: Écrits, S. 367) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 207)

41 Kalligraphisch ist das Manuskript zwar in leserlicher Handschrift geschrieben, aber Picasso verwendete für *El entierro del Conde de Orgaz* farbige Schreibstifte, die durchaus eine Auswirkung auf den Inhalt haben könnten, wie Roland Barthes ganz generell bemerkt: „La couleur devrait faire partie de cette grammaire sublime de l'écriture, qui n'existe pas: grammaire utopique, et non point normative.“ (R. Barthes, *Variations sur l'écriture*, S. 148). Vgl. zu weiteren Buntstift-Manuskripten *Les quatre petites filles* (Kap. 3.4 und 4.2.1) und das Widmungsgedicht an Velázquez (Kap. 4.4.3).

Abbildung 72: Manuskriptseite von El entierro del Conde de Orgaz, Seite 19, Buntstift auf Papier, 06.01.1957 (in: Écrits, S. 356) (Abb. in Nanette Ribler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 208)

In *El entierro del Conde de Orgaz* erweckt Picasso zwar gar nicht erst den Anschein einer „historischen“ Beschreibung oder eines Schulaufsatzes wie beim Dorffest von *La Coruña*, aber in Betonung der Festlichkeit und der übertriebenen Namensnennung stimmen beide Texte dennoch überein. So beginnt der zweite Teil des *Entierro del Conde de Orgaz* mit einer schier endlosen Aufzählung von Namen:

Don Diego Firme Don Ramón Don Pedro Don Gonzalo Don Juez Don Peregrino Don Flavio y Don Gustavo y Don Rico Don Clavel Don Morcilla y Don Rato Don Ricardo Don Rugido Don Gozo Don Rubio Don Moreno Don Cano al borde de la circunferencia abierta comen la seda...⁴²

42 Picasso, *Écrits*, S. 353 [Kursiv im Original].

Abgesehen von der Lautmalerei und dem Doppelsinn mancher Namen, ist das Vergnügen an dem sinnfreien Spiel mit Namen ebenso in *La Coruña* sichtbar wie an diesem Text von 1957. Gesteigert wird die Stilblüte Picassos noch durch die Angabe geradezu absurder Verwandtschaftsverhältnisse und Abkürzungen, wie „D. de S. y V.“ für „Diego de Silva y Velázquez“ (vgl. auch Kap. 4.4.3).

*Aquí no manda nadie más que yo dijo el señor Rumansos clavijero de oficio y hermano mayor de sus hermanos Juan Pedro y Gonzalo de la Merced de Julia y de Rufina.*⁴³

Insgesamt scheint Picasso in diesem letzten und auch in den vorigen Teilen des *Entierro del Conde de Orgaz* eine groteske Familiengeschichte zu berichten, die zum einen typisch „spanisch“ anmutet und zum anderen den Stil des Dorffestberichts aus *La Coruña* wieder aufnimmt:

*...se casó con una chica hija natural decían del cura que le puso cuernos y parió de un novillo abanto que en la plaza de Sigüenza mató el Pelao el 13 de febrero de 107 y [...] Gonzalo fue militar a Africa se fue y nunca más se supo de él no se casó ni tuvo hijos.*⁴⁴

Es ist der ‚Klatsch und Tratsch‘, den man sich vielleicht ebenso auf einer Beerdigung wie auf einem Dorffest in *La Coruña* erzählen würde, den Picasso hier auf die Spitze treibt. Der berichtende und orale Stil zeigt sich in Formulierungen wie „decían...“ oder „nunca más se supo de él“. In Spanien haben diese oralen Traditionen eine ältere und beständigere Geschichte als beispielsweise in Frankreich.⁴⁵ Dazu gehört im literarisch-künstlerischen Bereich auch die Tradition der „Tertulia“ des 18. Jahrhunderts.⁴⁶ Picassos Vorliebe für die Oralität, auf die er in den Schriften und vor allem den Theaterstücken verweist, zeigt sich auch in dem Bedürfnis seine eigenen

43 Ebd., S. 366. Anzumerken ist auch, dass Picasso in diesem Abschnitt ausnahmsweise die Interpunktion beachtet und einen Punkt hinter „Rufina“ setzt.

44 Ebd.

45 Dazu gehören kirchlich-literarische Formen wie das *auto sacramental*, das vom Mittelalter bis heute eine wichtige Rolle spielt, sowie die generell starke dörfliche Gemeinschaft durch die ungebrochene Macht der katholischen Kirche. Außerdem trägt die verzögerte Aufklärung und Industrialisierung dazu bei, dass orale Kulturen länger bestehen bleiben. Aus französischer Perspektive wurde Spanien für lange Zeit (vom 17. Jahrhundert bis zu den Avantgarden, die wertvolle Impulse und Persönlichkeiten nach Frankreich lieferten) als hinterwäldlerisch betrachtet (darin zeigen sich vor allem, aber nicht nur, französische Vorurteile).

46 Vgl. A. Gelz, *Tertulia*.

Texte laut vorzutragen⁴⁷ und enthält zudem eine wichtige synästhetische Komponente. Die in *La Coruña* und in Teilen des *Entierro* gewählte Form des Berichts scheint dem zu widersprechen, aber durch Überzeichnung wird die Berichtsform in beiden Fällen gesprengt und parodiert.⁴⁸ Auch die ständige Erwähnung der Verwandtschaftsverhältnisse im *Entierro* sowie die umständlichen Amtsbezeichnungen in *La Coruña* betonen den engen Zusammenhalt einer kleinstädtischen oder dörflichen Gemeinschaft, in deren dichtem sozialem Gefüge solche, für den auswärtigen Leser übertriebene, Informationen äußerst wichtig sind. Geht es doch in den Gesprächen auf Festen und Beerdigungen oft darum, wer mit wem in welcher Beziehung steht und wer es zu Amt und Würden gebracht hat. Besonders hierarchische Strukturen, wie sie in Spanien mit seiner stark katholisch geprägten Gesellschaft zu Picassos Jugend und auch später noch herrschen, begünstigen diese Gesprächskultur.

Neben den stilistischen Übereinstimmungen vereinen sich hier motivisch das Fest, die Beerdigung, der Stierkampf und die Orgie. Es handelt sich um Grenzerfahrungen, die Religion, Gewalt und Sexualität zusammenbringen und auf die auch Foucaults Beschreibung der Heterotopie zutrifft.⁴⁹ Während in Picassos sonstigen Schriften, tatsächliche, geographische Orte keine Orientierungsfunktion haben⁵⁰ (auch nicht in den Theaterstücken, die aber auf die Heterotopie des Theaters selbst verweisen, vgl. Kap. 3.4), gehen sowohl der Dorffestbericht in *La Coruña* als auch *El entierro del Conde de Orgaz* von wiedererkennbaren Orten aus: Die Kirche San Jorge kann in La Coruña heute ebenso noch besucht werden wie die Statue zu Ehren von

47 Vgl. J. Sabartés, *Picasso retratos y recuerdos*, S. 130; vgl. auch Einleitung.

48 In der vorletzten Ausgabe von *Azul y Blanco* stehen sich außerdem dreimal Paarfiguren gegenüber, die sich offenbar im Gespräch befinden, vgl. Abb. 68: „Dos Barbianas“, zwei Soldaten und die zwei Toreros. Weitere Personenpaare (bspw. Hund-Mann-Paar), die sich zum größten Teil auch im Dialog befinden sind auch in den anderen Ausgaben der beiden Zeitschriften zu beobachten (vgl. Abb. 63, links; Abb. 64, links und rechts; Abb. 66, links und rechts; Abb. 67, rechts; Abb. 68 links und rechts (die beiden Frauen, die in die Überschrift integriert sind und mit einem Rasiermesser bewaffnet aufeinander losgehen)).

49 Vgl. M. Foucault, „Des espaces autres“: Krisen- und Abweichungsheterotopien wie „Friedhöfe“, „Irrenhäuser“, etc. Dem schließen sich auch Foucaults und Batailles Transgressionstheorien an, vgl. M. Foucault, „Zum Begriff der Übertretung“, S. 72ff.

50 Es gibt zwar Erwähnungen von Paris, Barcelona, Málaga, der Landschaft der Extremadura, Afrika, Sansibar, etc. Diese sind aber meist mit sinnlichen Empfindungen gekoppelt und dienen nicht zur örtlichen Orientierung (vgl. im Folgenden, Kap. 4.2.1). Doch selbst in seinem Postkartenpamphlet zur Bombardierung Guernicas, *Sueño y mentira de Franco* (15-18.06.1937), wird der Ort des Geschehens, Guernica, nicht erwähnt (vgl. Kap. 4.5).

María Pita oder die an anderer Stelle der „Zeitung“ abgebildete „Torre de Herculez“ (vgl. Abb. 66). Der Ort des *Entierro* von El Greco ist die Kirche Santo Tomé in Toledo, wo sich das Geschehen auf dem Bild zuträgt und wo das Gemälde heute ausgestellt ist. Picasso erwähnt diesen Ort in seinem Text allerdings nicht ein einziges Mal. Allein durch den Titel ist jedoch auch der Ort, Santo Tomé, unwiderruflich präsent, auch wenn er ebenso wie der Name des Malers, El Greco, verschwiegen wird. Bereits das bekannte Gemälde selbst ist eine Verdoppelung des Ortes, an dem es ausgestellt ist. Es verweist wie Picasso im *Entierro* und in *La Coruña* auf eine Reihe historischer (oder fiktiver) Persönlichkeiten, die zur Entstehungszeit des Bildes El Grecos' und der Texte Picassos lange tot waren. Bild und Text arbeiten bei Picasso in seinen frühen Zeitungen wie auch im letzten größeren Prosastück in der Weise zusammen, dass der Text von einem tatsächlichen Ort und dem dazugehörigen Ereignis ausgeht und so ohne weiteres Zutun, ein Bild allein durch die Nennung von wenigen Namen (El entierro del Conde de Orgaz = El Greco oder San Jorge, María Pita in *La Coruña*) vor dem Auge des Lesers evoziert. Der geographische Ort ist durch Verstrickung in Text und Bild bereits verdoppelt und wird durch die grammatikalischen wie semantischen Inkongruenzen des Textes bis zur Unkenntlichkeit verfremdet. Von Letzterem kann in *La Coruña* noch nicht die Rede sein, kopiert Picasso doch den Stil eines Schulaufsatzes, aber die formauflösenden Elemente, wie das Spiel mit Zahlen und Namen sind hier bereits erkennbar.

4.2 BARCELONA – MADRID – PARIS: PICASSO UND DIE FRÜHEN SPANISCHEN AVANTGARDEN

Die Kontinuität mit der sich Picasso Zeit seines Lebens mit der Verbindung von Bild und Text beschäftigt hat, fällt angesichts der Vielfalt seines Werkes nicht auf den ersten Blick auf, ist aber umso bestechender, wenn man danach sucht. Lange bevor er in Frankreich begann zunächst in seiner Muttersprache Prosagedichte zu verfassen, erlebt er in Spanien (und auch noch von Paris aus) nicht nur die wichtige Zeit der frühen Avantgarden (vom modernismo über die generación del 98, den ultraísmo und creacionismo bis zur generación del 27) intensiv mit, sondern arbeitet direkt mit den Literaten zusammen. Ohne in Picassos Biografie nach Erklärungen für seine Schriften suchen zu wollen, lohnt es sich dennoch, einige Bild-Text-Stationen seines Lebens näher zu betrachten.

Dafür spricht auch, dass Picasso bekanntlich die „Stationen seines Lebens“ als Zeichnung verbinden wollte, um daraus einen Minotaurus zu machen.⁵¹ Das ist zum einen selbst eine Bild-Text-Verbindung von Ortsnamen, Daten und Linien, die Picassos drei- bzw. vierdimensionales Denken dokumentiert: Aus der vergehenden Zeit und den geographischen Punkten entsteht sofort das Bild (die Figur des Minotaurus als Zeichnung) und der Text (der Mythos als Erzählung). Zum anderen belegt diese Vorstellung des Künstlers, dass die „Stationen seines Lebens“ nicht nur als biographische Erinnerung Bedeutung haben, sondern auch für sein Lebenswerk, das räumlich vernetzt ist wie das Labyrinth des Minotaurus.

4.2.1 Der *modernismo* in Barcelona – *Arte Joven* und die Generation 98 in Madrid

Im spanischen Schicksalsjahr 1898 befindet sich Picasso weit weg von allen Ereignissen: auf dem Lande im kleinen katalanischen Dorf Horta d' Ebro (auch Horta de Ebro; heutiger Name Horta de San Juan). In den wenigen Jahren seit *La Coruña* hat er sich sowohl von seinem Elternhaus gelöst als auch die Erfahrung gemacht, dass ihn die klassische Ausbildung in den Akademien nichts mehr lehren wird. Aus heutiger Sicht erscheint die Reisebewegung Picassos gänzlich unspektakulär: von Málaga nach La Coruña, von dort nach Barcelona, dann nach Madrid, wo er durch eine Scharlachkrankung gezwungen wird, zur Familie nach Barcelona zurückzukehren, um sich schließlich im Hause eines Freundes auf dem Land in Horta de Ebro zu erholen. Doch als Andalusier in Barcelona war Picasso fast ebenso ein Exot wie später in Paris. Die regionalen und kulturellen Unterschiede innerhalb Spaniens sind bis heute nicht ganz überwunden und zur damaligen Zeit noch wesentlich ausgeprägter. Gerade diese kulturellen Besonderheiten, die sich oft nur in kleinen Details wie Gesängen, Lebensmitteln oder Kleidung und Landschaft zeigen, verarbeitet Picasso in seinen Schriften. Selten erwähnt er konkrete Ortsbezeichnungen und so ist es umso auffälliger, dass Barcelona gleich in seinem ersten Langgedicht „si yo fuera afuera“ (18.04.1935) auftaucht:

...y dos rayas cortan la diagonal desde la alcoba y derrama el racimo de la suma en el cuarto que da al mediodía zanzíbar puesto eléctrico rema su vida elástica al revés mitos incólumes perfectos discos que su virtud recoge con los pliegues cobrizos de su silla niño que corre bizco de azul un pedazo de mapa Trafalgar y se escucha en cortinas de caña su bebida jerez boca torcida que canta

51 Vgl. Kap 3.3, Anm. 112.

*en Barcelona sentado entre las manos de madera de pino en el ruido silencio de la sala de baile a las dos de la noche con amigos...*⁵²

Es ist nicht nur Barcelona als einzige örtliche Bestimmung hier zu finden, sondern spielerisch lässt Picasso auch „Zanzibar“ (Sansibar) und „Trafalgar“ als bedeutungsschwangere Orte der spanischen Geschichte einfließen.⁵³ Entgegen diesen historischen und auch biografischen Bedeutungen, die die Leser unweigerlich mit den genannten Orten verbinden, stellt Picasso jedoch sein System der Desemantisierung, das in seiner Radikalität kaum mit anderen Autoren der Moderne wie Apollinaire, aber auch mit anderen Autoren der Generationen 1898 und 1927 wie Baroja oder Lorca und auch Valle-Inclán vergleichbar ist. Schon dieser kurze oben zitierte Abschnitt zeigt, wie wenig von dem Fetzen der Karte von Trafalgar („un pedazo de mapa Trafalgar“) übrig bleibt, um die Leser durch dieses überbordende Labyrinth der Worte zu leiten. In der Fülle der räumlichen Angaben wie: „la diagonal“, „en el cuarto“, „zanzibar“, „mapa Trafalgar“, „en cortinas de caña“, „en Barcelona“, „entre las manos de madera de pino en el ruido silencio de la sala de baile“ und zeitlichen Angaben wie: „al mediodía“, „a las dos de la noche“ – verliert sich jegliche tatsächliche Zuordnung, obwohl dies der eigentliche Zweck dieser Bestimmungen wäre. Viel bleibt von dem Text abzüglich dessen nicht mehr übrig: einige Verbformen („cortan“, „derrama“, „da“, „rema“, „recoge“, „corre“, „escucha“, „canta“), ein wenig Inventar („la alcoba“, „pliegues cobrizos“, „silla niño“, „cortinas...“, „su bebida“) – jedoch kein Protagonist, dem wir diese Bruchstücke einer Handlung und verschiedener Orte zuordnen könnten. Gerade die Orientierung, die uns normalerweise durch eine Ortsbezeichnung ermöglicht wird, verweigert Picasso seinen Lesern sehr bewusst.

Dennoch scheint Barcelona gemeinsam mit speziell katalanischen Gerichten wie „sang y fetge“⁵⁴ einer jener Sehnsuchts- und Erinnerungsorte zu sein, die einen festen Platz in den Schriften beanspruchen und auf synästhetische Weise eingeflochten werden. Auch in Gegenüberstellung zum verregneten Paris in „por la cuchara“ (12.01.1936): „aquí en Paris lloviendo [...] donde guarda su verano en Barcelona“⁵⁵ taucht Barcelona wieder auf und man glaubt zunächst das Gedicht auf seinen Autor beziehen zu können. Doch Picasso gibt die kulturellen Eigenarten seiner

52 Picasso, *Écrits*, S. 6 [Kursiv im Original].

53 Beide Orte, Zanzibar und Trafalgar, (aber letzteres mit der berühmten Schlacht von Trafalgar am 21.10.1805 noch mehr) stehen für die britische Vormachtstellung während der Kolonialzeit und den Machtverlust Spaniens im Laufe des 19. Jahrhunderts.

54 Picasso, *Écrits*, S. 54.

55 Ebd., S. 89.

Lebensstationen zwar in besonderer Weise poetisch wieder, es entsteht daraus aber eben keine biografische Landkarte im Sinne des Minotaurus, sondern ein stetiger Wechsel der Positionen innerhalb einer disparat gefüllten Passage. Dies gilt auch für die Erwähnung Barcelonas bzw. einzelner Teile der Großstadt in seinem letzten größeren Text *El entierro del Conde de Orgaz* (1957-59): „la playa en Barcelona en Barceloneta“ und „en una casa del barrio chino“. ⁵⁶

Neben dem biografischen Verwirrspiel, das Picasso an verschiedenen Stellen mit seinen Lesern treibt, ⁵⁷ bleiben die Orte sinnliche Erinnerungsfetzen, die spielerisch immer neu kombiniert werden. Allein um dieser Spur nachzugehen und gleichzeitig die Einflüsse der zeitgenössischen spanischen Literatur auf Picassos Schriften abzugleichen, lohnt es sich, seine frühen Stationen in Spanien zu verfolgen. Es ist außerdem eine sehr bewegte Zeit in der Geschichte seines Heimatlandes, die zwischen dem Verlust der letzten Kolonien und damit der Weltmacht von 1898 und dem Beginn des Bürgerkriegs von 1936 liegt. Die spanische Avantgarde bildet sich mit Unterstützung aus Lateinamerika (Rubén Darío, später Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, u.a.) schon früh mit Blick auf Frankreich und Europa vor allem in Barcelona unter dem Stichwort des *modernismo* heraus. Ästhetisch beeinflusst vom französischen Symbolismus, den englischen Präraffaeliten und der Farbintensität van Goghs oder auch El Grecos, entwickelt sich in Barcelona eine Bohème, die dem jungen Picasso abseits der kanonisierten Kunst eine erste Ausstellung (1901) ermöglicht. ⁵⁸ Entscheidend in dieser Umgebung ist jedoch, dass es sich scheinbar ganz selbstverständlich um eine intermedial arbeitende und denkende Gruppe handelt. Mit Gaudí fließt die Malerei in die Architektur und prominente Vertreter wie Santiago Rusiñol betätigen sich sowohl als Maler als auch als Schriftsteller. Aus diesem Milieu heraus entstehen von Beginn an zahlreiche Zeitschriften, wie *Luz*, *Juventut*, *Pel i Ploma*, etc. die der Bewegung auch philosophischen Background geben. Als Vorbilder werden in den Essays vor allem Nietzsche, Maeterlinck, Ibsen, Breadsley, Wagner und Baudelaire genannt. Diese internationalen Namen bedeuten für Spanien eine erstmalige Öffnung nach außen und vor allem einen Bruch mit der Vorgängergeneration, d.h. der Romantik/ Restauration/ des Regneracionismo (wie Galdós, Menéndez-Pelayo, etc.).

Das Medium der Zeitschrift ist für den jungen Künstler Picasso, der sich im wahrsten Sinne des Wortes erst noch einen Namen machen muss – noch unter-

56 Vgl. ebd., S. 361 und 366.

57 Vgl. Kap. V, Analyse zu „par lambeaux toutes les ombres“ vom 4. Mai 1936.

58 Vgl. A. Cirici Pellicier, *Picasso antes de Picasso*; vgl. dazu auch C.-P. Warncke, „Picasso- die Poesie der Malerei“ und I. Maurer Queipo, „Los principios de un genio a finales de una época: Picasso antes de Picasso“.

zeichnet er mit „Ruiz Picasso“ – ideal, um gleichzeitig seine bemerkenswerten Kohlezeichnungen zu veröffentlichen und im Kreise der Literaten und Künstler anerkannt zu werden. Damit führt er seine eigenen jugendlichen Bild-Text-Verbindungen aus La Coruña⁵⁹ fort und tritt in Kommunikation mit Texten anderer Schriftsteller wie beispielsweise dem katalanischen Dichter Joan Oliva Bridgman, zu dessen Gedicht „El Clam de les Verges“ (El clamor de las vírgenes) er in der Ausgabe von *Juventut* (12.07.1900) erstmalig eine Illustration anfertigt (Abb. 73).⁶⁰

Els homes ens cerquem, les mares ens vetllen;
nosaltres, somniosos, pensem en l' Amor...
La Túnica blanca que els embolcalla
és feble mortalla
que amaga un tresor.

La carn fresca i sana les formes modela,
espléndides formes que pures guardem...
Som verges! Som verges! Som verges forçades
per lleis avorrides que esclaves ens fan.

No és l' ànima verge, i el cos té d' ésser-ho?
Oh! No! Fem-nos lliures! Gosem de l' Amor!
La túnica blanca que el cos embolcalla
rompem-la: és mortalla
que amaga un tresor.⁶¹

59 Vgl. Kap. 4.1.

60 Vgl. dazu A. Cirici Pellicier, *Picasso antes de Picasso*, S. 39f. Picasso lieferte nur einen Monat später in der *Juventut*-Ausgabe vom 16.08.1900 eine ähnliche Illustration für den gleichen Autor (vgl.: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/joventut/id/271/show/262/rec/11>, 11.10.2013).

61 Zit. nach A. Cirici Pellicier, *Picasso antes de Picasso*, S. 39-40.

Abbildung 73: Picasso, Illustration zu „El Clam de les Verges“ (in: Juventut, 12.07.1900)

Zwischen Bild und Text lässt sich hier eine vage inhaltliche Übereinstimmung zwischen der „túnica blanca que el cos embolcalla“ und dem hellen Tuch, das den Frauenkörper in Picassos Zeichnung halb verdeckt bzw. in das der Körper verschmilzt, herstellen. Ansonsten handelt es sich bei dem Gedicht um einen recht simplen Appell an eine naturgegebene Freizügigkeit, dessen Referenz an eine nordisch-germanische Ästhetik Picasso in der männlichen Figur im Hintergrund umsetzt. Im Gegensatz zur weiblichen Figur, thematisiert Picasso mit dem nur angedeuteten Mann im dunklen Hintergrund auch die Technisierung des menschlichen Körpers, die dem Tenor des Gedichts eher widerspricht und an die spätere nordisch-technische Ästhetik aus Fritz Langs *Metropolis* (1925) erinnert, die dann von den Faschisten für eigene Zwecke kopiert wurde. Die in der Zeichnung dargestellte Voyeursituation, die Picasso in

seinen weiteren Arbeiten noch bis zum Lebensende zahlreich wieder aufnehmen wird, geht allerdings weit über das Gedicht selbst hinaus.⁶²

Entscheidender als die aufgeführten inhaltlich-ästhetischen Übereinstimmungen und Differenzen zwischen Bild und Text ist jedoch, dass sich die Rezeption beider Medien durch die Gegenüberstellung grundlegend verändert. Unweigerlich verfallen die Leser und Betrachter in eine Suche nach eben jenen Gemeinsamkeiten, die im Rezeptionsvorgang dann im Sinne von Levi-Strauss' *Bricolage* wieder zu einem neuen Produkt der Wahrnehmung zusammengesetzt werden.⁶³ So erst wird die weiße Fläche aus Picassos Zeichnung, deren textile Struktur nur angedeutet ist, zu einem Leinentuch. Umgekehrt müssen sich die Leser des Textes mit zahlreichen zusätzlichen Assoziationen von Moderne, Technik und dem Verschwinden des Körpers auseinandersetzen, die ohne das Bild nicht entstehen könnten, aber doch auf das gemeinsame philosophische Spektrum verweisen, das um die Jahrhundertwende die Barceloner Bohème beschäftigte. Cirici Pellicier hat diese Verbindung bezüglich Picassos Malerei schon 1946 gezogen, die später von Javier Herrera besonders in Zusammenhang mit der Zeitschrift *Arte Joven* (Madrid) aufgenommen wurde. Ob sich jedoch Picassos Zusammenarbeit mit den Literaten der frühen Avantgarden in Barcelona und Madrid auf seine eigene Dichtung auswirkte, die er immerhin erst über 30 Jahre später ernsthaft begann, wurde bislang kaum in Betracht gezogen. Der Schriftsteller und wissenschaftliche Autor Antonio Jiménez Millán bezweifelt jegliche Beziehungen zwischen der Generation von 1927 und Picasso,⁶⁴ aber selbst wenn Picasso sich keinen Manifesten und poetologischen Programmen angeschlossen hat, so blieb eine künstlerische Auseinandersetzung ebenso wenig aus wie mit dem Surrealismus in Paris. Umgekehrt ist es erstaunlich wie sehr sich die aufkeimende Avantgarde sowohl in Lateinamerika als auch in Spanien und Europa mit der Malerei und dem intermedialen Zwischenspiel von Bild und Text auseinandersetzt. Dabei

62 Vgl. zu diesem Thema die Maler-Modell-Szenen in der *Suite Vollard* (1933-34) und die Bordell-Szenen in den letzten Arbeiten der *Suite 347* (1969, wozu auch die Illustrationen zur *Celestina* gehören).

63 Mit dem Verweis auf Lévi-Strauss behandelt Chenieux-Gendron die Avantgardezeit-schriften als „haptische“ Gegenstände, in denen „der Sinn zwischen den Wörtern zirkuliert, zwischen ihren Texten, zwischen ihren typischen Bestandteilen: in der Kombination von Bildern in ihrer gestalterischen Qualität und Texten mit ihren theoretisch kritischen oder fiktional poetischen Inhalten, aber auch in dem einfachen Nebeneinander zweier Beiträge samt ihrer Typographie...“ (dies., „Der Mythos des Genies. Surrealistische Inszenierungen Picassos“, S. 216). Zum Begriff der *Bricolage* vgl. C. Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, S. 29ff.; vgl. auch Kap. 3.2.1.

64 Vgl. Kap. 4.3.

spielt Picassos Einfluss als Maler und Zeichner auf die Texte der Dichter eine ebenso große Rolle wie deren möglicher Einfluss auf seine eigenen späteren Texte.

Nachdem sich Picasso mit Zeichnungen und Illustrationen in den erwähnten Zeitschriften des *modernismo* in Barcelona beteiligt hatte, führt ihn sein Weg 1900 erstmals für einen kurzen Aufenthalt nach Paris und von dort über Málaga, wo er die Jahrhundertwende erlebt, im Januar 1901 nach Madrid. Die spanische Hauptstadt ist literaturgeschichtlich gesehen auch das Zentrum der Generation 98 mit ihren Protagonisten: Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, u.a. Auch der heute wenig bekannte Autor Francisco de Asís Soler befindet sich zu dieser Zeit in Madrid und ist Picasso aus Barcelona bekannt. Gemeinsam beschließen beide eine Literatur- und Kunstzeitschrift zu gründen, die unter dem Titel *Arte Joven* die modernistischen Ideen aus Barcelona mit denjenigen der Generation 98 verbindet.⁶⁵ Soler bringt die nötigen Finanzen mit und vertreibt einen in der Zeitschrift beworbenen magnetischen Wunderheiler („El cinturón eléctrico“). Soler wird zudem der literarische und Picasso der künstlerische Direktor der Zeitschrift. Auch wenn es aus finanziellen Gründen nur für 4 Ausgaben (und eine préliminar Ausgabe) von *Arte Joven* von März bis Juni 1901 gereicht hat, so ist dies, nach den privaten Zeitungen von La Coruña, das einzige Engagement in diesem Medium, in dem Picasso zudem die redaktionelle Verantwortung mit trägt. Letztere kann schon allein deshalb nicht besonders intensiv wahrgenommen worden sein, weil er sich zwischenzeitlich bereits in Paris aufhielt und seine Zeichnungen per Post nach Madrid schickte.

Nichtsdestotrotz trägt die Zeitschrift unverkennbar Picassos Handschrift und ist vor allem in zwei zentralen Punkten für seine späteren eigenen Schriften bedeutend: Erstens die Neuformung oder Suche nach einer spanischen Identität und zweitens die *burla* als spanische Form des Humors, die eigentlich aus der mittelalterlichen (italienischen) Farce, Grotteske und Burleske stammt und von Picasso in seinen

65 Vgl. dazu J. Herrera, „Picasso y los escritores del 98: La revista ‚Arte Joven‘: „También aquí es perceptible, dentro de la misma poética, una sustancial diferencia entre lo catalán y lo madrileño, entre Rusiñol y Baroja: sentimental, descriptiva, lírica, con intención de conmover, fatalista en el autor de „El pati blau“ y descarnada, con resabios picarescos y predominio del diálogo, reflejo de la realidad social en el autor de ‚Paradox‘“. Vgl. auch Vf.in, „Die Zeitschrift *Arte Joven* zwischen Grotteske und modernistischem Pathos“.

Schriften (und Gemälden) weitergeführt wird.⁶⁶ Beide Punkte beziehen sich insofern aufeinander als die *burla* zu einem Großteil aus Selbstironie gegenüber dem eigenen hehren Anspruch besteht, eine neue spanische (vor allem intellektuelle) Identität zu formen. Es lassen sich daran auch die Unterschiede zwischen dem katalanischen *modernismo* (den Picasso und Soler in Madrid einbringen) und der vornehmlich kastilischen Generation 98 belegen, wie Herrera betont.⁶⁷ Während die 98er in den meisten Studien als von einer depressiven Grundstimmung gegenüber den gesellschaftlichen und politischen Zuständen im zeitgenössischen Spanien gezeichnet dargestellt werden, finden wir in *Arte Joven* Texte von Baroja und Azorín, die unter der Leitfigur des „Silvestre Paradox“ einen selbstironischen, grotesken Humor entwickeln. Dies ist umso ungewöhnlicher als beide Autoren, Pío Baroja und Azorín (José Martínez Ruiz), für ihre schwermütigen Romane sehr bekannt sind, die einerseits vom Nihilismus (Baroja) und andererseits von den Beschreibungen der kargen kastilischen Landschaft geprägt sind.⁶⁸ Der Protagonist aus Barojas Roman *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901)⁶⁹ mit dem sprechenden Namen „Paradox“ wird in der ersten Nummer von *Arte Joven* (31.03.1901) durch einen mit „Orgía macabra“ betitelten Ausschnitt des Romans eingeführt und in der letzten Ausgabe von *Arte Joven* (01.06.1901) durch einen mit „Paradox“ betitelten Text Azoríns ironisch-burlesk verabschiedet. Bei dem Text zur „Orgía macabra“ handelt es sich um das Romanende von Barojas *Silvestre Paradox*, in dem sich ein gewöhnliches Abendessen unter Bürgerlichen zu einer grotesken Szenerie verwandelt, die mit dem Auftritt Rad fahrender Skelette in einer Kirche und dem Ausspruch endet:

„- ¡Viva la Muerte! –gritaron unos cuantos en broma, y el pianista comenzó a tocar la Marsellesa...“⁷⁰

66 Vgl. zum Rückgriff auf europäische Formen des Theaters in Picassos Werk, aber auch in der spanischen Avantgarde: V. Roloff, „Picasso im Licht spanischer und französischer Theatertraditionen“.

67 Wie Anm. 65.

68 Vgl. zu Azorín: D. Schmelzer, *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre*.

69 Vgl. die Romantrilogie von Pío Baroja, *La vida fantástica*: 1. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), 2. *Camino de perfección* (1902), 3. *Paradox Rey* (1906).

70 P. Baroja, „Orgía macabra“, *Arte Joven*, Nr. 1 (31.03.1901), o.S.

Dieses Hochlebenlassen des Todes ist für die spanische Geschichte und Literaturgeschichte ein wichtiges und weit verzweigtes Paradox. Bei Barojas „Orgía macabra“ tritt der Tod in die Kathedrale von Toledo ein, wohin sich zu apokalyptischer Stunde der Papst und einige Bischöfe geflüchtet haben. Die Szene erinnert an die mittelalterlichen *Danzas de la muerte* aus dem 14. Jahrhundert in Spanien („Dances macabres“ in Frankreich), in denen der Tod den Pabst und andere Repräsentanten der Gesellschaft zum Tanz auffordert. Der Text wurde von Bildern begleitet, die oft variiert und wieder verwendet wurden (vgl. Abb. 74).

Abbildung 74: Beispiel aus einer späteren französischen Edition: Guyot Marchant, Danse macabre, 1486

Die Darstellung des Todes als Skelett und/oder Sensenmann ist ein beliebtes Motiv der Groteske und thematisiert die Gleichheit des Menschen über die Standesgrenzen hinweg.⁷¹ Die Illustration, die Picasso dem Text von Baroja hinzustellen, ist dagegen geradezu harmlos und bezieht sich ausschließlich auf die Darstellung des bürgerlichen Abendessens (vgl. Abb. 75). Lediglich die kommunikative Situation des „Erzählens“ einer – wie wir erst durch die eigene Lektüre erfahren – grotesken Geschichte wird hier sichtbar. Die eigentlich interessanten Alptraum-Szenen zum Ende der „Orgía macabra“ bleiben der Phantasie der Leser überlassen.

⁷¹ Vgl. dazu und zur *Danza general de la muerte*: H.-J. Neuschäfer (Hrsg.), *Spanische Literaturgeschichte*, S. 47.

Abbildung 75: Picasso, Illustration zu Barojas „Orgía macabra“ in: *Arte Joven*, Nr. 1 (31.03.1901) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: *Picassos schriftstellerisches Werk* (2015), S. 221)

Die im Text zelebrierte Todessehnsucht steht im Gegensatz zum christlichen Vanitas-Motiv aus der *danza de la muerte* und unterscheidet sich auch vom erklärten Vorbild Baudelaire, dessen Nekrophilie in den *Fleurs du mal* eine Flucht vor dem *ennui* bedeutet.⁷² Sie passt allerdings zur zeitgenössischen Stimmung sowohl im Madrid der 98er als auch zum Selbstmord von Picassos Freund Casagemas (unmittelbar vor dem Erscheinen von *Arte Joven* im Februar 1901: ein Ereignis, das schon zu vielen biographischen Kausalitäten genutzt wurde und an dieser Stelle nicht erneut überstrapaziert werden soll). Statt sich gegen die Aufforderung zum Tanz mit dem Tod zu wehren wie es die Protagonisten des mittelalterlichen *danza de la muerte* tun, stimmen die Zuhörer des grotesken „poema en prosa“, das während des Abendessens in Barojas „Orgía macabra“ vorgetragen wird, fröhlich in den Ruf „Viva la Muerte“ ein. Dass diese Todessehnsucht jedoch in eine ironisch-satirische Richtung gelenkt wird und damit so gar nicht mehr der ernsthaft depressiven Stimmung der 98er zu entsprechen scheint, unterstreicht, neben den grotesken Ausmalungen des

72 Vgl. Ch. Baudelaire, „Le Voyage“, *Les Fleurs du mal: La Mort*: „Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!“

Todes auf dem Fahrrad, vor allem der letzte Satz, der mit „gritaron unos cuantos en broma y el pianista comenzó a tocar la *Marsellesa*...“ endet. Zum einen ist der Zusatz „en broma“ ein eindeutiges Zeichen für den Spott und Spaß der Zuhörer (der deutlich macht, dass sie das vorgetragene Prosagedicht eher lustig als schaurig fanden). Zum anderen ist der Hinweis auf die Marseillaise ein ironischer Seitenhieb an die französischen Nachbarn, die mit Kampfes- und Todeslust ihr Vaterland verteidigen – im Gegensatz zu den Spaniern, denen beispielsweise Soler in einem anderen Artikel in *Arte Joven* vorwirft, eben nicht bereit zu sein, für ihr Land zu sterben.⁷³ Letzteres wird sich in den folgenden 35 Jahren auf tragische Weise ändern, wenn der Falangisten-General Millán Astray mit eben jenem Aufruf „Viva la Muerte“, die Massen 1936 erfolgreich in den Bürgerkrieg hetzt. Als gealterter Vertreter der Generation 98 ist bei diesem viel zitierten Anlass des nationalistischen *Día de la raza* Miguel de Unamuno zugegen, der auch schon in *Arte Joven* publizierte und zu spät merkte, dass Franco Spanien in Krieg und Diktatur führen würde. Ein letztes Mal nutzt Unamuno jedoch die Gelegenheit und entgegnet Millán Astray mit folgenden Worten:

acabo de oír el necrófilo e insensato grito, ' Viva la muerte'. Y yo, que he pasado mi vida componiendo paradojas que excitaban la ira de algunos que no las comprendían, he de deciros, como experto de la materia, que esta ridícula paradoja me parece repelente. El general Millán Astray es un inválido. No es preciso que digamos esto con un tono más bajo. Es un inválido de guerra. También lo fue Cervantes. Pero desgraciadamente en España hay actualmente demasiado mutilados. Y, si Dios no nos ayuda, pronto habrá muchísimos más.⁷⁴

Während sich in Barojas „Orgía macabra“ die Nekrophilie auf die bürgerliche Dekadenz des ausgehenden Jahrhunderts bezieht und mit grotesker Ironie und Spott begleitet wird, hat der Ausspruch „Viva la muerta“ 1936 eine grundlegend andere

73 Vgl. F. Soler, „¡Toros!“, *Arte Joven*, Nr. 2 (15.04.1901). Bei dem Text von Soler handelt es sich um ein Pamphlet gegen den Stierkampf und das Fehlen einer Hochkultur in Spanien. Die passt zwar zu einigen Punkten der 98er, konnte aber sicher nicht die Zustimmung seines Mitherausgebers Picasso finden, der zu dem Zeitpunkt längst ein Anhänger des Stierkampfes war. Vgl. dazu auch Vf.in, „Die Zeitschrift *Arte Joven* zwischen Groteske und modernistischem Pathos“.

74 M. Unamuno, zit. nach Gumbrecht, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, S. 864. Gumbrechts Vorwurf an Unamuno und die 98er, dass sie den Bürgerkrieg hätten verhindern können, wenn sie nur bereit gewesen wären, auch politische Verantwortung zu übernehmen, ist m.E. jedoch fragwürdig. Ähnliches könnte man dann auch für die deutsche intellektuelle Elite annehmen, die auch Hitler nicht verhindern konnte.

Bedeutung.⁷⁵ Unamuno betont eben jenen Unterschied zwischen seinem eigenen intellektuellen Nachdenken über das grundlegende Paradox von Leben und Tod und den realen Auswirkungen der Todessehnsucht durch die massenwirksame Kriegshetze des Falangisten-Generals.

Picasso beginnt nur ein Jahr vor Ausbruch des Bürgerkriegs mit dem Verfassen seiner zum Teil mehrseitigen Prosagedichte und verarbeitet in diesen sowohl die groteske Komponente des angesprochenen Paradoxes, wie wir sie bei Baroja finden, als auch die brutale Lebenswirklichkeit des Krieges, der diesem Leitspruch folgt. Dies wird vor allem in der comicartigen Text-Bild-Zusammenstellung *Sueño y mentira de Franco* deutlich (vgl. Kap. 4.5), aber auch im karnevalesken Umkippen der Beerdigungsfeier des *Conde de Orgaz*, in dem das Motiv des „todo revuelto“ aus *La Coruña* wieder aufgenommen wird (vgl. Kap. 4.1 und 4.4). Das Motiv des grotesken Todes, das Leben und Tod in einem ähnlichen Paradox wie im Beispiel von Baroja verbindet, findet sich auch im Theaterstück *Les quatre petites filles* (1947/48) und an anderen Stellen im Zusammenhang von Tanz, Gesang und Tod. Gerade der Tanz und das Lachen geraten dabei oft in einen bitteren grotesken Kontext, wenn aus dem Lachen ein Totlachen wird und der Tanz mit Schmerzenschreien verbunden ist (wie z.B. in *Sueño y mentira de Franco*: „canta y baila loco de pena“)⁷⁶.

LES PETITES FILLES *dans le lit chantant* -

ah ah ah ah ah l' amour

ah ah ah ah ah la mort

ah ah ah ah ah la vie

ah ah ah ah ah rire rions-nous rire rirez-vous la mort l' amour la vie rirez-vous l' amour rirez-

vous la vie rirez-vous la mort riez que je rie que la vie la mort l' amour et vous et la mort la vie et

l' amour rien riez avec nous rions avec vous l' amour à la mort la mort à la vie la vie à l' amour la

vie à la mort la vie la mort l' amour toute la vie⁷⁷

75 Der vom Surrealismus beeinflusste Dichter und Theater- und Filmemacher Fernando Arrabal bezieht sich mit seinem gleichnamigen Film *Viva la muerte* 1971 auf beide Aspekte: den spanischen Bürgerkrieg und die Groteske. Der intermedial angelegte Film wird mit einer Animation aus grotesken Bleistiftzeichnungen eröffnet (von Arrabals Mitstreiter Roland Topor), die unmittelbar an das auch bei den Surrealisten so beliebte Bilderarsenal Hieronymus Boschs erinnert.

76 Picasso, *Sueño y mentira de Franco*, in: *Écrits*, S. 166.

77 Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 319. Auch an anderer Stelle, im 6. Akt, wird diese Kombination von Leben und Tod wieder aufgenommen, vgl. ebd. S. 323: „LES QUATRE PETITES FILLES *lisant dans un livre* – „la vie de vie à vie de vie si vie la vie [...] la vie la mort à mort si mort la mort...“

Typisch für den poetischen Stil Picassos ist hier die lyrische Lautmalerei, die durch den Sprachrhythmus eine subtile Verbindung von „amour“, „mort“ und „vie“ herstellt, die syntaktisch kaum gegeben ist. Das Lachen ist an dieser und an anderen Stellen des Stücks kein fröhlich-kindliches Lachen, sondern eines am Rande des Wahnsinns. Dennoch scheint angesichts des unschuldigen Gesangs der vier kleinen Mädchen die rein motivische Verbindung zu Barojas „Orgía macabra“ und dem danach vielfach verwendeten Ausspruch „Viva la muerte“ zunächst wenig überzeugend. Doch der groteske Tod und das in den Mädchen erwachende Leben (auch ihre Sexualität) stehen im Zentrum dieses mythologischen Theaterstücks. Einem Opferritus gleich schneiden die Mädchen einer Ziege den Hals auf und sie enden selbst schlafend in einer Blutlache, die ihre „Namen“ mit Blut auf vier weiße Blätter Papier schreibt.⁷⁸ Weit davon entfernt literaturgeschichtlich mit Pío Baroja verglichen werden zu können, löst Picasso diese Situation ebenso in der *burla* und *broma* auf wie Baroja es durch die *Marseillaise* vorführt: Picasso lässt sein Stück mit einem Glas Rotwein enden, das im Inneren eines weißen Würfels steht – ob die Zuschauer den Unterschied zwischen dem Rotwein und dem kurz zuvor gezeigten Blutsee erkennen, bleibt offen.

*après lumière — la scène — (la remplissant entièrement) intérieur d'un cube entièrement peint blanc au milieu par terre un verre plein de vin rouge*⁷⁹

Die geradezu aufdringliche Farbsymbolik von „Rot“ (Blut, Rotwein, Leben, Tod) und „Weiß“ (Unschuld, Jugend, Reinheit), die Picasso bis auf die Ebene seines Manuskriptes verfolgt, indem er mit rotem Buntstift auf weißes Papier schreibt (vgl. Abb. 76), führt im Zusammenhang mit dem mythologischen Kontext zurück zum *modernismo*, Symbolismus und zur Wiederentdeckung Góngoras.

78 Vgl. Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 308-309 und die Szenenbeschreibung am Ende des Stücks: S. 326: „(se couchent par terre et s'endorment) des arbres des fleurs des fruits partout le sang coule qui fait des flaques et inonde la scène...“. Vgl. dazu auch Kap. 3.4.

79 Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 326 (Kursiv und Unterstreichungen im Original; die Transkription folgt Picassos Unterstreichungen im Manuskript offenbar nur teilweise: dort sind auch die Wörter „terre un verre“ unterstrichen, vgl. Abb. 76).

Abbildung 76: Picasso, letzte Seite des Manuskripts Les quatre petites filles (13.08.1948), (in: Écrits, S. 327) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 225)

Es ist die Zeit um die Jahrhundertwende, als Picasso vom *modernismo* angeregt wird, *Arte Joven* gründet, fast gleichzeitig seine berühmte „blaue Periode“ beginnt, sich für das spanische Volkstheater und die verwandte *commedia dell'arte* interessiert⁸⁰ und

80 Vgl. dazu die zahlreichen Gaukler- und Harlekinbilder, die zu dieser Zeit entstanden: z.B. *Les deux Saltimbanques* (1901); *La famille des Saltimbanques* (1905, Abb. 52, Kap. 3.4.1); vgl.

literaturgeschichtlich betrachtet langsam die Wiederentdeckung Góngoras beginnt, die eben nicht erst durch Lorca und die Generation 27 ihren Anfang nimmt. Der in Europa als Begründer des *modernismo* gefeierte Nicaraguaner Rubén Darío gilt auch als Wiederentdecker Góngoras.⁸¹ Beide, Darío und Góngora, verbindet eine große Affinität zur Malerei (vor allem zu El Greco) und zu einem fast schon manieristischen Metapherngebrauch. Wenn Darío in seinem Prosagedicht „Paisaje“ (aus dem berühmten Gedichtzyklus *Azul*, 1886) den Abendhimmel als „tinte violeta que se esfumaba por ondas“ oder auch als „fiesta de nubes, plumas de oro, alas de fuego, vellones de púrpura“⁸² metaphorisiert, dann schließt er sich der Überbietung der Natur durch die Kunst an, wie sie Góngora im Sinne des Manierismus und Petrakismus vorführte. Weit davon entfernt eine ähnliche Komplexität zu erreichen, findet sich bei Darío auch die petrakistische Zerlegung der weiblichen Schönheit in ihre Körperteile: „los cabellos rubios y las manos gráciles de ninfa“⁸³. Beide Elemente, die Farbsymbolik und der mythologische Verweis auf die Nymphe finden sich in Góngoras *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) und überraschenderweise auch in Picassos *Les quatre petites filles*.⁸⁴ Der Nymphe Galatea werden bei Góngora die Farben „Rot“ und „Weiß“ zugewiesen, sei es die Morgenröte und er weiße Nebel in der ersten Strophe oder die Vermischung der farblichen Gegensätze als weißer Schaum der Venus, weiße Schwanenfeder der Juno, Rosen und Lilien der Morgenröte, die gemeinsam den vielfach zitierten roten Schnee: „o púrpura nevada, o nieve roja“ ergeben.

auch M Leiris, „Picasso et la comédie humaine“; V. Roloff, „Picasso im Licht spanischer und französischer Theatertraditionen“, S. 211f.

81 Vgl. dazu H.-U. Gumbrecht, „Warum gerade Góngora“, S. 150; vgl. auch E. Dehennin, *La résurgence de Góngora*, S. 28: Nicht erst die Generation 27 entdeckt Góngora wieder, sondern die verschiedenen frühen spanischen, lateinamerikanischen Avantgarden ebneten ihnen den Weg – trotz aller Unterschiede: „en un quart de siècle, la génération de Quatre-vingt-dix-huit, les modernistes, les post-modernistes, les ultraïstes et l'équipe de 27 se sont relayés avec empressement. Quoique chaque groupe ait réagi contre le précédent et révendiqué pour lui l'originalité absolue, ils apportent tous leur part à une magnifique renaissance lyrique et, en ce que nous concerne, à la rehabilitation de Góngora“. Speziell zu Darío und Góngora vgl. ebd. S. 52-58.

82 R. Darío, „Paisaje“, in: *Azul*, S. 103.

83 Ebd.

84 Vgl. Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 319: „Sautent les petites filles du lit nues étendent par terre un grand lac bleu entouré de fleurs et s'y baignent“; vgl. dazu auch Kap. 3.4.

Son una y otra luminosa estrella
 lucientes ojos de su blanca pluma:
 si roca de cristal no es de Neptuno,
 pavón de Venus es, cisne de Juno.

XIV

Púrpureas rosas sobre Galatea
 la Alba entre liliros cándidos deshoja:
 duda el Amor cuál más su color sea,
 o púrpura nevada, o nieve roja.⁸⁵

Der Unterschied zwischen dem beschneiten Purpur und dem roten Schnee liegt allein im sprachlichen Ausdruck und ist eine manieristische Spielerei, die Hocke direkt auf den Surrealismus bezieht.⁸⁶ Doch wie passt *Arte Joven* und Picassos *Les quatre petites filles* in diese Reihe von Góngoras und Daríos Gebrauch der Mythen und Farben?

Die Verbindung der Gegensätze führt schon bei Góngora nicht immer zu Korrespondenzen, sondern hat (auch in den antiken Vorlagen) einen Hang zur Groteske, deren Schrecken leicht ins Komisch-Burleske kippen kann. So blutrünstig im Detail die Beschreibung des menschenfressenden Zyklopen Polyphem auch bei Vergil (*Aeneis*, III, 616ff.) oder bei Ovid (*Metamorphosen*, XIII, 74off.) sein mag, so ist die Beschreibung der reinen und weißen Schönheit Galateas davon abgesetzt und getrennt. Góngora belässt es nicht bei einer *weißen* Schönheit, sondern fügt dieser die rote Farbe des Purpurs hinzu. Diese jedoch ist bei Ovid reserviert für das Blut des Acis: „Purpurfarben troff das Blut vom Felsen“⁸⁷, das sich wiederum in kristallklares Wasser verwandelt und damit zum Element der Nymphe Galatea wird. Eine weitere Vermischung der Farben und Mythen finden wir in Picassos *Les quatre petites filles*.⁸⁸ Die Mädchen tauchen als blumengeschmückte „Nymphen“ in das Wasser eines Sees, werden von geflügelten Hunden und einem Pegasus (dessen Eingeweide heraus hängen) begleitet, begegnen Totengräbern, die als wilde Satyrn’, Zentauren und

85 Góngora, *La Fábula de Polifemo y Galatea*, Vers 101-108, in: ders., *Poesía*, S. 280-81.

86 Vgl. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, S. 80; vgl. dazu auch Kap. 4.3.1.

87 Ovid, *Metamorphosen*, XIII, 887, hier S. 347.

88 Picassos Theaterstück nimmt in seiner Aktualisierung des Mythos sicher nicht nur auf Góngora oder die antiken Vorbilder Bezug, sondern auf das 1912 in Paris uraufgeführte Stück *L'Après-midi d'un faune* (Ballets russes, Nijnsky), das als Umsetzung des Kubismus auf der Bühne angesehen wird und damit das klassische Ballett in die Moderne überführte. Vgl. dazu: M. Schmidt, „Tanz in zwei Dimensionen: Das Konzept des Performativen Körpertableaus in Nijnskys *L'Après-midi d'un faune*“.

Bacchanten verkleidet sind. Trotz der Mischung von Mythos und Alltäglichkeiten (Kinderspiel, Essen, Lektüren) scheint hier ein ähnlicher Motivkomplex von der „Schönen und das Biest“ angesprochen zu werden, wie im Mythos von „Galatea und Polyphem“.⁸⁹ Die schon bei Góngora angedeutete Zwieltigkeit der Galatea, die sich im „roten Schnee“ ausdrückt, wird von Picasso dahingehend forciert, dass es die vier kleinen Mädchen selbst sind, die das blutige Spiel mit der Ziege treiben, während die mythologischen Halbwesen harmlose Karnevalsfiguren sind („Scène des fossoyeurs carnaval“⁹⁰). Schon 1934 hat Picasso eine eigene Interpretation des Mythos in Verbindung mit den „vier kleinen Mädchen“ im Kopf, als er eben diese in einer Radierung aus der *Suite Vollard* (Abb. 77) von einer Harpyie angreifen lässt, die entgegen der sonst üblichen Darstellung nicht eine Mischung aus Frau und Raubvogel ist, sondern zusätzlich mit dem Minotaurus vermischt wird.

Abbildung 77: Picasso, Harpye à tête de taureau et quatre petites filles sur une tour surmontée d'un drapeau noir, (1934), Radierung, MOMA, New York

Neben dem Kontrast zwischen dem grotesken mythologischen Monster (der Harpyie) und den „unschuldigen“ Nymphen (Mädchen), wird deutlich, dass Picasso mit dem Mythos so verfährt wie mit allen anderen Vorbildern auch: Er bedient sich aus dem Bilderarsenal, kombiniert dieses neu und aktualisiert es damit. Sowohl im Text als auch im Bild bleibt über die Jahrzehnte hinweg Picassos Interesse an der Groteske bestehen, die hier nicht nur in der Monstrosität des mythologischen Halbwesens

89 Dieses Thema beschäftigt Picasso auch schon in seinem Minotaurus-Radierungs-Zyklus (*Minotauromarchie*, April 1935, Abb. 38), wenn er das kleine Mädchen mit dem mythologischen Halbwesen des Minotaurus zusammentreffen lässt.

90 Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 311.

liegt, sondern auch im skatologischen Aspekt der Harpyien, der auch in *Les quatre petites filles* aufgenommen wird.⁹¹ Doch jeglicher intertextueller (oder auch intermedialer) Verweis auf barocke und antike Vorbilder wird ebenso wie die Farbsymbolik⁹² in *Les quatre petites filles* der Lächerlichkeit preisgegeben. Selbst der 1947/48 gerade erst in seinem ganzen Ausmaß erkannte Holocaust wird scheinbar zu einem austauschbaren Element einer sinnentziehenden Assoziationskette:

et tous feux allumés sur la grille du four mis à nu par tant de bouquets offerts aux nymphes que vous êtes en holocaust et si je vous fais rire tant pis cette nuit fera plus clair⁹³

Die groteske Verbindung von Nymphen und Holocaust gleicht dem Umgang mit den Schrecken des Krieges aus Picassos *Sueño y mentira de Franco*.⁹⁴

91 Im Mythos verunreinigen die Harpyien das Essen des Phineus mit ihrem Kot und in *Les quatre petites filles* gibt es in einer Reihe von Aussprüchen wie z.B. „tartine dorée de merde“ (Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 320).

92 Die Farbsymbolik wird neben derjenigen von „Rot“ und „Weiß“ (s.o.) in alle Farben des Regenbogens aufgelöst und dient damit auch nicht mehr als Äquivalent zur Malerei. Vgl. z.B. Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 306: „le bleu dirige la pointe de son manteau bleuté azuréral indigo cobalt bleu ciel prune sur le bras étendu du jaune citron vert amande et pistache [...] et tout l'acidulé arc-en-ciel du blanc bandé de l'arc“.

93 Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 320.

94 Vgl. allgemein zum Thema des Krieges in Picassos Schriften: L. Casato Gasman, *War and Cosmos in Picasso's Texts 1936-1940*. Dabei ist allerdings die „Übersetzung“ von häufig gebrauchten Motiven, wie der erleuchteten Nacht oder hier der „nuit fera plus clair“ als nächtliches Bombardement, angesichts der Komplexität der Texte insgesamt zweifelhaft.

Auch dort ist es die Schönheit, die von dem grotesk hässlichen Franco zerstört und beschmutzt⁹⁵ wird (vgl. Kap. 4.5.1). Das in beiden Fällen angesprochene Lachen kennzeichnet die Grenzüberschreitung und wird im Stück generell dem Wahn und der Trunkenheit zugeschrieben.⁹⁶ Es ist das dionysische Element des Mythos, das hier beschworen wird und auch schon 1901 in der Bewunderung Nietzsches für Picasso, den *modernismo* und die Generation 98 ein wichtiges Thema war.⁹⁷

In *Arte Joven* können die gegensätzlichen literarischen Bewegungen des *modernismo* und der Generation 98 zusammenfinden. Dabei entstehen an vielen Stellen grotesk-humoristische Effekte, die beiden Bewegungen sonst eher fremd sind. Picasso setzt schon neben das einleitende Editorial der „préliminar“-Ausgabe von *Arte Joven* die Karikatur eines Clowns (vgl. Abb. 78).

Abbildung 78: Picasso, Zeichnung ohne Titel in Arte Joven Nr. préliminar (10.03.1901) und Nr. 1 (31.03.1901) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 230)

95 Auch hier gibt es eine Verbindung zwischen *Sueño y mentira de Franco* und *Les quatre petites filles*: Im Anschluss an obiges Zitat, bei dem es sich um einen „Brief“ handelt, den eines der vier kleinen Mädchen den anderen vorliest, werden Abschiedsfloskeln mit Exkrementen vermischt: Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 320: „gros paquet d'excréments du plat plein jusques aux bords incarnés de ma reconnaissance“.

96 Vgl. Picasso, *Les quatre petites filles*, in: *Écrits*, S. 301: „Le rire des fleurs me déchire la robe“; S. 309: „Le rire est mort le rire vivra le rire a mis sa robe de mariée“; S. 315: „la petite fille IV fond en larmes et danse comme une folle jusqu'à tomber par terre en riant mettant ses habits en lambeaux“ und weitere Beispiele könnten angefügt werden.

97 Vgl. dazu A. Cirici-Pellicier, *Picasso antes de Picasso*, S. 73f. Auch das Vorbild Nietzsche wird von Picasso mit einer Karikatur bedacht (vgl. Abb. ebd.). Zur Parallele zwischen Picasso, Nietzsche und den 98ern vgl. auch J. Gutiérrez-Rexach, „A linguistic approach to the poetry of Pablo Picasso“.

Dessen sprechende Geste lässt es beinahe so erscheinen, als kämen die Worte „Hacer un periódico con sinceridad es cosa que parece en nuestras días imposible. Pues bien: Arte Joven será un periódico sincero.“ aus seinem Munde. Der erste Satz der Zeitschrift, die das Unmögliche möglich machen will, ist damit selbst schon ein Paradox, das zudem durch die nebenstehende Zeichnung der Lächerlichkeit preisgegeben wird.

Insgesamt wird diese Mischung aus Ernst und Satire in *Arte Joven* von Cirici Pellicier zu Recht als „nacimiento de la burla“ bezeichnet.⁹⁸ Während im oben zitierten Editorial noch die Vorbilder (Virgil, Homer, Dante, Goethe, Valázquez, Ribera, El Greco, Mozart, Beethoven, Wagner...) als „jóvenes eternos“⁹⁹ gehuldigt werden, spricht Alberto Lozano in der gleichen Ausgabe der Zeitschrift von „y se burla de antiguas teorías y modernas“¹⁰⁰. Ähnlich verfährt Picasso mit einem wichtigen Vorbild, dem impressionistisch-modernistischem Maler und Autor Santiago Rusiñol. Letzterer ist vor allem als Maler farbintensiver Gartenlandschaften und weniger als Autor bekannt. Picasso illustriert dessen Text „El patio azul“ (im katalanischen Original: „El pati blau“) in der préliminar-Ausgabe von *Arte Joven* mit einer Kohlezeichnung, die dem gleichnamigen Ölgemälde Rusiñols diametral entgegensteht (vgl. Abb. 79, 80) und auch kaum zur nebenstehenden Erzählung des Malers passt.¹⁰¹ Lediglich eine kompositorische Ähnlichkeit lässt sich in beiden Bildern, durch die jeweils halb von einem Türrahmen verdeckten Frauen, erkennen. Doch die ältere Frau in Picassos Zeichnung, deren Körper sich im dunklen Gewand kaum von der Umgebung des dargestellten Hauseingangs unterscheidet,¹⁰² passt zwar stilistisch zu anderen Zeichnungen in *Arte Joven*, erinnert aber in ihrer Zwielfichtigkeit eher an die Figur der *Celestina*, die Picasso nur drei Jahre später

98 Vgl. A. Cirici Pellicier, *Picasso antes de Picasso*, S. 73ff. Dabei bezieht er sich allerdings ausschließlich auf die Malerei Picassos.

99 F. Soler, „Arte Joven“, in: *Arte Joven*, Nr. préliminar (10.03.1901), o.S.

100 A. Lozano, „Gotas de tinta“, in: *Arte Joven*, Nr. préliminar (10.03.1901), o.S.

101 Später karikiert Picasso den berühmten Maler, Rusiñol, in der ersten Ausgabe von *Arte Joven* (31.03.1901). Es ist neben derjenigen von Camilo Bargiela (das Ex-Libris der letzten Ausgabe 01.06.1901), die einzige Karikatur in der Zeitschrift – neben ansonsten zahlreichen „normalen“ Portraits seiner Mitstreiter.

102 Diese Technik bezeichnet Warncke im Hinblick auf die beginnende Moderne für Picassos Malerei als ein aus der Poesie entlehnter Entzug von Bedeutung und eine Auflösung des Gegenstands. Er bezieht sich dabei auf Picassos *Frau in Weiß*, aber die Ununterscheidbarkeit zwischen Figur und Raum beginnt schon in der ersten Illustration Picassos zu Bridgmans Gedicht (vgl. Abb. 73) und wird hier in *Arte Joven* fortgesetzt. Vgl. dazu C.-P. Warncke, „Picasso – die Poesie der Malerei“, S. 32.

ebenfalls in einem großformatigen *blauen* Ölgemälde als Einäugige porträtieren wird (vgl. Abb. 85).

Abbildung 79-80: Picasso, Illustration zu Rusiñols „El patio azul“, in: Arte Joven, Nr. preliminar (10.03.1901); Rusiñol, El pati blau (1892), Öl auf Leinwand, 53 x 68 cm (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 232)

Auch wenn das Blau in Rusiñols Gemälde eher ein freundliches Hellblau ist, kann im Kontext mit der gleichnamigen Erzählung doch von einer Signalfarbe der Melancholie ausgegangen werden, die beide Maler hier einsetzen. Denn die unbeschwerte alltägliche Szene aus Rusiñols Ölbild passt nicht zu seiner Erzählung, in der erneut Ernst und Satire zusammenfinden: Während der Ich-Erzähler aus „El patio azul“ eben jenen Hinterhof malt, trifft er ein todgeweihtes junges Mädchen, das sich sehr für die Malerei interessiert und schließlich von ihm in der Szenerie porträtiert wird. Auf dem Sterbebett fragt sie dann den Maler, ob er sein Bild beendet habe:

—¿Acabó usted el cuadro? —me preguntó.

—Sí, ya lo acabé.

—Entonces ya puedo morirme.

—¡Jesús! No diga usted esas cosas.

—Lo digo para reír, lo digo en broma.¹⁰³

Über den Tod kann die junge Frau ebensolche Späße machen wie die Zuhörer aus Barojas „Orgía macabra“ und die jungen Mädchen aus Picassos *Les quatre petites filles*, auch wenn sie natürlich dennoch im selben Moment sterben wird – ganz nach dem Vorbild aus Poes *The oval Portrait* (1842/45). Die burleske Komik wird bei Rusiñol noch weiter getrieben, indem die Erzählung nicht mit dem Tod der jungen Frau endet, sondern mit der Bitte der Verwandtschaft, der Maler möge doch die Frau auf dem Hinterhof-Bild übermalen, damit man dieses besser dazu nutzen könne, das dargestellte Haus werbewirksam zu verkaufen: „—Y.... ¿La niña?... —La niña.... la niña.... supimala; puede usted borrarla.“¹⁰⁴ Der Tod des jungen Mädchens ist nicht mehr die „blaue Blume“ einer romantischen Sehnsucht, sondern wird schnell in die kommerzielle Alltagswelt zurückgeholt. Letzteren Aspekt betont auch Picasso sowohl in den *Celestina*-Bildern, der blauen Periode als auch in anderen Zeichnungen in *Arte Joven*. Es ist die Halbwelt der Kupplerin (Abb. 79), Prostituierten, Gaukler, Dichter und Künstler, die Picasso hier zunächst in düsteren Kohlezeichnungen darstellt¹⁰⁵ (Abb. 78, 81-82) und kurze Zeit später Gegenstand seiner blauen Periode wird (Abb. 85).

Abbildung 81-82: Picasso, Zeichnung ohne Titel, in: Arte Joven, Nr. 1 (31.03.1901); Picasso, Zeichnung ohne Titel, in: Arte Joven, Nr. 2 (15.04.1901) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 233)

103 S. Rusiñol, „El patio azul“, in: *Arte Joven*, Nr. preliminar (10.03.1901), o.S.

104 Ebd.

105 Das geplante Werk „Madrid“, in dem die Zeichnungen Picassos veröffentlicht werden sollten, wie es im Text unterhalb der Illustration zu Rusiñols „El patio azul“ angekündigt wird (Abb. 79), kam leider nie zustande.

Die traurige Existenz derjenigen, die für die Unterhaltung der Gesellschaft sorgen, bringt erneut Gegensätze zusammen, die auch durch die Bild-Text-Beziehungen in der *burla* aufgelöst werden, anstatt im melancholischen Ausdruck zu verharren.

Abbildung 83-84: Francisco de Goya, Maja y Celestina al balcón (1808-1812), Öl auf Leinwand, 161 x 118 cm (Prado, Madrid); Francisco de Goya, La Celestina (1824-1825) Kohle und Wasserfarbe auf Elfenbein, 5,4 x 5,4 cm (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 234)

Abbildung 85: Picasso, La Celestina (1904), Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm

Denn so wie es in Arte Joven den nebenstehenden Text zu beachten gilt (vgl. die Beispiele „Orgía macabra“ und „El patio azul“), haben die Betrachter der melancholischen, blauen Celestina (Abb. 85) den Text Fernando de Rojas im Kopf. Das nachträglich als Tragikomödie bezeichnete Stück mit dem ursprünglichen Titel Comedia de Calisto y Melibea (1499), in der die Celestina nur eine Nebenrolle spielt, gehört zu den wichtigsten Stoffen der spanischen Literatur und hat dementsprechend ein Eigenleben entwickelt, aus dem als prominente Figur die Kupplerin (Celestina) hervorgeht. In der Malerei hat vor allem Goya das Bild der Celestina als kleinwüchsige, alte Frau mit grotesk hässlichem Gesicht geprägt, die er in seinen Caprichos (1797) darstellt und später großformatig in Öl neben die schöne junge „Maja“ platziert (Abb. 83-84). Picasso malt zuerst ein Ölbild der Celestina, das zwar durch das fehlende Auge die groteske Verunstaltung des Menschen thematisiert (und damit ein beliebtes Sujet von Goya aufnimmt), aber Picassos Celestina ist dadurch nicht hässlich, sondern Verletzlichkeit gezeichnet. Dagegen sind die Radierungen Picassos, die als Illustrationen zu de Rojas Stück über 60 Jahre später entstanden (Abb. 86), viel näher an Goya und auch an der in de Rojas Text selbst angelegten Obszönität.¹⁰⁶

Abbildung 86: Picasso, Illustration zu Fernando de Rojas La Celestina, aus der Suite 347 (26.06.1968) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 235)

106 Vgl. dazu auch C. Klingsöhr-Leroy, „Deklinaton des Begehrens. Picassos Illustrationen zu Fernando de Rojas' Drama *La Célestine*“.

Auch in Picassos eigenen Schriften taucht die Celestina an drei verschiedenen Stellen auf und ist nicht als bloßes Zitat bedeutend. In der für Picasso typischen kryptischen Schreibweise und durch das angewendete Bricolage-Verfahren, bleibt sogar unklar, ob er sein eigenes blaues Celestina-Gemälde zitiert oder die Celestina als alltagsgebräuchlicher Begriff für „Kupplerin“ oder doch die literarische Figur:

tercera chorreando [muy tranquilo a lo largo del río] las sanguijuelas acaloradas de la cariñosa mantequilla del buche lleno de azul del arco iris del saco de malicias reventonas de los polvos de la hechicera madre nuestra y muy respectable señora y madre Celestina a la punta del punto exacto de la noche del amanecer aquel día....¹⁰⁷

Das Beispiel aus dem *Carnet Parchemin* bringt mitten im Langgedicht „salta y brinca“ (07.11.1940) Teile aus dem einige Tage zuvor entstandenen Gedicht „tercera chorreando“ ein und vermischt diese – ohne die Reihenfolge zu ändern – zu einem völlig neuen Text. Aus der „madre Celestina“ des ersten Gedichts wird durch Einschübe (s.o. im Zitat nicht kursiv) zunächst eine Hexe („hechicera“) und dann die „madre nuestra“: die heilige Mutter Gottes. Diese blasphemische Wortspielerei passt zwar auf der einen Seite zum Topos der Celestina Fernando de Rojas (der diese als Negativbeispiel zu einer keuschen christlichen Liebe anlegte¹⁰⁸), aber sie findet sich auf der anderen Seite gemeinsam mit weiteren unappetitlichen Tabubrüchen im folgenden Text¹⁰⁹ ebenso wie an unzähligen anderen Stellen aus Picassos Schriften, die *nicht* explizit auf die Celestina verweisen. Eine intertextuelle oder auch intermediale Verbindung bleibt daher in der Schwebelage und wird ebenso wenig präzisiert wie der restliche semantische Hintergrund des Gedichts.

Dennoch zeigt diese Verweiskette von der frühneuzeitlichen Dichtung Fernando de Rojas und Góngoras über *Arte Joven*, Baroja, Rusiñol, Goya, bis hin zu Picassos Verarbeitungen in Text und Bild, dass Picasso sich nicht nur intensiv mit der

107 Picasso, „salta y brinca“, *Carnet Parchemin*, (07.11.1940), in: *Écrits*, S. 254. [Kursivierung im Original, markieren die Teile aus dem Gedicht, „tercera chorreando“ (5-6.10.1940)].

108 Dabei handelt es sich um eine mögliche Lesart, die Manfred Tietz auf die Aussagen de Rojas selbst stützt: „Es sei verfasst zur Ermahnung töricht Verliebter (*los locos enamorados*), die [...] ihre Geliebten (*amigas*) zu ihrer Gottheit erheben und ihren Leidenschaften nachgeben,“ (in: *Spanische Literaturgeschichte*, hrsg.v. H.-J. Neuschäfer, S. 66).

109 Vgl. Picasso, „salta y brinca“, *Carnet Parchemin*, (07.11.1940), in: *Écrits*, S. 254: im weiteren Verlauf des Textes werden beispielweise Flöhe und Läuse gekocht („*cuece sus piojos y sus pulgas en la crema del agua*“) oder es wird von grünen Schleimauswürfen des Hustens gesprochen („*los respetuosos gargajazos los golpes de tos del color verde trigueño*“).

spanischen Malerei auseinandersetzt, sondern seine literarischen und künstlerischen Vorbilder zu den Klassikern der frühen spanischen Dichtung und damit zum antiken Mythos zurückführen. Diese Auseinandersetzung mit den Vorbildern, und die damit verbundene Modernisierung und Aktualisierung derselben, beginnt für Picasso mit seiner Zeit bei *Arte Joven* während er sich mit dem literarischen *modernismo* und der Generation 98 auseinandersetzt. Die im Editorial von *Arte Joven* als „jóvenes eternos“ bezeichneten Vorbilder, werden von Azorín in seinem programmatischen Text „La generación de 1898“ weitergeführt und neben der *Celestina* auch Góngora, Lope, u.a. als Gegenbilder zu einer zeitgenössischen, einfallslosen Literatur der Dekadenz gelobt. Selbst die Rehabilitierung Góngoras schreibt Azorín sich selbst und der Generation 98 zu:

La generación de 1898 [...] rehabilita a Góngora [...] se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad.¹¹⁰

Es überrascht hier zunächst, dass Góngora in einem Atemzug mit dem Heranrücken an die Realität genannt wird. Doch das Zerlegen der Sprache durch die Einführung alter und plastischer Wörter,¹¹¹ die das Beschriebene synästhetisch erfahrbar machen, führt sowohl Góngora als auch Picasso und die Autoren der Generation 98 zusammen. Letztere konzentrieren sich zwar auf das Genre des Romans und unterscheiden sich stilistisch grundlegend von beiden,¹¹² aber auch Azorín wird wie

110 Azorín, „La generación de 1898“, S. 1135. Dagegen betont Gumbrecht: „Angesichts solcher Perspektiven fiel der Blick der ‚Generation von 98‘ kaum auf Góngoras Sprachartistik, in der statt der nationalen Folklore Motive der klassisch-antiken Literatur verfrachtet wurden“ (ders., „Warum gerade Góngora“, S. 157).

111 Zu dem Gebrauch der alten Wörter in Form der „palabra castiza“ vgl. J. Millán, „La literatura de Picasso...“, S. 23 und s.u. Kap. 4.3.1.

112 Zu den Unterschieden zwischen Azorín und Góngora vgl. E. Dehennin, *La résurgence de Góngora*, S. 45ff.

Góngora und Picasso eine besondere Affinität zur Malerei in der Literatur bescheinigt.¹¹³

4.2.2 Die Generation 27: andalusische Gemeinsamkeiten zwischen Picasso – Lorca – Góngora

Während in Spanien 1927 das 300jährige Jubiläum von Góngoras Todestag zum Anlass genommen wird, (erneut) eine literarische Avantgarde – die Generation 27 – auszurufen, hat Picasso sich längst in Paris etabliert und Weltruhm erlangt. Mit den Literaturbewegungen seiner Heimat hat der Künstler scheinbar nichts mehr zu tun. Doch auch wenn es nur noch wenige Reisen nach Spanien und gemeinsame Projekte gab, so sind doch die Avantgardebewegungen an sich sowohl intermedial als auch europäisch gekennzeichnet. Das zeigt sich im Kontext von Picasso auch daran, dass er seine Begeisterung für das Theater, die schon um die Jahrhundertwende mit dem Gauklerthema beginnt, ab 1916 in der Kooperation mit den *Ballets russes* (Diaghilev, Satie, Cocteau)¹¹⁴ und Reisen durch ganz Europa intensiviert. Picasso verliert über die Jahre hinweg durch Freunde wie Max Jacob, Joan Miró, Julio González und vielen anderen nie den Kontakt zu Spanien und feierte 1917 sogar seine „Rückkehr“ nach Barcelona,¹¹⁵ die jedoch nur eine Reisestation war. Mit der Literatur setzt sich Picasso in dieser Zeit vor allem durch Illustrationen zu Büchern seiner Dichter-Freunde auseinander und ab den 1920er Jahren auch mit dem Surrealismus, den Metamorphosen Ovids und Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* (deren Illustrationen 1931 erscheinen, vgl. Kap. V). Auch mit seinem Vorbild Góngora wird sich Picasso 1947/48 konkret in Form der Transkription und Illustration einiger Sonette auseinandersetzen (vgl. Kap. 4.4.2).

Doch der als „Résurgence“ inszenierten Wiederbelebung des als unverständlich und okkult verpönten Góngora schließt sich Picasso 1927 nicht an. Hier ist daher weniger die von Gumbrecht so prominent behandelte Frage „Warum gerade Góngora?“ entscheidend, sondern eher diejenige, was Picasso von den Góngora-Bewunderern der Generation 27 unterscheidet oder mit ihnen verbindet.

Nach der Hauptthese von Gumbrechts Aufsatz war vor allem „die Ablehnung durch das traditionalistische Spanien der Gegenwart und seine [Góngoras] Zugehörigkeit zur

113 Vgl. dazu D. Schmelzer, *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre*.

114 Vgl. dazu die Projekte: *Parade* (1917); *Le Tricorne* (1919); *Pulcinella* (1920); *Le Train bleu* (1924); *Mercur* (1924). Zum Thema des Theaters s. auch Kap. 3.4.

115 Vgl. dazu das entsprechende Erinnerungsfoto in: C.-P. Warncke, *Picasso*, Bd. 2, S. 695.

*großen Tradition der nationalen Kultur*¹¹⁶, der Grund für die Góngora-Begeisterung 1927 und auch früher. Es liegt auf der Hand, dass Picasso, der sich weder einer literarischen noch künstlerischen Avantgardebewegung konkret anschloss, mit dieser Motivation wenig anzufangen wusste. Umgekehrt bestand aber sehr wohl Interesse der Dichter der Generation 27 an Picasso und dem Kubismus. Die zweite Ausgabe der Zeitschrift *Litoral* (Málaga, Oktober 1927) ist eine Hommage an Góngora („A Don Luis“) und hat eine kubistische Zeichnung von Juan Gris, die Picasso kolorierte, zum Titel und eine weitere kolorierte Zeichnung Picassos im Innenteil (vgl. Abb. 87-88).

Abbildung 87-88: Juan Gris/ Pablo Picasso, Titelblatt von Litoral (Nr. 5-7, Oktober 1927); Picasso, Dibujo en el homenaje publicado a Luis de Góngora, in: Litoral (Nr. 5-7, Oktober 1927), ursprünglich betitelt als: Guitar sur une table (1924) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 239)

Es gibt demnach auch mit der Generation 27 eine Zusammenarbeit im Medium der Zeitschrift.¹¹⁷ Während jedoch um die Jahrhundertwende eher Picasso den Kontakt zur literarischen Bohème suchte, sind es nun vor allem die Dichter, die sich am Kubismus orientieren und die intermedialen Aspekte sowie diejenigen der Montage-

116 H.-U. Gumbrecht, „Warum gerade Góngora?“, S. 166 [Kursiv im Original].

117 Zahlreiche spätere Ausgaben von *Litoral* sind Picasso gewidmet und würdigen ihn als Maler, nicht aber als Dichter (z.B. Februar/März 1969, Dezember 1971 zum 90. Geburtstag, 1981 zum Hundertjährigen, Oktober 1996 zum Thema „Eros Picassiano“). Es gibt außerdem unzählige Gedichte von Mitgliedern der Generation 27, die Picasso zu Ehren verfasst wurden, wie Francisco Javier Díez de Revenga in seinem Artikel „La ‚linea pura‘: Picasso y los poetas del 27“ darstellt. Doch auch wenn diese zum Teil erst in den 1960er Jahren und später entstanden beziehen sie sich ausschließlich auf den Maler Picasso und nicht auf den Autor.

und Collageverfahren für ihre Werke fruchtbar machen.¹¹⁸ Die so bereits bei Apollinaire und im *creacionismo* entstandene visuelle Poesie (mit deren Formen auch Picasso vereinzelt in seinen Schriften experimentiert) unterscheidet sich jedoch durch ihre „Lesbarkeit“ von den beiden Zeichnungen Gris' und Picassos (Abb. 87-88). Letztere enthalten beide piktographische Elemente, die in ihrer Einfachheit (Buch, Schlangenlinien, Striche) so leicht als Hinweis auf Góngoras Dichtung zu entschlüsseln sind, dass sie damit der Komplexität derselben ironisch entgegenstehen. Ironie ist hier das Schlüsselwort, denn ursprünglich hatten beide Bilder nichts mit Góngora zu tun: Juan Gris malte ein kubistisches Stillleben mit Wein, Gitarre und Buch und Picasso malte 1924 verschiedene Versionen eines kubistischen Bildes unter dem Titel *Guitar sur une table*. Die Bilder werden für das Góngora-Jahr schlicht neu verwendet und erhalten damit auch eine ganz neue Bedeutung. Denn ohne den ursprünglichen Zusammenhang zu berücksichtigen, könnte man sie im weiteren Sinne auch als Porträts Góngoras *lesen*. Die Gesamtheit der beiden Bilder ist damit allerdings nicht semantisch entschlüsselbar. Statt einer Karikatur oder eines Porträts des Dichters, wie die zahlreichen Dichterporträts in *Arte Joven*, erkennt man hier, sowohl bei Gris als auch bei Picasso, nur vage Andeutungen eines Mundes (die rote Dreiecksform bei Gris), eines Schnurrbarts (die geschwungene Form in der unteren blauen Form bei Picasso), einer langgezogenen Kopfform (die beiden blauen Formen bei Picasso) oder eines einzigen überdimensionierten Auges in der Mitte der Picasso-Zeichnung, das ebensogut auf Góngoras Polyphem wie auf beliebiges anderes verweisen könnte. Wenn man die Zeichnungen (Abb. 87-88) denn Porträts Góngoras nennen möchte, stehen sie im krassen Gegensatz zu der von Picasso zwanzig Jahre später angefertigten Tuschezeichnung als Titelblatt der Sonette Góngoras (Abb. 89), mit der er sich an dem berühmten Velázquez-Porträt des Dichters (Abb. 90) orientiert (vgl. auch Kap. 4.4.2).

118 Vgl. dazu die umfangreiche Studie von Philippe Geinoz, *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*; sowie das Kapitel zu Picasso und Reverdy in der sich im Erscheinen befindlichen Studie von Lars Schneider, *Die page blanche in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*. Umgekehrt weist Reinhard Krüger nach, dass Picasso zwischen 1912 und 1914 zahlreiche kubistische Stillleben als Lesart von Mallarmés „Un coup de dés“ erarbeitet (vgl. R. Krüger, „Picasso liest Mallarmés ‚Un coup de dés‘“, S. 41ff.).

Abbildung 89-90: Picasso, Góngora-Porträt in: Góngora, Vingt poèmes de Góngora, trad. p. Z. Milner, Paris (1947/48) Aquatinta im Zuckersprengverfahren; Velázquez, Retrato de Luis de Góngora realizado en su primera visita a Madrid por Diego Velázquez (1622) Öl auf Leinwand, 40,5 x 50,5 cm (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 241)

Der stilistische Unterschied zwischen den Góngora-Porträts von 1927 und 1947 (Abb. 87-88) erscheint größer als derjenige zwischen Picassos und Velázquez' Góngora-Porträt. Doch die Frage, ob abstrakt oder gegenständlich, bleibt für Picasso nicht nur in diesem Fall sekundär. Letztlich geht es in beiden Fällen um ein „figürliches Ausdrucksäquivalent für die objektiv ontologische Existenz eines figürlichen Gegenstandes“¹¹⁹ wie der Kunsthistoriker Max Imdahl für Picassos Entwicklung vom Kubismus über den Klassizismus bis in die 1940er Jahre zusammenfasst. Imdahl betont, dass Picasso auch in seinen abstrakten, kubistischen Bildern (zu denen man auch das Góngora-Porträt von 1927 zählen könnte) das Gegenstandslose Sehen mit erkennbaren „Attributen“, die sich gegenständlich bezeichnen lassen, vermischt.¹²⁰ Die Verbindung zur Literatur ist von hier aus leicht zu ziehen. Auch in der modernen Lyrik werden alltägliche gegenständliche Bezeichnungen so kombiniert, dass sie ein abstraktes Gebilde formen und damit in die von den Avantgarden geforderten neuen

119 M. Imdahl, „Cézanne – Braque – Picasso“, S. 367.

120 Ebd., S. 347ff., vgl. dort auch Picassos eigene Aussagen zu diesem Thema.

Wahrnehmungsbereiche und Wirklichkeiten eintreten.¹²¹ Apollinaire war vermutlich der erste Dichter aus einer langen Reihe nachfolgender, die nach Picassos Vorbild diese Methode der „analyse-synthèse“ auf die Literatur übertrugen.¹²² Daher ist die Äquivalenz vom Kubismus in der Malerei und den literarischen Avantgarden die Methode betreffend durchaus auch für Picassos eigene Schriften in Betracht zu ziehen. So schließt beispielsweise Enrique Mallén vom Kubismus auch auf die Entwicklungen in der Sprachwissenschaft um Saussure und umgekehrt auf Picassos Schreiben ab 1935.¹²³ Dabei handelt es sich jedoch um einen Rückschluss, der nicht ohne weiteres funktioniert. Auch wenn die Idee, eine neue Sprache zu entwickeln, neue visuelle und sprachliche, physisch-erfahrbare und synästhetische Wirklichkeiten, das Unsichtbare oder auch Unbewusste darzustellen ein universelles, intermediales Projekt der Avantgarden genannt werden kann, so wählt Picasso sein Medium des Ausdrucks sehr genau aus. Er führt daher keineswegs den Kubismus in sprachlicher Form weiter, sondern entwickelt sowohl in der Malerei als auch ab 1935 in der Literatur neue Ausdrucksmöglichkeiten. Während es in der Malerei nach wie vor um den „figürlichen Gegenstand“ in seiner Mehransichtigkeit und seinen Abnormitäten geht, die durch eine Verbindung von Gegenstandssehen und gegenstandsfreiem Sehen erst sichtbar werden, wie Imdahl betont,¹²⁴ so geht es doch in Picassos Schriften um Erinnerungskonzepte, um Spiel und Experiment, die nicht an einen Gegenstand gebunden sind – auch wenn auf semantischer Ebene ähnliche „Wiedererkennungseffekte“ angeboten werden wie in der Malerei.¹²⁵

Die Kunst mit Worten und Formulierungen aus der Alltagssprache neue, semantisch nicht mehr eindeutig entschlüsselbare Kombinationen in einem synästhetisch-lyrischen Ensemble zu schaffen, ähnelt erst in zweiter Linie Picassos Malerei. In erster Linie erzeugt er auf sprachlicher Ebene ein komplexes System von Verweisen aus Erinnerungen und Assoziationen, das in seinem motivischen und mythologischen Gehalt Andalusien, Góngora und von der Generation 27 auch Lorca wach ruft.

121 Imdahl zieht in seinem Artikel „Zu Picassos ‚Guernica‘. Inkohärenz und Kohärenz als Aspekte moderner Bildlichkeit“ selbst diese Verbindung zur Lyrik, vgl. S. 521ff.

122 Vgl. dazu W. Wehle, „Orpheus zerbroche Leier. Zur ‚Poetik des Machens‘ in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)“, hier: S. 389; vgl. auch Ph. Geinoz, *Relations au travail*: er spricht von Apollinaires „évolution picturale de son esprit“ (S. 34) und der „véritable prise de conscience des virtualités visuelles du texte“ (S. 155).

123 Vgl. E. Mallén, „La poesía simpatética de Pablo Picasso“, S. 105.

124 Vgl. M. Imdahl, „Cézanne – Braque – Picasso“, S. 367.

125 Diesen Unterschied, der auf einem Experimentieren mit Sprache und Schrift beruht, führt auch der Kunst-Philosoph Louis Marin, in seiner Analyse von wenigen Picasso-Manuskripten an: vgl. ders., „Dans le laboratoire de l’écriture-figure“.

Picassos Systematik ist jedoch eher spielerischer als emblematischer Natur. Während sich die Autoren der Generation 27 vor allem durch „Übersetzungen“ des als unverständlich verpönten Góngora um die Wiederentdeckung des Dichters bemühen,¹²⁶ scheint Picasso später die Verrätselungen und das Spiel mit dem Assoziations- und Erinnerungsvermögen des Lesers noch überbieten zu wollen. Dies lässt sich an einer interessanten Verbindung nachweisen, die Picasso in seinen Schriften zu Loras berühmter Klage, „Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías“ (1935), um den Tod eines Stierkämpfers und Autors der Generation 27, herstellt. Javier Gutiérrez-Rexach hat diesen Verweis bereits innerhalb einer allgemeinen motivischen Verwandtschaft von Picasso, Lorca und Goya (im Sinne eines *andalucismo*) eingebracht und selbst einer der ersten Interpreten von Picassos Schriften, Titus Heydenreich, wirft diese Verbindung zwischen Picasso und Lorca am Beispiel eines anderen Gedichts generell auf.¹²⁷ Eine genaue Analyse soll im Folgenden darüber hinaus ein systematisches Rätsel- und Versteckspiel aufdecken, das Picasso sowohl mit Lorca als auch mit sämtlichen Lesern treibt.

Als *aficionado* des Stierkampfs wird Picasso die Nachrichten aufmerksam verfolgt haben, als am 11. August 1934 Ignacio Sánchez Mejías in der Arena von Manzanares von einem Stier verletzt wurde und daraufhin am Morgen des 13. August in Madrid verstarb (wohin er auf eigenen Wunsch zur notwendigen Operation etwa 175 km entfernt transportiert wurde). Der Zufall will es, dass Picasso gegen Ende August bis Anfang September selbst seine letzte Spanienreise unternimmt und auch in Madrid und Toledo ist, wo der kürzliche Tod des Toreros sicher noch sehr intensiv diskutiert wird. Besonders in den literarischen Kreisen der Generation 27 war der Tod des Weggefährten ein Schock – neben Lorca schrieben auch Rafael Alberti („Verte y no verte“, 1935), Miguel Hernández („CITACIÓN-fatal“, 1935) und Gerardo Diego („Presencia de Ignacio Sánchez Mejías“, 1963) Klagegedichte zu Ehren des toten Freundes.¹²⁸ José Bergamín (ein Freund Picassos) schrieb 40 Jahre später zum

126 Vgl. dazu die beiden unterschiedlichen Arten der Übersetzung von Dámaso Alonso und Gerardo Diego bei Gumbrecht erläutert: „Warum gerade Góngora?“, S. 166ff.

127 Vgl. J. Gutiérrez-Rexach, „A linguistic approach to the poetry of Pablo Picasso“, S. 100; vgl. T. Heydenreich, „„Kilómetros y leguas de palabras...“: Pablo Picasso als Schriftsteller“, S. 157: „Einzelne Bilder könnten an García Lorca erinnern, dessen *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* seit Mai desselben Jahres vorlag.“

128 Vgl. zu einer Analyse der Gedichte von Lorca und Alberti sowie des Vorgängergedichts von Gerardo Diego auf den toten Schwager von Sánchez Mejías, der ebenfalls beim Stierkampf ums Leben kam, „Elegía a Joselito“ (1929): E. Luna Trull, „Tres elegías taurinas. Tres miradas poéticas“. Gerardo Diego gilt unter den Autoren der Generation 27 als einer der wenigen tatsächlichen *aficionados* und besuchte nur wenige Tage vor dem

Todestag der Toreros einen Zeitzeugenbericht (Bergamín war als einziger Freund sowohl in der Arena als auch bis zum Tod von Sánchez Mejías an seiner Seite), der das barocke Motiv des „muerte escondida“ (Lope) und Lorcas Klagelied mit einbezieht.¹²⁹ Besondere Tragik gewinnt der Tod des Toreros, weil er vor allem aus finanziellen Gründen erst 1934 in die Arena zurückgekehrt war – als Invalide des Stierkampfs¹³⁰ und mit 43 Jahren sichtbar zu alt für den physisch extrem fordernden Beruf (vgl. Abb. 91). Dabei hatte Sánchez Mejías seine Stierkämpferkarriere zugunsten von Literatur, Philosophie und Theater unterbrochen. Er gehörte zu den Initiatoren der Góngora-Feiern 1927 und wenn auch literarisch nicht so bedeutend wie andere Autoren der Generation, setzte er sich mit Cervantes, Góngora und auf philosophische Weise mit dem Stierkampf auseinander.¹³¹ Außerdem war er sowohl in Lateinamerika, in Spanien als auch in Frankreich als Abenteurer und Frauenheld bekannt. Diese Kombination aus Erotik und Tod interessiert sowohl andere Philosophen des Stierkampfs (wie vor allem Bataille, aber auch Leiris) als auch auf jeweils unterschiedliche Weise Picasso und Lorca. Lorca widmet sein Klagelied an den toten Torero schließlich auch dessen Freundin und bekannten Flamenco-Tänzerin „A mi querida amiga Encarnación López Júlvez“ alias „La Argentina“. Mit dem Schreiben von „Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías“ beginnt Lorca angeblich schon an dessen Todestag, veröffentlicht wird das Gedicht allerdings erst ein Jahr später. Das Gedicht gehört bis heute zu den bekanntesten Werken Lorcas und hat die Erinnerung an den Torero wach gehalten, so dass auch 2009 noch ein Dokumentarfilm unter dem Titel *Más allá del torero* (Regie: José Ortu) über Sánchez Mejías gedreht wurde. Außerdem wurde erst 2009 der bis dato unveröffentlichte Roman *La amargura del triunfo* sowie 2010 Zeitungsartikel, Vorträge und Gespräche von Ignacio Sánchez Mejías veröffentlicht. Auch eine umfassende Biographie und Studie

Unglück einen Stierkampf mit Sánchez Mejías in Santander (05.08.1934), vgl. dazu A. Amorós, *Ignacio Sánchez Mejías*, S. 386.

129 Vgl. J. Bergamín, *La música callada del toreo*, S. 73-81.

130 Vgl. dazu A. Amorós, *Ignacio Sánchez Mejías*, S. 343ff. Sánchez Mejías hatte 17 Verletzungen im Stierkampf erlitten und war entsprechend gezeichnet.

131 Vor allem um den Stierkampf gegen diejenigen zu verteidigen, die ihn im Sinne des beispielsweise in *Arte Joven* veröffentlichten Pamphlets „¡Toros!“ als barbarisch verachten, führt Sánchez Mejías zahlreiche namhaften Vertreter der spanischen Kultur an, wie Goya, Murillo, Zurbarán und Fray Luis de León, etc., um schließlich den Stierkampf mit Don Quijote zu vergleichen: „Don Quijote es la perfección suma de la tauromaquia“, vgl. I. Sánchez Mejías, *Sobre tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, hier S. 104.

zu seinem Verhältnis zur Generation 27 wurde von Andrés Amorós unter dem Titel *Ignacio Sánchez Mejías: el hombre de la edad de plata* erst 2010 veröffentlicht.¹³²

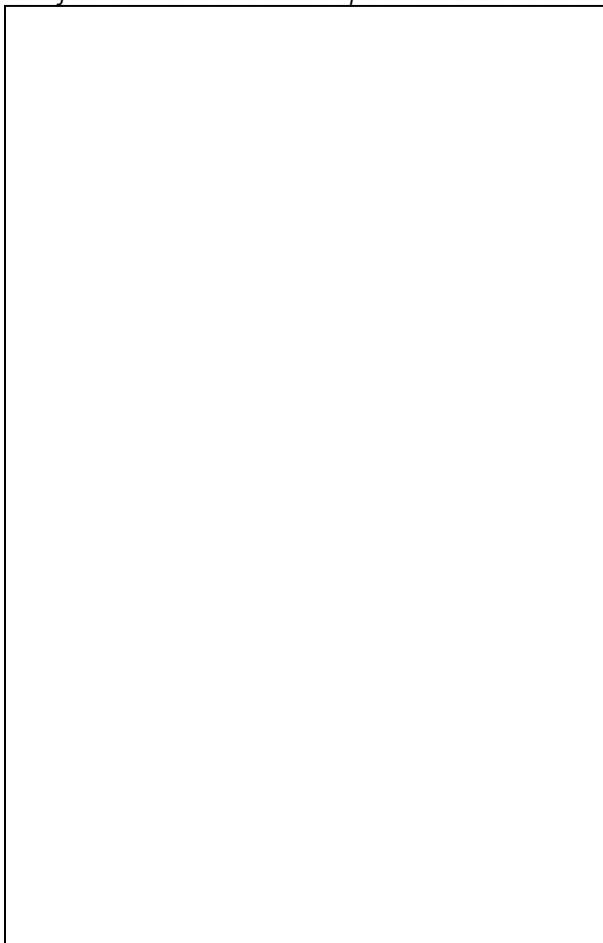


Abbildung 91: Ignacio Sánchez Mejías 1934 mit den Trophäen (Ohren und Schwanz des Stieres) in der Arena von Cádiz (in: A. Amorós, *Ignacio Sánchez Mejías: el hombre de la edad de plata*, o. S., ohne weitere Angaben) (Abb. in Nanette Ribler-Pipka: *Picassos schriftstellerisches Werk* (2015), S. 245)

Picasso beschäftigte sich 1934 vor seiner Abreise nach Spanien und danach intensiv mit dem Sujet der Tauromaquie in Form von ersten Serien in Öl, Tusche oder Radierung (vgl. *Courses de taureaux (Corrida)*; *Minotaure embarassant une femme*;

132 Vgl. I. Sánchez Mejías, *La amargura del triunfo*; *Sobre tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*.

Minotauremachie; Teile der *Suite Vollard*). Es ist daher geradezu verwunderlich, dass er auf den öffentlichkeitswirksamen Tod des Toreros, Ignacio Sánchez Mejías, nicht auch in Form einer künstlerischen Umsetzung reagiert. Das mag daran liegen, dass Picassos Interesse generell eher dem Stier (toro) gilt als dem Stierkämpfer (torero), wie Marie-Laure Bernadac nahe legt.¹³³ Dennoch kann es kein Zufall sein, dass Picasso genau ein Jahr nach dem Tod von Ignacio Sánchez Mejías am 11. August 1935 (dem Tag seiner Verletzung in der Arena) und auch ein Jahr darauf am 13. August 1936 (dem eigentlichen Todestag von Sánchez Mejías und tragischerweise nur wenige Tage vor der Ermordung Lorcas am 19.08.1936) zwei Prosagedichte verfasst, die sich mit dem Stierkampf und auch mit dem Tod des Toreros auseinandersetzen, ohne jedoch Lorca oder Sánchez Mejías namentlich zu erwähnen. Um diese beiden Prosagedichte innerhalb der zahlreichen Texte zu finden, die Picasso insgesamt dem Thema der Corrida widmet,¹³⁴ ist daher, zusätzlich zur ohnehin kryptischen Schreibweise, die Kenntnis über die historischen Daten und Zusammenhänge notwendig. Vor allem der erste Text „con castañuelas“ (11.08.1935) gliedert sich nochmal in drei Teile auf, deren Versatzstücke sich in folgenden Teilen wiederholen, ergänzt oder ausgetauscht werden

[I] con castañuelas yo no puedo hacer migas si no se traen el espejo escondido entre las faldas y su calor envuelto en la hoja de parra pero qué quiere usted así está el mundo y a los poetas las penas matan de contento que hay que escuchar lo que en el ojo del milano pinta la luz que no es más que una cuerda de guitarra con todas sus razones pero escucha no tapes con tu velo mi cosecha de trigo que el palomo en el embudo ya canta su tristeza enamorado que de un domingo a otro la semana que baila tiene cogida de las manos el tambor ha puesto un huevo la chimenea depende del azul los vencejos la arañan y la hora que llega no quiere despertar al borracho en la yedra rebanada de pan

133 Vgl. M.-L. Bernadac, „Le Gazpacho de la Corrida“, S. 58.

134 Vgl. vor allem die Sammlung von Prosagedichten unter dem Titel „La corrida“ (03.07.-19.08.1940), aber auch *Sueño y mentria de Franco* (1937) und „al torero“ (8.-9.11.1935), vgl. dazu Kap. 4.1 und 5.6, vgl. auch M.-L. Bernadac, „Le Gazpacho de la Corrida“; T. Heydenreich schlägt vor Picassos Gedicht, „no más hacer que“ (mai-juin 1935) als Vergleich zu Lorcas „Llanto por...“ zu nehmen (vgl. ders., „Kilómetros y leguas de palabras...“: Pablo Picasso als Schriftsteller“, S. 157). Tatsächlich gibt es auch hier einige motivische Übereinstimmungen, aber diese verdichten sich in den Gedichten vom 11.08.1935 und 13.08.1936 erheblich. Heydenreich konnte diese Gedichte nicht zum Vergleich heranziehen, da sie 1979, als er seinen Text schrieb, noch nicht veröffentlicht waren.

*puesta sobre casas enfrente que el pincel acaricia borra en azul y repica respuestas a preguntas de necio botella de la noche y pronto estará llena*¹³⁵

Dieser erste Teil wird im Manuskript allein fünf Mal mit leichten Veränderungen oder in Versform oder in Großbuchstaben wiederholt.¹³⁶ Der Verweis auf Lorcas „Llanto por la muerte de I. S. M.“ (1935) ist hier bereits erkennbar. Lorcas Klagegedicht gleicht einer musikalischen Komposition, die bis heute zahlreich in Flamenco-Aufführungen umgesetzt wurde. Bei Picasso deuten die Kastagnetten, die Gitarre sowie der Gesang („canta su tristeza enamorado“) und der Tanz („baila“) auf diesen Zusammenhang hin. Doch während Lorcas Ode durch Klarheit besticht und das Geschehen ebenso wie die Gefühle ausdrückt, wirft Picasso seinen Lesern nur die von Imdahl für die Malerei als „erkennbare Attribute“ bezeichneten Dinge als Köder hin. Man könnte die alltägliche Phrase, „pero qué quiere usted así está el mundo“, als ironische Replik auf den Ausdruck der Trauer bei Lorca verstehen, zumal darauf folgt: „y a los poetas las penas matan de contento“. Doch erstens ist Picasso hier selbst Dichter und zweitens wendet er ein Verfahren der grammatikalischen Umstellung an, das vor allem bei Góngora berühmt geworden ist:¹³⁷ mit korrektem Satzbau müsste es heißen „las penas matan de contento a los poetas“. Damit stellt er sich vor allem in diesem thematischen Kontext bewusst in eine „andalusische“ Tradition von Góngora (Córdoba), Sánchez Mejías (Sevilla) und Lorca (Granada). Auch die rhythmische Wiederholung und Faszination von Zahlen, Uhrzeiten und Daten teilt Picasso mit Lorca, der sein Klagegedicht mit einer Uhrzeit beginnen lässt:

LA COGIDA Y LA MUERTE

A las cinco de la tarde
 Eran las cinco en punto de la tarde.
 Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
 Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.

135 Picasso, *Écrits*, S. 21-22.

136 Vgl. dazu die Erläuterungen im Annexe von Picasso, *Écrits*, S. 380.

137 Für Góngora nennt Karlheinz Barck dies „hyperbatische Verschränkung der Wortstellung“ (Barck, „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, S. 134), vgl. dazu auch das folgende Kap. 4.3.1.

Lo demás era muerte y solo muerte
*a las cinco de la tarde.*¹³⁸

Es gehört zu den vorgeschriebenen rituellen Rahmenbedingungen, dass der Stierkampf immer genau um fünf Uhr nachmittags beginnt. Lorca betont hiermit also nicht nur den Rhythmus seines „Liedes“ oder gar den Todeszeitpunkt, sondern das Rituelle an sich. Die erneute Betonung „en punto de la tarde“ ähnelt Formulierungen Picassos, der in fast allen seiner Gedichte entweder auf die Uhrzeit oder das Datum verweist. In „con castañuelas“ heißt es am Schluss: „la media noche que ya es ahora“ und in „ahora nada más“ (13.08.1936): „hoy el 13 de agosto del año 1936 esta tarde“. Außerdem geht Picasso auf den Sonntag als traditionellen Tag der *corrida* ein. Doch auch der in die Traditionen des Stierkampfs Eingeweihte, kann aus der ersten vagen Beschreibung der Ereignisse kaum schließen, dass es sich um den Tod des Toreros handelt: „un domingo a otro la semana que baila tiene cogida de las manos el tambor ha puesto un huevo“ – „domingo“, „cogida“ (die tödliche Hörnerverletzung durch den Stier) und „tambor“ sind zunächst die einzigen Indikatoren für das Geschehen und können auch ganz anders gelesen werden: „tiene cogida de las manos“ heißt normalerweise einfach nur „etwas fest in den Händen halten“, aber im Kontext der *corrida* kann man nicht umhin, „cogida“ auch als Hornstoß des Stieres mit zu lesen. Lorca dagegen malt den Tod des Toreros und das Geschehen in der Arena metaphorisch in vielen Details aus:

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
 Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
 Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
 Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
 Comenzaron los sones de bordón
a las cinco de la tarde.
 Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
 En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.

138 F. Garcia Lorca, „Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías“, Vers I, 1-8, S. 551
 [Kursiv im Original]

¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
 Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
 cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
 la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
*A las cinco en punto de la tarde.*¹³⁹

Lorca steht dabei ganz auf der Seite des toten Toreros und Freund, wenn er den Kampf als „Ya luchan la paloma y el leopardo“ beschreibt. Ein ungleiches Kräfteverhältnis zwischen Taube und Leopard, das der Leopard (Stier) gewinnt: „¡Y el toro solo corazón arriba!“. Auch wenn Picasso ebenso wie Lorca ganz nach dem gemeinsamen Vorbild Góngora gern mythologisch besetzte Tiere in seine Gedichte einfließen lässt,¹⁴⁰ bleibt das Verhältnis zwischen Stier und Torero eines auf Augenhöhe.¹⁴¹ Die von Lorca angeführte Taube wird bei Picasso zum verliebten Tauber, der seine Traurigkeit besingt und damit an Lorcas Klagegesang auf den toten Torero erinnert. Beide, sowohl Lorca als auch Picasso, verwenden dann die etwas merkwürdige Metaphorik des Eierlegens: bei Lorca heißt es: „la muerte puso huevos en la herida“, während Picasso von „ha puesto un huevo“ spricht. Bei Lorca ist das Bild noch eindeutig, als vergiftendes Eierlegen der Fliegen zu lesen, die diese in die offene Wunde von Sánchez Mejías legten und damit den tödlichen Wundbrand auslösten. Bei Picasso lässt sich jedoch nicht einmal syntaktisch klären, wer hier Eier legt.

Auch im zweiten Teil des Gedichts scheint Picasso entsprechend Lorcas zweiten Teil von „Llanto por la muerte de I. S. M.“ zu kommentieren:

139 Ebd., Vers I, 9-32, S. 551-52 [Einrückung und Kursiv im Original].

140 Picasso deutet beispielsweise eine Verbindung zwischen Löwe und Torero an: „el león que se disfraza de torero“ (im Gedicht: „nunca se ha visto lengua“, 06.12.1935)

141 Vgl. Leiris und Bergamín zit. in: L.-M. Bernadac, „Le Gazpacho de la Corrida“, S. 47.

[II] dime por qué llueve el domingo si no es el clarín que mata la promesa que duerme en la hoja blanca — ola que después de almorzar la pluma rascando sus piojos echa de menos — sólo la cuerda que el reloj se come y arrastran las mulillas — mira qué triste es¹⁴²

Trotz des insgesamt sehr kryptischen Charakters, lassen sich diese Zeilen Picassos unmittelbar mit Lorcas Formulierungen verbinden:

LA SANGRE DERRAMADA

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.¹⁴³

Auf Lorcas „Dile“ antwortet Picasso mit „dime“. Auf Lorcas „¡Que no quiero verla!“ antwortet Picasso: „mira qué triste es“. Trotzdem kann man nur im Kontext der anderen Teile des Gedichts „con castañuelas“ (11.08.1935) Picassos und Lorcas berühmten Klagelied aus diesem mit „II“ betiteltem Textabschnitt bei Picasso überhaupt auf den Stierkampf schließen. Lediglich die Begriffe „domingo“ (als Stierkampfsonntag), „clarín“ (das Horninstrument, das geblasen wird, sobald die *corrida* beginnt), „hoja blanca“ (die als weißes unbeschriebenes Blatt des Dichters gelten kann, aber auch als das weiße Tuch, das der Präsident in der Arena schwenkt, um das Signal zu Beginn der *corrida* zu geben¹⁴⁴) und schließlich „las mulillas“ (das Maultiergespann, das am Schluss den toten Stier aus der Arena zieht). Der Regen, von dem Picasso spricht („llueve el domingo“), fällt bei Lorca erst in der nächsten Strophe als grauer Regen auf den Grabstein und formt dort Wellen, die auch Picasso in anderem metaphorischem Kontext anführt („ola que después de almorzar la pluma rascando sus piojos echa de menos“ s.o.). Außerdem fällt der Regen bei Lorca ganz profan in den Mund des Toten:

142 Picasso, *Écrits*, S. 22.

143 F. Garcia Lorca, „Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías“, Vers II, 1-4, S. 553.

144 Der übliche Begriff für dieses weiße Tuch wäre im Spanischen allerdings das „pañuelo blanco“, das sowohl der Präsident schwenken kann als auch das Publikum, um zu signalisieren, dass die *corrida* beginnt, oder um verschiedene andere Signale im Laufe der *corrida* zu geben. Auch bei Lorca wird das weiße Tuch erwähnt: er nennt es „blanca sábana“ und bezieht damit weniger auf das im Stierkampf gebrauchte Tuch als vielmehr auf ein Leichentuch (die „Sábana Santa“ ist das Leichentuch Christi).

CUERPO PRESENTE

[...]

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas,
 levantando sus tiernos brazos acribillados,
 para no ser cazadas por la piedra tendida
 que desata sus miembros sin empapar la sangre.

[...]

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
 El aire como loco deja su pecho hundido,
 y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
 se calienta en la cumbre de las ganaderías.¹⁴⁵

Es sind demnach kleine Zitatfetzen oder Versatzstücke des gleichen Motivs, die Picasso als Replik auf Lorca hier aufnimmt, ohne eine konkrete Verbindung herzustellen. Erst im folgenden Textabschnitt, der mit „III“ betitelt ist, wird Picasso etwas konkreter und spricht immerhin von „un torero muerto“. Das trifft auf Ignacio Sánchez Mejías zu, der erst zwei Tage nach der Verletzung in der Arena im Krankenbett an den Folgen verstarb. Es ist jedoch auch ein ironischer Seitenhieb auf den Torero, der sich aus dem Kontext des Gedichts ergibt, denn der tote Torero ist nur im Zusammenhang des gebrauchten Torerokostüms von Bedeutung, das es günstig in einem Gästehaus zu kaufen gibt: „traje de luces comprado de ocasión de un torero muerto en casa de pupilos“. Zunächst beginnt der Text jedoch mit einer Szene, die man durchaus als Totenbetszene lesen kann:

[III] no más que brilla a pesar de los cientos de bujías del cuarto donde estoy por la ventana abierta que el agujero de esta noche de agosto que la campana detiene de su respiración — los golpes del testuz del toro en el tambor azul de terciopelo — al borde de la espuma que el tapiz mancha de sangre — alrededor de la profunda caja desbordante llena de agua de mar puesta de pie hoy llevada cantando por los diez hombros de la hora que suena en el reloj ahora mismo y que otros relojes desafían y citan a encontrarse más tarde y muy guapas la navaja a la mano hasta que sólo quede la que se da entera sin decir lo que da que ya es mucho al chulo filósofo poeta saeta mendigo y mantón de Manila que busca y se lleva en coche a la verbena muy guapas las horas la navaja en la mano se pelean y hasta que sólo quede lo que se da sin decir lo que da que ya es mucho al chulo que la busca y se la lleva en coche a la verbena y que es filósofo — poeta — saeta — lobo y mendigo y mantón de Manila y castillo feudal — repique de campanas

145 F. Garcia Lorca, „Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías“, Vers III, 1-4 und 17-20, S. 556.

a fuego y camisa de fuerza zurcida y remendada hecha bandera — arboleda de lanzas — picor de sarna — oreja de liebre y orín de zorra — luz de candil — cuerda de pozo donde hay un ahogado — paella valenciana dejada en el fuego más tiempo del que es necesario y traje de luces comprado de ocasión de un torero muerto en casa de pupilos y ésta es la lista de la lavandera camisas 4, tres calcetines y dos pañuelos 2 calzoncillos y una corbata un par de sábanas y una funda almohada y una espada que atraviesa irónica el jardín y refresca la media noche que ya es ahora¹⁴⁶

Das in einigen Varianten¹⁴⁷ des Gedichts lamentierend wiederholte „no más que brilla“ passt zur Art und Weise des Klagelieds wie es Lorca anstimmt, wenn er die Uhrzeit oder die Forderung „Que no quiero verla“ wiederholt. Tatsächlich ist der erste Satzteil bei Picasso, der mit „no más que brilla a pesar de los cientos de bujías“ beginnt, eine sehr klare und poetische Darstellung eines Sterbezimmers, auch wenn Picasso dies nicht wörtlich erwähnt. Das lyrische Ich wird im Verb „estoy“ zum einzigen Mal im gesamten Gedicht angeführt, während Lorca in seine Klage ein sehr subjektives und fast schon egoistisches Trauergefühl legt, das ebenso im Mittelpunkt steht wie der Tote. Lorca gelingt es gerade durch diese Subjektivität, ein Identifikationsangebot zwischen lyrischem Ich und Leser zu unterbreiten und verstärkt diesen Aspekt durch zahlreiche Appelle und Akklamationen. Doch im Sterbezimmer ist das lyrische Ich bei Lorca gerade nicht anwesend, auch wenn er eine ähnliche Stimmung wie Picasso erzeugt:

El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.¹⁴⁸

Für die Leser von Picassos Gedicht ist der erste Satz des dritten Teils eine seltene Möglichkeit, sich überhaupt eine Szene und Gefühlsumgebung vorzustellen: in der Kombination der Gegensätze von Kerzen, die kaum leuchten und glänzen sowie dem

146 Picasso, *Écrits*, S. 22 [Kursiv im Original]. Markierungen [N. R.-P.]: Unterstreichung und Nicht-Kursiv kennzeichnen Wiederholungen und Umstellungen.

147 Vgl. zur Auflistung der verschiedenen Versionen des Gedichts den Annexe in Picasso, *Écrits*, S. 380.

148 F. García Lorca, „Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías“, Vers I, 39-40, S. 552 [Kursiv im Original].

offenen Fenster, das dennoch von einer Glocke am Atmen gehindert wird,¹⁴⁹ erzeugt Picasso für einen kurzen Moment der Lektüre ein wiedererkennbares Gefühl des Mitleidens. Die hundert Kerzen im Zimmer und diese düstere Stimmung deuten auf einen aufgebahrten Leichnam hin, der jedoch als „torero muerto“ erst viele Zeilen später in einem ganz anderen Kontext erwähnt wird.

Dazwischen liegt ein stilistischer und motivischer Bruch, der mit der für Picasso typischen Erwähnung von Essen („paella valenciana dejada en el fuego más tiempo del que es necesario“) beginnt und den toten Torero vollends profanisiert, indem er ihn zur Einkaufsquelle für ein gebrauchtes Torero-Kostüm degradiert: „traje de luces comprado de ocasión de un torero muerto en casa de pupilos“. Die darauf folgende Liste der Waschfrau passt dazu und wird erst durch das Schwert gebrochen, das ironisch den Garten durchstreift („una espada que atraviesa irónica el jardín“). Zwar steht dieser Teil des Gedichts im Gegensatz zu Lorcás Überhöhung des Toten im Klagegedicht. Doch selbst hier lässt sich, die Auflistung als rhetorisches Mittel sowie die Datums- und Uhrzeitangabe („esta noche de agosto“; „la media noche que ya es ahora“) wieder auf Lorcás Klagegedicht zurückführen. Außerdem sind die Versatzstücke von Stier, blauem Samt, Blut, Meer und Gesang im ersten Abschnitt durchaus poetische Referenzen an Lorca und können als assoziative Beschreibung des Todes oder der tödlichen Verletzung des Stierkämpfers gelesen werden: „los golpes del testuz del toro en el tambor azul de terciopelo“ – nicht mit den Hörnern, sondern mit der Stirn stößt der Stier auf die mit blauem Samt bespannte Trommel, d.h. er zerstört das empfindliche Instrument eventuell gar nicht, sondern erzeugt tatsächlich Trommelschläge – passend zu der Alliteration von „testuz, toro, tambor, terciopelo“. Doch der folgende Einschub: „al borde de la espuma que el tapiz mancha de sangre“ bringt das Blut als Indikator für Tod und Verletzung ins Spiel – welcher Schaum hier gemeint ist, derjenige am Mund des Stieres, des Pferdes, des Toreros oder der Meeresschaum, bleibt offen. Auch ob es der Teppich ist, der den Schaum mit Blut beschmutzt oder nicht eher ein Blutteppich („tapiz de sangre“) zwischen den sich das Verb „mancha“ geschlichen hat oder aber, ob der Teppich selbst mit Blut beschmutzt wird, bleibt ungeklärt. Als tragende poetische Motive folgen das Meer und die Zeit (Uhr, Stunde) – klassische Symbole der Unendlichkeit und Vergänglichkeit. Das von Picasso dargestellte poetische Bild ergibt jedoch kein Ganzes, auch wenn man es teilweise als Metapher lesen kann:

149 Hier kann sich in der Satzkonstruktion: „estoy por la ventana abierta que el agujero de esta noche de agosto que la campana detiene de su respiración“ die angesprochene Glocke („campana“) auch auf die Öffnung, das Loch der Augustnacht („el agujero de esta noche...“) beziehen – der Effekt des Widerspruchs wäre aber in jedem Fall gegeben.

*alrededor de la profunda caja desbordante llena de agua de mar puesta de pie hoy llevada cantando por los diez hombros de la hora que suena en el reloj ahora mismo*¹⁵⁰

Versucht man daraus ein Bild zu formen, so lässt sich ein tiefer mit Meerwasser gefüllter, überlaufender Behälter, vorstellen, der aufrecht gestellt von zehn Schultern singend hereingetragen wird. Diese zehn Schultern sind wiederum die Stunde, die die Uhr gerade in diesem Moment schlägt: also zehn Uhr. Nur indem man es vom restlichen Text isoliert, gelingt dem Leser überhaupt, hier ein zusammenhängendes Bild zu formen, das verschiedene weitere Implikationen enthält. Zum einen sind die zehn Schultern der Stunde, die die Uhr schlägt eine Metapher für die Uhrzeit, die von Picasso selbst in der Text-Bild-Variation von „L’hache-chat d’os 7 carpes postales porte mâle heures“ (1937) wieder aufgegriffen wird¹⁵¹ und beispielsweise auch auf Góngoras Metapher für die Uhr als „ziffernbekleidete Stunden“¹⁵² bezogen werden kann. Außerdem ist der Gesang und das auf zehn Schultern getragene Behältnis gemeinsam mit der später erwähnten „saeta“ ein Hinweis auf die spanische und speziell andalusische Tradition der Prozession zur Semana Santa, bei der schwere Christus- und Marienstatuen durch die Straßen getragen werden und ein Klagegesang (die „saeta“¹⁵³ mit der die Mutter Gottes, den Tod ihres Sohnes beklagt) a capella zumeist von einem Balkon aus gesungen wird. Auch das zweifach erwähnte Madrilener Volksfest, die „verbena“, ist die traditionell am 15. August gefeierte „Verbena de la Paloma“ und geht auf eine Prozession zurück, auch wenn spätestens seit der gleichnamigen *zarzuela* (Operette) (die 1921 und 1934 verfilmt wurde) mehr das Fest und der Flamenco im Vordergrund stehen.

Diese bild- und sinnstiftenden Verweise und der Metapherngebrauch werden im Gesamtzusammenhang des Gedichts und schon im folgenden Satzteil vom Text selbst in Zweifel gezogen und entsprechen damit der gleichzeitigen Bildaffirmation und Bildkritik, wie sie Simon für das lyrische Bild auch in Abgrenzung zum Gemälde

150 Picasso, *Écrits*, S. 22 [Kursiv im Original].

151 Vgl. Picasso, *Écrits*, S. 164-165; vgl. auch Kap. 3.1 sowie Vf.in, „Picasso’s poetry between Spanish Tradition and Surrealism“, S. 72-73. In der Zeichnung zum Text werden die „Stunden = heures“ durch 6 dunkle und 6 helle Figuren dargestellt (vgl. Abb. 19-20).

152 Vgl. K. Barck, „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, S. 138.

153 Bereits von Antonio Machado wurde die „saeta“ jedoch aus dem rein christlichen Kontext gelöst und mit dem berühmten Gedicht „La saeta“ (aus *Campos de Castilla*, 1907-1917) zu einem „Volkslied“, das bis heute von bekannten Sängern wie Joan Manuel Serrat oder Rocío Jurado gesungen wird/wurde.

theoretisch darlegt.¹⁵⁴ Wenn Picasso schreibt „y que otros relojes desafían y citan a encontrarse más tarde“ bezieht sich der eingestreute Zweifel nicht nur auf die Uhrzeit, sondern auf das poetische Bild oder die poetischen Bilder, die im ersten Abschnitt dieses mit „III“ betitelten Teils des Gedichts entstehen konnten. Denn danach folgt das bei Picasso bekannte Spiel mit Aufzählungen, Wiederholungen und vor allem der Profanisierung. Die letzten Zeilen des ersten Abschnitts, die mit „muy guapas“ beginnen, wiederholen sich in leicht geänderter Reihenfolge und Form in den ersten Zeilen des folgenden Abschnitts (s. Markierungen im Zitat, Anm. 146) und werden damit besonders betont. Erst in der Wiederholung wird deutlich, dass sich „muy guapas“ auf die zuvor schon erwähnten Stunden, „las horas“, beziehen lässt, die damit personifiziert und erneut im Kontext von barocker Vanitas (Góngora), der Uhrzeit bei Lorca („a las cinco de la tarde“) und dem tatsächlichen stundenzehrenden Sterben von Sánchez Mejías (sein Todeskampf dauerte 40 Stunden, wie es eindrücklich Bergamín als Zeitzeuge beschreibt¹⁵⁵) gebraucht werden. Auch die Stunden kämpfen bei Picasso gegeneinander, so wie der Stier und der Torero und so wie zuletzt Ignacio Sánchez Mejías gegen den Tod: „las horas la navaja en la mano se pelean“ (s.o.). Außerdem fällt die im zweiten Abschnitt durch Gedankenstriche hervorgehobene Reihe „filósofo poeta saeta“ neben weiteren Assoziationen ins Auge und ruft Lorcas Klagelied in Erinnerung. Auch wenn man den weiteren Text nur bezüglich der Stierkampfthematik (und vielleicht bzgl. des Klagegesangs und Flamencos) liest, ergibt sich eine interessante Reihung, die im Labyrinth des Textes zunächst kaum zu entdecken ist:

1. „chulo“ hat hier die Doppelbedeutung von „Hombre que en las fiestas de toros asiste a los lidiadores y les da garrochones, banderillas“, also ein Gehilfe der *corrida*; und dem der „verbena“ entsprechenden Madrilenen Jungen als „Individuo de las clases populares de Madrid, que se distinguía por cierta afectación y guapeza en el traje y en el modo de conducirse“¹⁵⁶.

154 Vgl. Simon, Herres, Lőrincz (Hrsg): *Das lyrische Bild*, S. 13; R. Simon: *Der poetische Text als Bildkritik*; vgl. dazu auch Kap. 1.1 und 2.2.

155 Vgl. J. Bergamín, *La música callada del toreo*, S. 73-81, hier S. 73-74: „Casi exactamente cuarenta horas duró aquella ‚muerte perezosa y larga‘, aquella dolorosísima agonía. Algunas veces la he contado. La recordaré siempre“.

156 Vgl. zu beiden Bedeutungen von „chulo“: das Wörterbuch der Real Academia Española (22. Auflage): <http://dix.osola.com/r.php> (09.01.13).

2. Die Dreierverbindung von „filósofo poeta saeta“ ist eine Anspielung auf Sánchez Mejías (als Philosoph und Dichter) und Lorca (als Dichter des Klageliedes) und die „saeta“ als andalusisches Klagelied.¹⁵⁷
3. „mantón de Manila“ und die „verbena“ sind Verweise auf den Flamenco und das Volkstümliche.
4. „bandera“ und „lanzas“ sind Utensilien des Stierkampfes.
5. „picor“ erinnert lautmalerisch an den „picador“ aus dem Stierkampf.
6. „oreja“ ist im Stierkampf die Auszeichnung für den Torero, der ein oder zwei Ohren des toten Stieres als Trophäe abgeschnitten bekommt (vgl. Abb. 91).
7. „traje de luces“ ist das Kostüm des Toreros.
8. „torero muerto“ trifft auf Sánchez Mejías zu.
9. „dos pañuelos“ (blancas) sind im Stierkampf möglicherweise zwei weiße Tücher, die der Präsident schwenkt, um zu signalisieren, dass der Torero zwei Ohren als Auszeichnung bekommt.
10. „una espada“ ist das Schwert mit dem der Torero, bzw. Matador dem Stier letztlich den Todesstoß „la estocada“ geben soll.

Im Kontext gelesen, werden diese Verbindungen zum Stierkampf, zu Sánchez Mejías und zu Lorca jedoch systematisch ironisiert und profanisiert und damit bewusst dem Pathos, der Verehrung und Überhöhung entgegengesetzt, die den Stierkampf generell und insbesondere Lorcas Ode an den toten Torero kennzeichnen. Doch selbst die surrealistisch anmutende Verfremdung von „picador“ in „picor de sarna“ oder von „oreja“ in „oreja de liebre y orín de zorra“ ist typisch für Picassos Humor, der sich auf seine spanischen Wurzeln und die *burla* beziehen lässt (vgl. Kap. 4.2.1). Sicher grenzt sich Picasso auf diese Weise stilistisch von Lorca ab, doch sehen beide auch mit Góngora einen Weg, andalusische Traditionen, Feste, Tänze und Gesänge fortzuführen und zu modernisieren. Während Lorca das Vorbild Góngora auch in „Llanto por la muerte...“ fast wörtlich zitiert, sucht Picasso einen ganz anderen Weg, indem er eher die Verrätselungstechniken und grammatikalischen Sonderwege Góngoras aufnimmt, wie im folgenden Kapitel genauer zu klären sein wird (vgl. Kap. 4.3).

157 Die „saeta“ bezeichnet auch einen Pfeil im Spanischen, aber im Kontext und vor allem vor dem Hintergrund, dass Picasso die „saeta“ sowie dazu passend „soleares“, „fandango“, „flamenco“ an vielen Stellen in seinen Schriften in diesem Sinn des Klageliedes gebraucht, liegt die Bedeutung als „andalusisches Klagelied“ näher. Auch in den Anmerkungen zur französischen Übersetzung des Textes in den *Écrits* wird diese Bedeutung vorgezogen, vgl. Picasso, *Écrits*, S. 22.

Lorca dagegen stellt sein Klagelied an Sánchez Mejías direkt in Verbindung zu Góngoras bekanntem Sonett „A Córdoba“ (1585):

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!
[...]
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
[...]
nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra ¡oh patria, oh flor de España!¹⁵⁸

Im Vergleich dazu entsprechende Auszüge aus Lorcas „Llanto por ...“:

Y su sangre ya viene cantando:
[...]
como una larga, oscura, triste lengua
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla!¹⁵⁹

Lorca greift das heimatverbundene Vokabular Góngoras direkt auf und spricht vom Guadalquivir (bei Góngora nicht wörtlich sondern „gran río, gran rey de Andalucía“) metaphorisch als Lebensader Andalusiens, die er mit dem lebenspendenden Blut von Ignacio gleichsetzt. Im direkten Vergleich wird allerdings deutlich, dass die Sinne vertauscht wurden: Góngora setzt ganz auf den Seh Sinn und beklagt als lyrisches Ich, dass die „abwesenden Augen“ die Heimat nicht sehen können. Lorca dagegen blendet eben jenen Sinn aus und ersetzt ihn durch das Gehör. Das Blut, das für alle

158 Góngora, „¡Oh excelso muro, oh torres coronadas“, in: ders., *Poesía*, S. 55-56.

159 F. García Lorca, „Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías“, Vers II, 74 und 79-87, S. 555.

sichtbar in der Arena den Tod ankündigt, will er nicht sehen und lässt es stattdessen singen, als „ruiseñor de sus venas“. Dieser Gesang, das Klage lied, die *saeta* ist ein letztes Mittel, den an sich verstummenden und überdeckenden Tod zu überwinden. Ein weiterer Dichter der Generation 27, José Bergamín, erinnert an den Tod beider, Sánchez Mejías' und Lorcas, indem er noch vierzig Jahre nach dem Tod des Toreros dem von Goya geprägten Diktum „Enterrar y callar“ widerspricht: „no nos esconde ni nos calla su recuerdo“.¹⁶⁰

Picasso bewundert Góngora und den Stierkampf, ist mit seiner andalusischen Heimat und damit auch mit Lorca und Sánchez Mejías verbunden, reiht sich jedoch weder in die allgemeine Dichtung der Generation 27 noch in die Bekenntnisse zum Tod des Toreros und Dichters ein. Vielmehr spielt er ein Rätsel- und Versteckspiel mit seinen Lesern, das in seiner verschlungenen Logik an Góngora erinnert, und nur selten auflösbar ist. Die in „con castañuelas“ (11.08.1935) versteckten Verweise bezüglich Lorca und Sánchez Mejías werden in „ahora nada más“ (13.08.1936) noch weniger sichtbar, sind aber doch vorhanden. Allein die beiden Daten, 11.08. und 13.08., sind von dem von Zahlen und Daten besessenen Autor kaum zufällig gewählt. Außerdem ist das Gedicht „ahora nada más“ (13.08.1936) das erste seit April des gleichen Jahres wieder auf Spanisch verfasste, während 1935 noch fast alle Gedichte in der Muttersprache geschrieben wurden. Ohne hier eine ähnlich detaillierte Analyse wie zu „con castañuelas“ (11.08.1935) anbieten zu wollen, die zwangsläufig durch Wiederholungen ermüden würde, möchte ich mich darauf beschränken, die wörtlichen und semantischen Zitate und Verbindungen zu kennzeichnen.

ahora nada más que el acíbar la hiel y el cardo la lima la ortiga y el morado puesto encima del membrillo el olor de pezuña quemada y el canto enamorado del cuervo que se espanta de su sombra rota en mil pedazos la campana que cae borracha al pozo y la mano que se va de puntillas con los ojos secos de juerga a la verbena el caballo con las alas rotas y el vientre abierto de par en par enseñando la sala de baile de sus entrañas llena de luces y de flores con el picor de la música clavado en el centro de la estrella de los fuegos del prisma del castillo feudal de los colores de su paleta mojada del rocío de los cantos del gori gori gori de los besos de la ametralladora y el peso a cuevas del quintal de plumas que deja caer el silencio que se levanta del papel blanco que chamusca cada palabra que le gotea sobre su espalda desnuda con sus trajes de gusano y sus risas de alfiler de corbata hoy el 13 de agosto del año 1936 esta tarde que desenredando la madeja del dibujo que le baila la tarántula que le asoma el hocico por el ojo del toro y chispea en el fondo de la

160 J. Bergamín, *La música callada del toreo*, S. 81, vgl. ebd. zu Goya S. 79, er bezieht sich auf Goyas Zeichnung aus den *desastres de la guerra* (1810-1814).

*copa se esconde detrás de las cortinas de seda y de miel del golpe de la bala que atraviesa la hora que cuelga de la cuerda atada a balcón hecho una lástima*¹⁶¹

Die wörtlichen Übereinstimmungen (hier nicht-kursiv und unterstrichen) zwischen den beiden Gedichten, vom 11.08.1935 und 13.08.1936, sind allein schon frappierend. Semantische Verbindungen herzustellen, ist dennoch nicht ganz leicht: den Gesang des verliebten Taubers („el palomo en el embudo ya canta su tristeza enamorado“, 11.08.1935) hören wir ein Jahr später vom Raben („el canto enamorado del cuervo“, 13.08.1936); Letzterer erschrickt vor seinem in tausend Stücke zerbrochenen Schatten. Die Glasglocke („la campana que cae borracha al pozo“, 13.08.1936), die ein Jahr zuvor das Fenster bedeckte („que la campana detiene de su respiración“, 11.08.1935) fällt 1936 betrunken in den Brunnen. Während ein Betrunkener und der Brunnen im Gedicht vom 11.08.1935 an ganz anderen Stellen auftauchen. In dieser Weise könnte man das ganze Gedicht durchgehen, aber zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Fest¹⁶² (die *verbena*), Tanz, Gesang, Ausgelassenheit und auch der Totengesang einen Motivkomplex bilden und der Stierkampf sowie der schreibende Dichter (und im Gedicht von 1936 auch Maler) weitere gemeinsame Motive darstellen. Daran zeigt sich im Gesamtbild, dass die im letzten Teil von „con castañuelas“ (11.08.1935) begonnene Profanisierung und Ironisierung hier noch verstärkt wird: aus dem sowohl religiös als auch folkloristisch besetzten Klagegesang, der *saeta*, werden 1936 die „cantos del gori gori gori“ – eine der Vulgärsprache zuzuordnende lautmalerische Bezeichnung für den Grabgesang.¹⁶³ Das bereits im Gedicht von 1935 profanierte Kostüm des Toreros („traje de luces“) wird hier zu den unappetitlichen „trajes de gusano“ (den Wurmkostümen), die als literarisches Motiv

161 Picasso, *Écrits*, S. 145, zu den Manuskriptversionen vgl. S. 402-403 [Kursiv im Original], Hervorhebungen N. R.-P.: Nicht-Kursiv sind die direkten Zitate aus dem Gedicht „con castañuelas“ (11.08.1935) markiert, unterstrichen sind die thematischen Übereinstimmungen markiert.

162 Vgl. zum Motiv der „fiesta“ bei Picasso auch: Vf.in, „Picassos poetry between Spanish tradition and Surrealism“, S. 74-86.

163 Vgl. dazu die Erläuterung im Wörterbuch der Real Academia Española: „m. coloq. vulg. Canto lúgubre de los entierros“. Picasso verwendet diesen Ausdruck in seinen Schriften außer an dieser Stelle nur fünf Mal („hoy es el día“ (05.09.1935), „panal de rica miel“ (04.07.1940), „salta y brinca“ (Carnet Parchemin, 07.11.1940) und an zwei Stellen im *Entierro del Conde de Orgaz* (1957/58). Der Zufall will es, dass auch Lorca in seinem letzten und bekannten Theaterstück *La Casa de Bernarda Alba* (1936) diesen Ausdruck gleich im ersten Akt durch die Bedienstete „La Poncia“ gebraucht – es ist jedoch sehr unwahrscheinlich, dass Picasso zu diesem Zeitpunkt das Stück schon gekannt haben mag.

(vgl. Poes „Ligeia“, 1845) auf die Metamorphose des menschlichen Körpers nach seinem Tod verweisen. Zwei Jahre nach dem Tod von Ignacio Sánchez Mejías haben allerdings nicht Würmer, sondern der natürliche Verwesungsprozess zur Skellettierung geführt und die folgende Betonung des Datums „hoy el 13 de agosto del año 1936 esta tarde“, ruft dessen Todestag in Erinnerung und gleichzeitig die seither vergangene Zeit. Vom 11.08.1935 bis zum 13.08.1936 dauert bei Picasso scheinbar der lange Todeskampf des Toreros und demnach nicht nur die von Bergamín so leidvoll miterlebten 40 Stunden, sondern ein Jahr (bzw. zwei Jahre, wenn man von 1934 anrechnet) und zwei Tage.

Trotz dieser übereinstimmenden Daten in Text und Kontext, lässt sich nicht einwandfrei ein bewusst lancierter Bezug zum Tod von Ignacio Sánchez Mejías und Lorcas „Llanto por la muerte...“ herstellen. Zumal Picassos Vokabular auch an anderen Stellen über Jahre und Jahrzehnte hinweg in immer neuen Varianten gleich bleiben kann. Dennoch ist es eine mögliche Lesart, die über Lorca und den Stierkampf auch eine Verbindung zu Góngora und allgemein zur Generation 27 herstellt. Rafael Alberti vergleicht Picassos Schaffen mit Cervantes, Lope, Quevedo, Goya, Machado und eben auch mit Lorca,¹⁶⁴ wobei gerade die beiden letztgenannten Dichter für die Aktualisierung und Modernisierung alter volkstümlicher Traditionen stehen, denen auch Góngora in den *romances* nahe steht und die Picasso an vielen Stellen aufgreift. Durch die Verweigerung von Lesbarkeit nimmt Picasso jedoch einer tatsächlich volkstümlichen Verwendung seiner Texte (wie es an den Vertonungen von Lorcas oder Machados Gedichten ablesbar ist) jegliche Chance. Poetologisch und stilistisch geht er einen Sonderweg – ähnlich wie Góngora zu seiner Zeit einen Sonderweg ging: Spielerisch wie der Surrealismus, aber auch mit logischen Rätselspielen wie Góngora.

164 Vgl. R. Alberti, „Picasso et le peuple espagnol“, S. 47.

4.3 MIT GÓNGORA AUF WANDERSCHAFT DURCH WORT UND BILD

Picasso: „tous les Andalous sont un peu surréalistes, [...] comme Don Luis de Góngora y Argote“¹⁶⁵

Góngora: Pasos de un peregrino son, errantes
cuantos me dictó, versos, dulce musa,
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados
(*Soledades, dedicatoria*)

No esperemos encontrar en los escritos de Picasso un paralelismo con los procedimientos y técnicas de los poetas que homenajeron a Góngora en 1927; su escritura está al margen de ese proceso que, en España, va desde la ‚deshumanización‘ al ‚compromiso‘, puesto que surge en otro ámbito y responde a necesidades expresivas diferentes.¹⁶⁶

Wenn es laut Jiménez Millán also nicht die Verehrer und Nachfolger Góngoras von 1927 sind, an denen sich Picasso literarisch orientiert, ist es vielleicht Góngora selbst? Picasso schließt sich zwar weder dogmatisch der angeblichen „obscuridad“ Góngoras an noch den Gruppen von 1898 oder 1927, doch er be- und verarbeitet in seinem Schreiben diese wichtigen spanischen Traditionen. Wenn Picasso beispielsweise 1923 sagt: „el arte no es la verdad, es una mentira que nos hace ver la verdad“¹⁶⁷ erscheint es auf der einen Seite aus heutiger Sicht schon fast wie ein Gemeinplatz der Kunst, aber auf der anderen Seite auch als naive Wiederaufnahme der barocken Dialektik von „engaño“ und „desengaño“, die auch bei Góngora oder der Emblemik zu erkennen ist. Verschleiert nicht der schöne Schein der rätselhaften Worte und Bilder, die eigentliche Bedeutung in den kunstvollen Metaphern Góngoras? Könnte man kein Lexikon der Entschlüsselung auffinden, das Bild und Text in Beziehung setzt, wie es die Emblemik anbietet? Gerade die Radikalität mit der Góngora selbst dieses barocke Weltbild an seine Grenzen führt, hat ihn jedoch für die Avantgarden so anziehend gemacht.

165 Picasso zit. nach Ch. Piot, „Picasso et la pratique de l'écriture“, S. xxx.

166 A. Jiménez Millán, „La literatura de Picasso...“, S. 16.

167 Picasso, *Poemas y declaraciones*, S. 27; vgl. auch A. Jiménez Millán, „La literatura de Picasso...“, S. 19. Er leitet aus dem Ausspruch die oft zitierte Verbindung zwischen Kunst und Leben bei Picasso ab.

4.3.1 Zwischen Emblem und Metapher: die Isolation des Wortes

In Bezug auf Picasso gilt es daher zwei Annahmen zu überprüfen: Mit Hocke könnte man noch heute provozierend behaupten, Góngora nehme Éluards Verbindung von „blauer Erde“ und einer „Orange“ vorweg, indem er in der *Fábula de Polifemo y Galatea* von „rote[m] Schnee“ spreche.¹⁶⁸ Oder muss man nicht im Gegenteil behaupten, der grundlegende Unterschied zwischen der barocken Poesie Góngoras und Picassos lyrischen Texten bestehe darin, dass beide zwar weit voneinander entfernte Objekte als geistige Bilder zusammenbringen,¹⁶⁹ aber bei Góngora, zumindest nach Ansicht der Conceptionisten wie Gracián und auch späterer Interpreten,¹⁷⁰ immer ein neuer Sinn, eben eine Korrespondenz, zwischen diesen beiden Objekten, Bildern, etc. hergestellt wird? Picasso dagegen verbindet wie die Surrealisten die Dinge ohne das Angebot einer Korrespondenz oder Sinngebung. Lediglich als eine Korrespondenz der Sinne, in einer sinnlichen Erfahrung, die über die Sprache hinausreicht ist diese Poesie wahrzunehmen.

Trotz der nachweisbaren Unterschiede sowohl zu Góngora als auch zu seinen literarischen Nachkommen, ist Picasso von der Wiederaufnahme des Barock in den

168 Vgl. G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, S. 80. Vgl. dazu auch Kap. 4.2.1. Auch in Góngoras *Soledades* findet sich diese vielzitierte Metapher des „roten Schnees“: „purpuréar la nieve“ („Dedicatoria“, Vers 15). Hier würde sich ebenfalls Weinrichs Theorie der „kühnen Metapher“ anschließen: vgl. das Beispiel von Celans „schwarzer Milch der Frühe“, dazu Kap. 2.5.

169 Bei Góngora kann dies in Form einer Metapher geschehen, bei Picasso jedoch eher nicht. Vgl. das Konzept der „kühnen Metapher“ bei Weinrich (ders., „Semantik der kühnen Metapher“) und genauer dazu Kap. 2.5. Es gilt außerdem den Begriff des sprachlichen Bildes von dem der Metapher zu unterscheiden (vgl. M. Schmitz-Emans, *Basislexikon Literaturwissenschaft*: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/basislexikon/texte/metapher/>; 18.11.2009)

170 Vgl. B. Gracián, „Agudeza y arte de ingenio“ sowie dazu S. Neumeister, „Verbale Visualisierung bei Gracián“; später versucht auch Damaso Alonso Góngoras Sprach-Bilder aufzuschlüsseln: *La lengua poética de Góngora*, u.a.; auch Karlheinz Barck wehrt sich vehement gegen die „moderne“ Interpretation Hockes und verweist stattdessen auf den soziohistorischen Kontext: „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“.

Avantgarden¹⁷¹ nicht unbeeindruckt geblieben. Die Einflüsse des spanischen Barock wurden bisher vor allem in Zusammenhang mit den Buchillustrationen oder der Auseinandersetzung mit El Greco in Picassos Malerei betrachtet.¹⁷² Doch auch in seinen Schriften, die stilistisch so gar nicht an barocke Lyrik erinnern, knüpft Picasso sowohl an die Malerei El Grecos als auch an die Poesie Góngoras an.¹⁷³

Es mag das Bildhafte in Góngoras Poesie sein, das den Maler Picasso besonders angesprochen hat. Doch ebenso wenig wie Góngora mit der Feder in der Hand erkennbare Bilder malt, finden wir bei Picasso Entsprechungen seiner Gemälde oder Plastiken in den Gedichten.¹⁷⁴ Im Gegensatz zu den genauen Beschreibungen von einzelnen Straßen und Plätzen in Paris, die sich ebenso bei Balzac wie bei Aragon finden lassen, wird das Bild bei Picasso und auch schon bei Góngora auf ein Wort (oder auch zwei oder drei) reduziert. Das eigentliche Bild muss dann aus dem Zwischenraum der Worte im Kopf des Lesers entstehen. So ist die extreme Visualität bei Picasso und Góngora, eher mit einer extremen Aufwertung und Alleinstellung des Wortes zu erklären, als mit einer besonderen Affinität zur Malerei. Dies zeigt sich gerade in der Konzentration auf die Kleinstteile der Sprache:

La palabra adquiere de esta forma un valor autónomo, como el que podía tener el color en un lienzo; toda expresividad, la intensidad de los textos picasinos se sustena en la fuerza de unas imágenes *visuales* que surgieren de intermedio al lector una representación plástica. En otras ocasiones, esa intensidad se consigue a través de palabras españolas castizas (palabras que, en aquella época, jamás utilizaría un poeta español)¹⁷⁵

Jiménez Millán nennt hier zwei wichtige Bestandteile von Picassos Lyrik: das einzelne Wort und das unübersetzbar Spanische („palabras españolas castizas“) aus einer anderen Zeit. Vielleicht aus der Zeit Góngoras als sich das Castellano erst als

171 Vgl. zur allgemeinen Beziehung zwischen Barock und Avantgarden und deren Abgrenzungen: G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*; H. Holländer, „Ars inveniendi et investigandi: zur surrealistischen Methode“; V. Roloff, „Streifzüge durch surreale Bibliotheken – von Rabelais und Borges zum Internet“ und ders., „Labyrinth der Lektüre“.

172 Vgl. S. Greenberg-Fisher, *Picasso and the Allure of Language*, S. 162-175.

173 Vgl. auch das Kap. 4.4.

174 Bereits der Zeitgenosse Góngoras Francisco de Córdoba (Abad de Rute) bezeichnet die *Soledades* als „una pintura que habla“ (zit. n. John Beverly, „Introducción“ (*Soledades*), S. 29). Jorge Guillén vergleicht die „Tiefe und Weite“ im Werk Góngoras mit Picasso (meint damit allerdings sicher die Malerei Picassos und nicht seine Schriften): vgl. ders., *Sprache und Poesie*, S. 37.

175 A. Jiménez Millán, „La literatura de Picasso...“, S. 23. [Kursiv im Original].

einheitliche Sprache in Spanien behaupten konnte und mit der gemeinsamen Sprache auch die glorreiche gemeinsame Kultur des Siglo de Oro entstand.¹⁷⁶ Es geht Picasso jedoch *nicht* darum, im Sinne der generación del 98, der spanischen Kultur mit neuen Mitteln zu alter Größe zu verhelfen. Auch fügt er die Worte *nicht* wie Góngora zu einem klanglichen und bildlichen, synästhetischen Gesamtkunstwerk zusammen. Vielmehr verwendet Picasso das einzelne Wort wie ein Fundstück, ein *objet trouvé*, das er seiner Wort-Collage hinzufügt. Der Vergleich zur Malerei oder zur plastischen Kunst, den Jiménez Millán mit Bezug auf Sabartés und Breton hier vorschlägt, ist dennoch verfehlt. Die Arbeitsweise mag vergleichbar sein, wenn Picasso die Worte auffindet und neu zusammenstellt, wie er beispielsweise alte Meisterwerke von El Greco, Velázquez oder Manet aktualisiert. Im Ergebnis ist die Alleinstellung des Wortes und sein „valor autónmo“, wie Jiménez Millán es nennt, eben nicht das Gleiche wie die besondere Bedeutung der Farbe auf der Leinwand. Selbst der zahlreiche Gebrauch einzelner Farbbezeichnungen in Picassos Schriften lässt kein farbenfrohes Bild vor unserem inneren Auge entstehen. Es gibt ohne Zweifel eine Beziehung zwischen dem Wort, das die Farbe bezeichnet, und ihrer materiellen Realität auf der Leinwand. Doch ist diese „intermediale“ Beziehung so vielfältig und vor allem beweglich, dass man auf keinen Fall von einer Übereinstimmung oder auch nur Übersetzung sprechen kann.¹⁷⁷

Der Grundstein für diese Bild-Text-Beziehung wurde in der Emblematik seit dem 16. Jahrhundert gelegt, die in Spanien zuerst von den Conceptionisten aufgenommen und später von den Avantgarden verfremdet wird.¹⁷⁸ Hier kann man tatsächlich noch von einer starren, unbeweglichen Beziehung zwischen Bild und Text sprechen, die durch eine festgelegte Symbolik wie ein Code funktioniert und gelesen werden kann. „Gelesen“ wird dabei sowohl der Text als auch das Bild – und zwar beide nach ein und demselben Muster. René Hocke verdeutlicht dieses Prinzip, indem er auf das grundlegende Werk Tesaurus verweist, der in *Il cannochiale aristotelico* (1654) die Farbsymbolik des Wappens erläutert:

176 Unter dem Stichwort „castizo“ wird auch Picassos Auseinandersetzung mit El Greco im Bereich der Malerei und der generación del 98 im Bereich der Literatur von Robert Lubar analysiert, vgl. ders., „Picasso and the myth of El Greco“, S. 52ff., vgl. auch Kap. 4.4.

177 Zu Picassos Umgang mit Farben in seinen Schriften vgl. A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 221ff. sowie hier Kap. 2.1 und Kap. 3.2.2.

178 Auch Guillaume Apollinaire verfasst ein Emblembuch, das Picasso sicher bekannt war, vgl. ders., *Le Bestiaire, ou le Cortège d'Orphée* (1911, mit Illustrationen von Raoul Dufy). Es gibt hier eine konkrete Beziehung zu Picassos späterer Illustration von Buffons *Histoire Naturelle* (1942); vgl. dazu auch S. Goepfert et al., *Pablo Picasso. The Illustrated Books*, S. 105ff.

Die ‚sieben‘ Farben [...] hatten dabei also – jede für sich – eine streng symbolische Bedeutung, so etwa: Gelb = Sonne, Weiß = Mond, Blau = Jupiter, Grün = Venus [...]. Daraus: Weiß = Mond = Unschuld; Blau = Jupiter = Gedankentiefe; Grün = Venus = Glück usw.¹⁷⁹

Eine Bewegung zwischen Bild und Text kann hier insofern nicht stattfinden wie es unwesentlich ist, ob wir als Betrachter vor der materiellen Farbe des Bildes stehen – denn wir sehen nicht das Gelb, sondern eine Sonne – oder ob wir das Wort „Gelb“ lesen, denn auch hier würde es sich sogleich in eine Sonne verwandeln müssen – gemäß der gegebenen Symbolik. Die Spezifik des jeweiligen Mediums wäre damit aufgehoben. Bild und Text ergänzen sich in der Emblematisierung zu ein und demselben Bedeutungszusammenhang. Zwar spricht bereits Tesauro davon, man müsse für eine kunstvolle Metapher möglichst weit voneinander entfernte Objekte verbinden, und Hocke weist daher zu Recht auf die Verbindung zu den Surrealisten sowie zu Gracián oder Góngora hin.¹⁸⁰ Doch ist im Manierismus des Barock bei aller Verkünstelung und Verrätselung zwischen Bild und Text ein entschlüsselbarer Code hinterlegt, der wie die Lexika der Emblematisierung funktioniert. Damit wird der von Lorca bewunderte Reitergesprang, mit dem er metaphorisch die Metapher umschreibt,¹⁸¹ eher zu einer Einbahnstraße oder zu einer Verbindung von Punkten auf einer Linie. Das Emblem mag zu Góngoras Zeiten und später bewusst in „unaufschlüsselbare Verborgtheit“¹⁸² versinken, aber der Grundgedanke des Rätsels und Symbols bleibt bestehen. Doch Góngoras Poesie geht über diesen Rätselcharakter hinaus, wie José Sanchis-Banus betont:

179 G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S. 107.

180 Ebd., S. 14ff.

181 Vgl. F. García Lorca, „La imagen poética de Don Luis de Góngora“, S. 230; vgl. dazu auch Kap. 2.5.

182 G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, S. 173.

Langage chiffré donc, et donc déchiffable pour qui en connaît le code? A raisonner ainsi, on court au-devant d'une grave déconvenue.¹⁸³

Was die spanische Avantgarde um Lorca ebenso wie die französischen Bewunderer Góngoras wie Cocteau¹⁸⁴ dennoch faszinierte war vor allem die Kunst als *générateur* neuer Bilder durch die kühne Metapher. Gemeint sind Bilder, die es in der sichtbaren Natur nicht gibt und die somit eine andere, innovative, sich selbst neu erschaffende Realität eröffnen.¹⁸⁵ Aus der metaphorischen Verbindung von zwei schlichten natürlichen Elementen wie der Farbe „rot“/„purpur“ und dem „Schnee“ entsteht ein Bild, das es in der Natur nicht gibt. Doch ist diese Konzentration auf Góngoras Kunstfertigkeit im Umgang mit der Metapher im Grunde eine Reduktion auf eine Technik oder Methode, die sich, wie Hocke eindrucksvoll nachweist, im gesamten europäischen Manierismus zu verschiedenen Zeitpunkten wiederfinden lässt.¹⁸⁶ Diese angebliche Künstlichkeit ist es, die Góngora in den Avantgarden glühende Verehrer verschafft und auf der anderen Seite ebenso viele Gegner, die ihm vorwerfen, „die Dinge nicht beim Namen zu nennen“.¹⁸⁷ Selbst Jorge Luis Borges, der die

183 J. Sanchis-Banus, „Don Luis“, S. 9.

184 Vgl. Cocteau's „Hommage à Góngora“ (1953) in: *Œuvres complètes*, S. 902-903. Hocke schreibt dazu: „Die Metaphern bilden die gleichen ‚correspondencias‘ wie die des ‚seltsamen Fremden‘ aus Spanien [Góngora].“ (Hocke, *Manierismus in der Literatur*, S. 81). Cocteau versammelt unter dem Titel „Hommages et poèmes espagnols“ außerdem Gedichte an Velázquez, Goya, Greco, Hieronymus Bosch und Picasso. Dabei fällt auf, dass Góngora in einem Atemzug mit den großen Malern Spaniens von Cocteau geehrt wird.

185 Gumbrecht führt die „intellektuelle Prägnanz der bildschöpferischen Kraft“ Góngoras an, die vor allem in Spanien die Bewunderung durch die Avantgarden auslöste (vgl. ders., „Warum gerade Gongora?“, S. 172).

186 Vgl. G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, vor allem S. 68-122. Hocke bezieht sich auf Góngoras „absurde Metapher“ aus dem *Polyphem* (1612): „O purpurner Schneefall, o roter Schnee“ und vergleicht sie mit Éluards: „Die Erde ist blau wie eine Orange“ (S. 80). In Góngoras *Soledades* (1613) findet sich in der „Dedictoria“ allerdings die gleiche Verfärbung des Schnees ohne als Metapher bezeichnet werden zu können: „en tiempo hará breve / purpurear la nieve“ (Vers 14-15, S. 187).

187 Vgl. K. Vossler, *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien*, S. 142: „Daher die Dunkelheit des Ausdrucks, die aus einer Unlust kommt, die Dinge bei ihrem gemeinhin üblichen Namen zu nennen.“ Dabei ist dies doch der eigentliche Reiz der Dichtung – abgesehen von der Frage, ob der gemeingültige Name die Dinge auch wirklich benennt.

Schwierigkeit des gelungenen Metapherngebrauchs betont, lehnt Góngoras – in seinen Augen – manieristische Form als „bloße Schwellform“ ab.¹⁸⁸

So ist beispielsweise die Bezeichnung eines Grabsteins als schwerer Marmor („marmol grave“) in Góngoras Grabgedicht an El Greco („Esta en forma elegante, o peregrino“, 1615) scheinbar eine leicht zu entschlüsselnde traditionelle Metapher. Im gleichen Gedicht bemüht Góngora jedoch, mit dem Bild der Tränen trinkenden und Gerüche ausschwitzenden Urne („Tanta urna, a pesar de tu dureza / Lágrimas beva, y quantos suda olores“)¹⁸⁹ eine Metapher, die nicht mehr so leicht zu entschlüsseln ist. Sicher handelt es sich auch um eine Personifikation der Urne, aber das Metaphorische an diesem Bild ist unverkennbar. Urne und Leichnam überschneiden sich hier und werden zu Erde, die tatsächlich Flüssigkeiten aufnehmen und als Duft wieder zurückgeben kann. Es ist eine metaphorische Umschreibung des ewigen Wandels, wie er in Ovids *Metamorphosen* angelegt ist, die allerdings keine eindeutige ‚Übersetzung‘ der Metapher mehr erlaubt. Dennoch bleibt die Möglichkeit eines Vergleichs zweier widersprüchlicher oder entfernter Objekte, wie sie der Metapher zugrunde liegt, unbedingte Voraussetzung für Góngoras Dichtung. Er genießt es sichtlich, den Geist des Lesers anzuspornen, um das mögliche Vergleichsobjekt ausfindig zu machen. Dabei verlangt Góngora von seinen Lesern den massiven Einsatz ihrer Einbildungskraft, nicht bloß um ein visuelles Bild vor dem geistigen Auge zu malen, sondern auch um sich das Erlebnis der restlichen körperlichen Sinne vorzustellen: Riechen, Tasten, Hören und in selteneren Fällen auch Schmecken.

Dem Wahrnehmen von Bildern und Texten liegt immer ein Übertragungs- oder Übersetzungsvorgang zugrunde, der letztlich unsere Imaginationskraft erfordert. Ähnlich einem Emblem setzt sich die Metapher aus drei Elementen zusammen: zwei sich möglicherweise widersprechenden Begriffen, die auf Grundlage eines Vergleichs ein Bild und damit meistens eine Bedeutung evozieren. Als Rezipient ist man zu vielfältigen Übertragungen genötigt, um die Metapher zu ‚verstehen‘. Bei alltagsgebräuchlichen Metaphern, wie der „Fuß des Berges“ oder das „Feuer der Liebe“ wird ein kollektives Übertragungswissen vorausgesetzt wie in der Emblematik des Barock. Es müssen nicht nur die beiden Begriffe in einen Vergleich gebracht werden, dem man möglicherweise widerstrebt, weil sie konträr bis widersprüchlich gewählt sind, sondern es muss auch ein gemeinsames Bild mit einer verbindenden Bedeutung daraus geschaffen werden. Diese Übertragung kann wie ein Rätsel gestaltet werden, zu dem es eine Lösung geben muss, oder sie wird bewusst erschwert, indem sich die Metapher einer logischen Auflösung verweigert. Góngora liebte im Gegensatz zu Picasso die Verrätselung und nennt einen Tisch beispielsweise

188 Vgl. J. Borges, „Die Metapher“, S. 222.

189 Góngora, *Sonetos*, S. 240; vgl. auch Kap. 4.4.2.

„cuadrado pino“¹⁹⁰. In diesem recht einfachen Fall sehen wir zunächst das viereckige Stück Holz vor unseren Augen und müssen uns fragen, wem oder was dies ähnelt, um das Bild in einen Begriff zu übersetzen. Mit dem Wort „Tisch“ ist aber nur ein Teil unserer Wahrnehmung während der Lektüre von „cuadrado pino“ erfasst.

Bei der Übersetzung vom Bild in den Text geht genau jener Teil verloren, durch den die Metapher das Unsichtbare und Unausprechliche auszudrücken vermag: nämlich wie Mattenklott es formuliert: gleichzeitig „eine bildhafte Vorstellung und die wesentliche Bildlosigkeit von etwas darzustellen“¹⁹¹. Im Gegensatz zum Tisch ist das viereckige Stück Holz, „cuadrado pino“ wie Góngora es nennt, etwas sehr Konkretes, ja fast Greifbares und sinnlich Erfahrbares. In der Metapher werden Signifikat und Signifikant vereint, indem uns das Bild eine konkrete Vorstellung des Dings in einem Kontext, verbunden mit einer Erfahrung vermittelt, während wir gleichzeitig die Übertragung auf eine abstrakte, sprachliche und zeichenhafte Ebene leisten. Von dem quadratischen Stück Holz wird jeder Leser seine eigene Vorstellung haben, die auch nur schwer in Sprache oder Text übertragen werden kann, aber auf den „Tisch“ als gemeinsam verständliches Signifikat können sich die meisten Leser einigen. Die Verrätselung des Tisches durch eine Metapher versucht mittels Text und Bild in eine vor- oder außersprachliche Wahrnehmung zu gelangen.¹⁹² Die Leser sind auch in diesem einfachen Fall gezwungen, sich zuerst eine Vorstellung, ein Bild von einem viereckigen Stück Holz zu machen und können erst in einem zweiten Schritt den Tisch abstrahieren.

Gerade in diesem Punkt unterscheidet sich Picasso von den zahlreichen Nachahmern und Bewunderern Góngoras in seinem Umfeld. Es geht beiden nicht darum, die Natur in ihrer bildschöpferischen Kraft durch einen „creacionismo“ oder Formen der „deshumanización“¹⁹³ zu überbieten wie es in den Programmen der spanischen Avantgarden heißt. Denn es ist nicht die Metapher oder das innovative Bild, das Picasso weiterführt, sondern die Freiheit und damit die Bewegung in der Sprache. Beide, Góngora und Picasso, setzen sich, wie nur wenige Dichter, in hohem

190 Vgl. zu diesem und weiteren Metaphern-Rätseln J. Ortega y Gasset, „Góngora 1627-1927“, S. 359.

191 G. Mattenklott: „Einbildungskraft“, S. 55; vgl. dazu auch Kap. 2.5.

192 Dies verweist auf die „absolute Metapher“ und den „Mythos“ bei Blumenberg, vgl. dazu Kap. 2.5.

193 Vgl. dazu J. Ortega y Gasset, „Góngora 1627-1927“ und ders., „La deshumanización del arte“, S. 237. Dagegen betont auch K. Barck, „daß die Metaphorik der *Soledades* nichts gemein hat mit einer Dichtung ‚höherer Algebra der Metaphern‘, worin Ortega y Gasset das Wesen einer enthumanisierten Dichtung sehen wollte.“ (Barck, „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, S. 141).

Maße über die Grenzen der Grammatik und Syntax hinweg, ohne dabei in sinnfreies Experimentieren zu verfallen.¹⁹⁴ Dabei geht es nicht darum, gar keine Syntax mehr zu beachten, sondern eine neue zu schaffen, wie auch José Sanchis-Banus für Góngora betont und ihn in diesem Zusammenhang mit Picasso vergleicht.¹⁹⁵ Das eigentlich Innovative in den Versen Góngoras ist die fehlende oder die übermäßige Verbindung zwischen den Worten, die die Möglichkeit eröffnet, manche Satzteile vorwärts und rückwärts zu lesen.¹⁹⁶ Ein bekanntes Beispiel aus den *Soledades*, das Bernhard Teuber anführt, wäre dazu: „montes de agua y piélagos de montes“¹⁹⁷. Hier werden die Worte gleich dem Wanderer (*peregrino*), über den sie erzählen, selbst in Bewegung versetzt. Die Konfusion von der Góngora vorher spricht, bezieht sich nunmehr nicht nur auf die Wahrnehmung des Wanderers, sondern auf diejenige des Lesers. Teuber geht in seiner Erläuterung weit über die *Soledades* hinaus:

In seiner Konfusion ‚liest‘ der Wanderer das Gebirge als indistinkte Wassermasse und die See als kolossales Bergmassiv. Aber es geht nicht darum, daß der Wahrnehmende hier das Richtige einfach mit dem Falschen vertauscht hätte, sondern daß Richtig und Falsch voneinander ununterscheidbar geworden sind. [...] Was hier in Szene gesetzt wird, ist nicht nur die Unentscheidbarkeit zwischen Literarizität oder Metaphorizität; vielmehr gehen im exzessiven

194 Dagegen meint etwas pathetisch J. Ortega y Gasset: „Im Gongorismus zeigt sich die Kunst als das, was sie ist: als reine Spielerei, als erlaubtes Fabulieren; ist das etwa wenig?“ (ders., „Góngora 1627-1927“, S. 366).

195 Vgl. J. Sanchis-Banus, „Don Luis“, S. 10: „Don Luis ne s’est pas donné une syntaxe plus libre, il s’est donné une *autre* syntaxe [...]; régie, en un mot comme en mille, par une nécessité interne qui n’était pas linguistique, mais esthétique.“; und zu Picasso zitiert er Charles Aubrun ebd. S. 9: „Aubrun nous dit aussi de Góngora: ...*je suis persuadé que, comme Picasso en peinture, il se désintéresse des signifiés.*“ [Kursiv im Original].

196 Vgl. zu Picasso die linguistischen Analysen von E. Mallén, „The Multilineal Poetry of Pablo Picasso“ und J. Gutiérrez Rexach, „A linguistic approach to the Poetry of Pablo Picasso“.

197 Góngora, *Poesía*, S. 307, Vers 44: im Zusammenhang lautet das Zitat aus der „Soledad primera“: „No bien, pues, de su luz los horizontes, / que hacían desigual, confusamente, / montes de agua y piélagos de montes“. Das zweideutige Bild wird zu Beginn der „Soledad segunda“ wiederholt, wenn der Jüngling („nuestro peregrino“) weinend am Meeresufer sitzt und die Wellen erstarren lässt und dagegen Felsen zerfließen: „que al uno en dulces quejas, y no pocas / ondas endurecer, liquidar rocas“ (Góngora, *Soledades*, Vers 40-41, S. 427) genauer dazu im Folgenden (s.u.): B. Teuber, „Curiositas et crudelitas. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima“, S. 644.

Spiel der Gongorinischen Signifikanten Buchstäblichkeit und ein sicher zuweisendes Signifikat überhaupt verloren¹⁹⁸

Nur im Zwischenraum von „Sehen“ und „Lesen“, von Visualität und Sprache ist die Wahrnehmung des Wanderers beschreibbar. Was er am Horizont tatsächlich *sieht*, ist eine Chimäre, eine unbestimmte Form, deren sprachliche Interpretation unentwegt zwischen Wasser und Berg hin und her ‚wandert‘. In dieser *Passage* zwischen Bild und Text können sich verschiedene „Lektüren“ eines Bildes oder verschiedene Bildassoziationen zu einem Wort bewegen. Hier begegnen sich Picasso und Góngora. Zwar teilen sie auch eine starke Bindung zur Malerei, aber sie ahmen sie dichterisch nicht nach, sondern finden einen Korridor, eine Passage zwischen Text und Bild.¹⁹⁹

Picasso erreicht dieses Ziel, indem er auf Interpunktion verzichtet und so eine multilineare Lektüre erforderlich macht, wie Mallén es nennt.²⁰⁰ Góngora dagegen scheint eher manieristisch-barock, den Satzbau und damit die Zeichensetzung zu übertreiben, wie Jorge Guillén (selbst Dichter der Generation 27) erläutert:

In Góngoras Texten [...] findet man fast keine kurzen Sätze. Es geht um ein festes syntaktisches Gefüge. Das bedeutet reichliche Interpunktion und eine Überfülle von Präpositionen,

198 Ebd.

199 Diese theoretisch viel besprochene „Leerstelle“ oder „Zwischenraum“ von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, der wahrnehmungstheoretisch auf Merleau-Pontys, *Le visible et l'invisible* zurückgeht, entdeckt Vittoria Borsò auch in den Gedichten Federico García Lorcas und bei Buñuel – allerdings unterscheidet sich die Technik Lorcas von derjenigen Góngoras und Picassos: vgl. V. Borsò, „Entre lo visible y lo invisible. La autonomía de los objetos en la poesía de García Lorca y en el cine de Buñuel“, S. 52ff.

200 Vgl. E. Mallén, „The Multilinear Poetry of Pablo Picasso“.

Konjunktionen, absoluten Ablativen, Parenthesen innerhalb von Parenthesen und einschränkenden Partikeln...²⁰¹

Guillén bezeichnet Góngoras Verse auch aus diesem Grund als „Bauwerke“, die in einem imaginären Raum gestellt werden:

Góngoras Zeile weckt unablässig die Vorstellung eines Raumes mit einem Etwas, das vor den Augen bleibt, wenn vor den Ohren die Worte eins ums andere entgleiten.²⁰²

Trotz dieser zutreffenden Beobachtung meint Guillén allerdings, dass Góngora seine Gedichte nach den festen Regeln der barocken Symmetrie konstruiere. Das ist sicher nur zum Teil richtig. Denn wo „die Worte [...] entgleiten“ und Präpositionen und Konjunktion so gesetzt werden, dass sie gleichzeitig verschiedenen Wörtern zugeordnet werden können, entsteht ein sehr fragiles „Gebäude“ in einem Raum, der nur unscharf durch Meer (oder Berge?), Sand und Himmel abgegrenzt wird. Zwar bevölkern auch Statuen aus handfestem Material die Verse des Dichters, aber der Raum bewegt sich zumeist als Landschaft mitsamt dem darin wandelnden Pilger.²⁰³ Letzterer bewegt sich in den *Soledades* zunächst nicht selbst, sondern wird kraftvoll von den Elementen der Natur *bewegt* – ist ihnen ausgeliefert:

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas;
y al sol lo extiende luego,
que, lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,

201 J. Guillén, *Sprache und Poesie*, S. 42.

202 Ebd., S. 40.

203 Vgl. zur Landschaftsdarstellung auch E. Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, S. 60ff. Orozco vergleicht Góngoras Landschaften mit denen von Rubens: „Góngora se realiza también la gran conquista de la pintura de paisaje: el sentido de la profundidad; pero no sólo por la alusión – tan repetida entonces – a *los lejos* o distancias, sino porque, como el pintor flamenco, mueve a veces con dinámico impulso la composición, lanzándonos hacia dentro.“ Mitsamt dem Pilger wird auch der Leser in die Landschaft geworfen und gleichsam von ihr bewegt.

lento embiste, y con süave estilo
la menor onda chupa al menor hilo.²⁰⁴

Sonne (Feuer), Wasser und Erde (océano, arenas, sol, fuego) sind hier ganz im Sinne von Ovids *Metamorphosen*, die Herren über die Bewegung zwischen Leben und Tod. Sprachlich werden sie zum einen dadurch verlebendigt, dass der Ozean bekleidet ist und getrunken hat (im Gegensatz zum nackten und vermutlich durstigen Jüngling) und die Sonne die Wellen mit ihrer warmen Zunge leckt. Zum anderen kommt Leben und Bewegung in die Verse selbst, indem Góngora grammatikalische Umstellungen vornimmt, wie: „ya el vestido océano ha bebido“, statt wie es normalerweise heißen würde: „ya el océano vestido ha bebido“.²⁰⁵ Gleichzeitig wird das aus dem Barock, dem Petrakismus und schon der Troubadourdichtung bekannte *Symbol* des jungen Wanderers/Pilgers als Dichter zwar generell von Góngora aufgegriffen,²⁰⁶ aber hier im Bild des vom Meer an den Strand gespülten Schiffbrüchigen derart erotisch ausgemalt, dass es weit darüber hinaus geht.²⁰⁷ Picasso wird diese Erotik bei Góngora, die von der Natur selbst ausgeht, nicht entgangen sein. Die Sonne und das Meer, die hier den aktiven erotischen Part durch Entkleiden und Ablecken (untereinander) übernehmen, sind gleichzeitig liebevoll („dulce“, „templado“, „suave“) und gefährlich: wie leicht hätte das Meer den ganzen Menschen „trinken“ können und die Sonne ihn mit ihrem Feuer verbrennen. Stattdessen bleibt der Jüngling unbeachtetes Objekt in dem Liebesspiel der ‚Götter‘ und der Elemente:

204 Góngora, *Poesía*, S. 307, Vers 34-41.

205 Als generelles Stilmittel Góngoras erkennt Karlheinz Barck die „hyperbatische Verschränkung der Wortstellung“, der er bescheinigt, sie verschiebe „zugleich die Ordnung zwischen den Dingen.“ (K. Barck, „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, S. 134).

206 Vgl. dazu W. Nitsch, „Das Subjekt als *peregrino*. Selbstbehauptung und Heteronomie in Góngoras Lyrik“, S. 365. Im Gegensatz zu der aus dem Petrakismus abgeleiteten „*peregrinatio amoris*“, von der Nitsch spricht, ist es hier nicht der Pilger, der eine unerreichtbare Schöne anbetet, sondern er wird selbst zum Objekt der Begierde durch die natürlichen Elemente. Auch die insgesamt in den *Soledades* angelegte homoerotische Beziehung sollte dabei nicht außer Acht gelassen werden, vgl. dazu B. Teuber, „*Curiositas et crudelitas*. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima“, S. 644f.

207 Vgl. dazu auch die These einer homoerotischen Komponente in den *Soledades*, die Uta Felten am Bacchus-Cissus-Mythos belegt und sowohl auf Lorca als auch auf Góngora bezieht: dies., *Traum und Körper bei Federico García Lorca*, S. 57ff.

Wasser/Poseidon und Sonne/Helios.²⁰⁸ Diese Doppeldeutigkeit des Bildes ist weder im sichtbaren Bild (vor unseren Augen liegt nur ein nackter Mann am Strand, auf den die Sonne scheint) noch im Text vollständig ausgebreitet. Erst im Zusammenspiel von Bild, Text, Mythos und Imaginärem wird das Unsichtbare und Unausgesprochene sichtbar. Nur auf diese Weise funktionieren auch die von den Avantgarden so bewunderten Metaphern Góngoras, wie Molho in einer Detailanalyse herausarbeitet:

Autrement dit, il n'y a métaphore que par implication d'un savoir dénié, non signifié, qui, par la-même, se soustrait au discours.²⁰⁹

4.3.2 Sonnenmetaphorik und die Bewegung des *peregrino*

Die beiden Langgedichte Góngoras, „Soledad Primera“ und „Soledad Segunda“, die unter dem Titel *Soledades* zusammengefasst 1613 und 1614 in Manuskriptform in Umlauf gebracht und erst posthum 1627 gedruckt wurden, stellen auch in ihrer Zeit eine ungewöhnliche Dichtungsform dar. Zum einen durch die schlichte Länge und zum anderen durch die damals wenig gebräuchliche Versform der *silva*, die sich an das moderne Prosagedicht annähert, da sie „anti-strophisch“ angelegt ist und der „Improvisation“ dient.²¹⁰ Nicht nur aus diesen äußerlichen Gründen erregte das Spätwerk Góngoras in seiner zeitgenössischen und folgenden Rezeption großes Aufsehen und gehört bis heute zu seinen berühmtesten Werken. Schon allein der Titel, *Soledades*, wurde aufgrund der inhaltlichen Diskrepanz von scheinbarer „Einsamkeit“ im Titel auf der einen Seite und geselligem Treiben von Hirten, Fischern, etc. in den *Soledades* selbst auf der anderen Seite kritisiert.²¹¹ Trotz dieser Kontroversen haben sich im Laufe der Literaturgeschichte zahlreiche Nachahmer der *Soledades* gefunden: von Sor Juana Inés de la Cruz (*El Sueño*, 1690) bis in die Avantgarden (Antonio Machado, 1907), die zum Teil sehr unterschiedliche Aspekte unter dem Titel der „Einsamkeit“ verbinden. Dabei muss sich der Begriff *Soledades* nicht zwingend auf die

208 Zur weiteren Bedeutung der versteckten Erotik in den *Soledades*, die sich zu einer „Allegorie des Schreibaktes“ entwickelt, vgl. H. Ehrlicher, „Ars und Ingenium. Zur Vermessung eines Geistesvermögens in der Kultur der spanischen Frühen Neuzeit und in Luis de Góngoras *Soledades*“.

209 M. Molho, „Concept et métaphore dans Góngora“, S. 93.

210 Vgl. K. Barck, „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, S. 129 und K. Vossler, *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien*, S. 143.

211 Vgl. dazu K. Barck, „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, S. 130 und K. Vossler, *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien*, S. 139f. und den darin zit. Einwand des Zeitgenossen Jáuregui.

Einsamkeit an sich beziehen, wie Barck im Rückgriff auf Molho betont. Es kann sich möglicherweise auf die Versform *silva* und den Wald (*selva*) beziehen,²¹² aber eben auch gerade im andalusischen Kontext auf Trauer- und Klagegesänge und Tänze, die *soleares*, *saetas* oder *coplas*.²¹³ Letzteres verbindet Góngora und Picasso und wenn auch etymologisch nicht ähnlich zwingend, könnte man doch auch das Sonnenmotiv hinzufügen.

Denn gerade die Sonne, die im Spanischen als „Sol“ auch in „Soledades“ und in den Flamenco-Gesängen „Soleares“²¹⁴ steckt, wird von Picasso eben in jener Doppeldeutigkeit lyrisch und malerisch umgesetzt, wie er es bei Góngora vorfindet. Picasso spricht von „Soleares“ in 6 verschiedenen Gedichten zwischen 1935 und 1940. Er verweist damit nicht nur auf Góngora, sondern auf eine Tradition von andalusischen Flamenco-Gesängen, die aus der „Volks-Poesie“, den *romances*, abgeleitet wurden und als Gattung selbst Widersprüche in sich vereinen, wie Karl Vossler betont:

Durch die Mannigfaltigkeit ihres Stiles umfassen die Soleares die widersprechendsten Themen: von der Klage eines qualvollen Gefühls können sie zu munteren Scherzen umschwenken, zu

212 Vgl. K. Barck, „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, S. 131.

213 Vgl. die entsprechende Erklärung im *Diccionario de la lengua española* der Real Academia Española zu „Soledad“: neben der Bedeutung für Einsamkeit auch: „Tonada andaluza de carácter melancólico, en compás de tres por ocho“; „Copla que se canta con esta música“; „Danza que se baila con ella“ (http://dix.osola.com/real_academia_espanola.php?opt=i3111111112311&search=soledad&suchen=Search RAE, 07.02.2013); Vossler weist darauf hin, dass „Soledad“ aus dem Portugiesischen „Suadade“ für „Sehnsucht und Trauer“ abgeleitet wurde und erst im 15. Jahrhundert die Bedeutung auf „Einsamkeit“ verlagert wurde. Daher bleibe diese ursprüngliche Bedeutung im andalusischen „cantar soledad“ bestehen (vgl. ders., *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien*, S. 8-16).

214 „Soleares“ kann auch als Synonym für „Soledades“ gesehen werden, die als Gattung der „cantes flamencos“ gelten: „wenn wir die Cantes studieren, mit deren verschiedenen Gattungen wir uns beschäftigen, so stoßen wir zunächst auf die *soledades*, auch *soleares* und *soléas* genannt, deren Textform nichts anderes ist als die gewöhnliche *copla* von vier achtsilbigen Versen nach Art der *romances*, gesungen nach der Weise, deren Benennung, laut unseren Informationen, von einer Frau namens Soledad und nicht von ihrer schwermütigen Traurigkeit herrührt“ (*Collección de cantes flamencos recogidos y anotados*, 1881; zit.n. Fritz Vogelsang, „Nachwort“, in: Antonio Machado, *Soledades*, S. 271). Im Flamenco gibt es verschiedene Formen der „Soléa“ (Mehrzahl: „Soleares“), die regional verschieden interpretiert werden.

kecken, siegesgewissem Verlangen, zu gedämpfter, unerwiderter Zärtlichkeit, zu ironischer Übertreibung, zu herausforderndem Trotz, zu hämmernder Beschwörung und Bitte.²¹⁵

Hier zeigt sich zum einen (neben dem Bezug zu Góngora) die Tragweite der literarischen und auch musikalischen Tradition, in die sich Picasso mit seinen „Soleares“ einschreibt. Sicher zitiert er nicht die äußere Form dieser Gattung, aber die von Vossler betonte Widersprüchlichkeit – zwischen Traurigkeit, Ironie und derbem, erotischem Witz – spielt nicht nur bezüglich des Sonnenmotivs eine große Rolle in Picassos Schriften.

Ebenso wie das mythologische Wesen des „Minotaurus“ bei Picasso gleichzeitig gefährlich (als Vergewaltiger dargestellt) und verletzlich (als blinder Minotaurus, den ein kleines Mädchen führen muss) ist,²¹⁶ erscheint die Sonne mal wärmend und gelb, mal kalt und schwarz. Für Góngora spricht James Dauphiné von einer „étrange attirance pour le soleil“ in den *Soledades*, die über das bekannte Melancholie-Symbol der schwarzen Sonne hinausginge und stattdessen die Zeit und die Verwandlung der Natur darstelle.²¹⁷ Die Lichtspiele, die Breton bei Picasso so bewundert,²¹⁸ entdeckt Dauphiné auch bei Góngora, dem er ein „œil de peintre“ bescheinigt. Mittels der Sonne und ihrer variationsreichen Strahlkraft erreiche Góngora außerdem den Bereich des Unausprechlichen:

215 K. Vossler, *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien*, S. 13 (hier zit.n. Vogelsang, „Nachwort“, S. 271).

216 Vgl. zu den Minotaurus-Figuren Kap. 3.3, Abb. 36-38.

217 Vgl. J. Dauphiné, „Góngora: La poétique du soleil dans les ‚Solitudes‘“, S. 82f.: Auf der einen Seite steht die Melancholie: „Dans un paysage poétique, triste et lugubre, le soleil éclatant est remplacé par le ‚soleil noir de la mélancholie‘ ou les ‚mornes rayons de la lune‘“ Auf der anderen Seite überwiegt die Zeit und die Metamorphose: „Ces mouvements sur lesquels Góngora insiste, jouent un rôle de transition entre les séquences poétiques et définissent la durée. [...] La lune, la nuit sont inexistantes; seul règne le soleil. Plus qu'à une composition thématique les *Solitudes* renvoient à une disposition temporelle.“

218 Vgl. Breton, „Picasso Poète“, S. 570 sowie Kap. 3.3.2.

C' est une attraction qui le place hors des lois communes du langage. L' irradiation solaire subjuge sa poésie et l' entraîne vers l' indicible. [...] La lumière prédispose donc la création poétique.²¹⁹

Trotz dieser Überwindung der Sprache mittels des Lichts, des Mythos und der Landschaft, lässt sich Góngoras Poesie ebenso wenig wie Picassos mit einem Gemälde gleichsetzen.²²⁰ Es sind gerade die Grenzbereiche des Sprachlichen, des Sagbaren und gleichzeitig Sichtbaren, die Góngora mittels der Sonnenmetaphorik austestet, und die Picasso ebenso faszinieren. Gerade aus diesem Grund müssen sich beide ganz besonders mit der Sprache auseinandersetzen. Das zunächst Unsichtbare und Unaussprechliche wird durch eine – durchaus intermedial zu nennende – Ausweitung dieser Grenzen in den Bereich unserer Wahrnehmung hineingenommen und damit zwangsläufig zum Teil des Sprachlich-Imaginativen. Diese Folgerung unterstützt auch die Analyse der *Soledades* durch Karlheinz Barck, der die „poetische Konkretheit“ in Góngoras Sprache betont:

Denn die *Soledades* sind nicht Ausdruck einer inneren Reflexion, sondern Erarbeitung von Beziehungen zur Welt der Dinge mit der Sprache und durch die Sprache. [...] Auch das mythologische Material in den *Soledades* ist kein irrealer Fluchtpunkt, sondern ein die Vorstellungswelt des Lesers aktivierender Bezugspunkt.²²¹

In dieser Konzentration auf die Dinge und die Sprache erzeugt Góngora ebenso wie Picasso dennoch neue Bilder, die sich jedoch nicht mit den Kategorien des „gemalten Gedichts“ o.ä. fassen lassen. Stattdessen kann man bezüglich Góngora eher mit Kirsten Kramer von dem Effekt einer „beunruhigende[n] ontologische[n] Verwechslung von materiellem Körper und substanzlosem Bild sprechen“.²²²

So ist es sicher kein Zufall, dass u.a. Góngoras intensive und auch innovatorische Auseinandersetzung mit dem Sonnenmotiv Picasso zu einer eigenen *literarischen* Beschäftigung anregte. Von der antiken Mythologie über Platons Höhlengleichnis, bis

219 J. Dauphiné, „Góngora: La poétique du soleil dans les ‚Solitudes‘“, S. 86.

220 Ebd.: „nous sommes plongés dans un tableau classique“ (S. 88).

221 K. Barck, „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, S. 131 und 137. Karlheinz Barck kommt in seiner ansonsten leicht polemischen Analyse zu dem Schluss einer „objektiven Dichtung“, der ich widersprechen würde. Jedoch findet man die von Barck bei Góngora betonte Auseinandersetzung mit den in der Welt vorgefundenen Dingen bei Picasso sowohl in der Malerei als auch in seiner Poesie.

222 K. Kramer, „Mythos und Bildmagie. Zum Verhältnis von Portrait, Spiegel und Schrift in Góngoras Lyrik“, S. 299.

zu christlicher und indigener Symbolik und Kultpraktik ist die Sonne ein vielfach gebrauchtes und ein bis heute wiedererkennbares Motiv. Quer durch die Jahrhunderte und Kulturen hinweg ist allen Sonnenmetaphern gemein, dass sie gleichzeitig die Bewegung des Aufsteigens und des Fallens in sich vereinen. Es handelt sich demnach um eine doppelte *Bewegung*, die sich geradezu anbietet, in einem barocken Konzept der Korrespondenzen aufgenommen zu werden – jedoch auch auf die Moderne verweist: als ein Zusammenfallen der Dichotomien. Georges Bataille hat für Picasso in einer Sondernummer der *Documents* (Hommage à Picasso, 1930) in wenigen Sätzen die gesamte Spannweite des Sonnenmotivs unter dem Titel „Soleil pourri“ zusammengefasst.

De même que le soleil précédent (celui qu' on ne regarde pas) est parfaitement beau, celui qu' on regarde peut être considéré comme horriblement laid. Mythologiquement, le soleil regardé s' identifie avec un homme qui égorge un taureau (Mithra), avec un vautour qui mange le foie (Prométhée); celui qui regarde avec le taureau égorgé ou avec le foie mangé.²²³

Der Mithra-Mythos, bei dessen religiösem Kult, sich der Protagonist das Blut eines geköpften Stieres über den Körper laufen lässt („une belle douche de sang chaud“²²⁴), wie Bataille plastisch beschreibt, verbindet zwei zentrale Motive in Picassos schriftstellerischem und künstlerischem Werk: die Sonne und den Stier.²²⁵ Bataille bezieht sich hier 1930 nur auf das bislang entstandene künstlerische Werk Picassos, doch seine Warnung vor einer verengten Perspektive auf das Sonnenmotiv bei Picasso als ausschließlich „pourri“, gilt für die folgenden Werke in Literatur und Malerei umso mehr. Es lässt sich weder in den Schriften noch in den Bildern entscheiden, ob der Stier eher Opfertier oder Täter und die Sonne eher Melancholie oder Leuchtkraft ausdrücken.²²⁶ Dennoch versucht beispielsweise Kathleen Brunner

223 G. Bataille, „Soleil pourri“, in: *Œuvres complètes*, Vol. I, S. 231.

224 Ebd., auf diese Verbindung zum Mithra-Mythos verweist auch A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 310.

225 Die Licht- und Schattenspiele in der Stierkampfarena sind schon wegen ihrer Architektur beeindruckend und daher liegt diese Verbindung nahe. Beim Stierkampf werden bis heute die Tickets nach den Kategorien „Sol“ oder „Sombra“ verkauft: dabei ist der Schattensitzplatz die teure und angenehmere Seite der Arena.

226 Besonders deutlich wird dies am *Guernica*-Motiv und dem damit in der Verbindung stehenden *Sueño y mentira de Franco* (vgl. Kap. 4.5). Bataille nennt eine solche Festlegung: „a priori ridicule de chercher à déterminer des équivalences précises de tels mouvements dans une activité aussi complexe que la peinture.“ (ders., „Soleil pourri“, S. 232).

in ihrer Analyse *Picasso Rewriting Picasso* ausgerechnet in Bezug auf Bataille, die scheinbar unerwartete Hinwendung Picassos zur Literatur 1935 als persönliche Krise, Abwendung von der Malerei und „fall“ zu interpretieren:

In any case, five years after Bataille published „Rotten sun“, the violent movement of elevation and fall that, according to Bataille, preceded the decomposition of forms in Picasso’s painting is reiterated in his ‚fall‘ to writing in April 1935, coincident with his repudiation of art and of the visual.²²⁷

Dabei hebt Brunner gleichzeitig das entscheidende Element des Sonnenmotivs hervor, das uns wieder zu Góngora zurückführen wird, nämlich: „the violent movement of elevation and fall“. Auch Androula Michaël betont in einer differenzierten Analyse des Sonnenmotivs bei Picasso: „Le soleil est polymorphe et changeant“.²²⁸ Denn die *Bewegung* der Sonne ist alternierend und mündet nicht in einem finalen Fall. Im Gegenteil ist das Absinken der Sonne sowohl in der Natur als auch im Mythos gleichzeitig ihr Aufgehen; ebenso wie der Tod in der christlichen Theologie das Auferstehen impliziert und der Höhenflug des Ikarus im Mythos seinen Fall. Im spanischen Barock ist diese korrespondierende Bewegung des blendenden Glanzes und der darauf folgenden Ernüchterung durch die Dialektik des *engaño* und *desengaño* ebenso markiert wie im Vanitas-Motiv oder dem *Carpe diem*. Góngora ist jedoch vor allem in den *Soledades*, jenseits dieser barocken Dialektik anzusiedeln. Er verweist in die Moderne, wenn er neue Korrespondenzen schafft, die sich nicht mehr an den Gesetzen emblematischer Farbsymbolik oder barocker Dialektik orientieren. Dabei spielen sowohl das Sonnenmotiv als auch der *peregrino* eine wichtige Rolle in der Verbindung zu Picasso. Denn beide, Sonne und Pilger, sind Ausdruck von Bewegung in Raum und Zeit. Dabei markiert und begrenzt die Sonne durch ihr Auf- und Untergehen den Weg des Pilgers und dient als Orientierung in Raum und Zeit – kann aber ebenso gut in die Irre führen.

227 K. Brunner, *Picasso Rewriting Picasso*, S. 27. Der „Mythos“ Picasso habe für das Schreiben, das Visuelle aufgegeben, ist schon dadurch widerlegt, dass er sich schon seit Kindesbeinen auch für schriftstellerische Ausdrucksformen (vgl. seine frühen Zeitungen) interessierte und er während der langen Schreibphase von 1935-1957 einige seiner bedeutendsten Werke wie die *Suite Vollard*, *Guernica* oder den *Meninas*-Zyklus schuf; vgl. auch Kap.1; Kap. 4.4.3; Kap. 4.5.

228 A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 312.

Der *peregrino* in den *Soledades*, der schon in der *Dedicatoria*²²⁹ angesprochen wird und wahlweise den Dichter, den Leser oder den Protagonisten (den Jüngling) bezeichnet, bewegt sich und wird von den Elementen der Natur bewegt. Durch seine Wanderschaft entfaltet sich erst der lyrische Raum, in dem jedoch kein Architekt oder Regisseur mehr erkennbar ist. Entgegen der zeitgenössischen Tradition der *peregrinatio* als narrativ-ordnendes Mittel, setzt Góngora sie hier gerade zur Verunsicherung ein, wie jüngst Hanno Ehrlicher in seiner detaillierten Studie nachgewiesen hat:

Im poetischen Text der *Soledades* selbst bleiben die „pasos“ dagegen radikal unbestimmt, im Gegensatz zur expliziten Allegorisierung der Irrfahrten der Liebe als christliche *peregrinatio*, wie sie beispielsweise Lope de Vegas *Peregrino en su patria* kennzeichnete. Wenn Góngoras Verse ein allegorisches Ziel verfolgen [...] geht die Allegorie am Ende doch leer aus, denn das Gedicht bricht ab, noch bevor die Identität oder das Schicksal des Fremden, der das Sujet darstellt, offenbart ist.²³⁰

Daher ist es auch schwierig, aus formalistischer Sicht mit Karlheinz Barck die Schritte des *peregrino* mit den Versen des Dichters gleichzusetzen.²³¹ Denn wo die Verse eine Gleichmäßigkeit und Ordnung vermitteln, gerade da verlässt den *peregrino*, Dichter und Leser die Sicherheit – vor allem der eigenen Wahrnehmung. Dies geht oft einher mit dem „Erblinden“ durch das „Blendwerk“ der Sonne. Dass der Blinde gleichwohl mit dem Künstler oder Dichter identifiziert wird und dem sehenden Betrachter eine neue, andere Wirklichkeit vor Augen führt, ist sowohl ein im Mythos, in der

229 Vgl. Motto dieses Kapitels.

230 H. Ehrlicher, *Zwischen Karneval und Konversion*, S. 348.

231 K. Barck, „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, S. 131: „Die Schritte und Verse sind eigentlich identisch, worin sich die besondere Beziehung zwischen dem Dichter als dem Schöpfer des Werkes und seinem Geschöpf, dem *Peregrino*, offenbart.“ Dagegen betonen Molho, Beverly und jüngst Nitsch die Ambivalenz der *peregrino*-Figur bei Góngora. Beverly verweist dazu auf Baudelaires „hermano enemigo“ und auf Molhos Bezeichnung des „protagonista misterioso“ (vgl. J. Beverly, „Introducción“ (*Soledades*), S. 31ff. Bei Nitsch finden wir die Beschreibung des *peregrino* als „fiktionalen Subjekt [...], das sich in bewußt paradoxaler Weise selbst behauptet, zwischen einem hochfahrenden dichterischen Selbstbewußtsein und einem vielfältigen, gerade auch auf die poetische Rede selbst bezogenem Bewußtsein menschlicher Abhängigkeit schwankt.“ (W. Nitsch, „Das Subjekt als *peregrino*. Selbstbehauptung und Heteronomie in Góngoras Lyrik“, S. 367).

Philosophie als auch in moderner Kunst- und Literaturtheorie bekannter Topos.²³² Auch Picasso verarbeitet das Thema in der *Suite Vollard* sehr prominent im Motiv des blinden Minotaurus, den man als sein alter ego ansehen kann.²³³ Góngora warnt seine Leser bereits in der *Dedicatoria*: „pasos de un peregrino son errante“, die Wahrnehmungssituation nicht aus den Augen zu verlieren.²³⁴ Auch die oben zitierte Einführung des gestrandeten Jünglings zu Beginn der „Soledad Primera“ unterstreicht die Sinnestäuschung, deren Ursache im gesamten körperlich-fragilen Zustand des Protagonisten sowie in der Sonneneinstrahlung liegt. Wichtig dabei ist, dass der lyrische Raum sich den Sinneseindrücken des *peregrino* anpasst und nicht umgekehrt objektiv auf den *peregrino* wirken kann – wie dies möglicherweise eine Landkarte vermag. Dies deutet sich in einer späteren Textstelle aus der „Soledad Primera“ an:

Si mucho poco mapa despliega,
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega.
Muda la admiración habla callando
y ciega un río sigue, que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente.²³⁵

Die persönliche, körperliche Wahrnehmung des *peregrino* mag vom Nebel und der Sonne getäuscht sein, sie bedeutet aber nicht weniger als die Landkarte zeigen kann, sondern ein Mehr an Wirklichkeit, das in der Ferne verborgen liegt. Denn obwohl es nicht sichtbar ist, lässt sich das Verborgene („desatando“, „confunde“, „niega“) doch

232 Vgl. in der Erkenntnistheorie Platons Höhlengleichnis, aber auch J. Derrida, *Mémoires d'un aveugle*; u.a. Für Picasso zieht diese Verbindung zum Thema des Erblindens und Derrida auch A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 366. Dort zit. sie auch Picasso: „Je voudrais peindre comme un aveugle...“.

233 Vgl. Picasso, *Minotaure aveugle guidée par une petite fille aux fleurs* (3 Versionen in der *Suite Vollard*, 1934) Kap. 3.3.2, Abb. 37.

234 Vgl. zur beeinträchtigten Wahrnehmung des Lesers und *peregrinos* in den *Soledades* auch G. Wild, „*Athaumasia* – eine Theorie des Staunens aus musealem Geist“, S. 90: „Die Differenz von vorgängiger Totalität und vergegenwärtigter Partialität unterwirft mehr noch als den *peregrino* vor allen Dingen den Leser einer Schule des Sehens, die je vorgefundene Wirklichkeit neu erfahren lässt.“

235 Góngora, *Soledades*, I, Vers 194-201, S. 239.

wahrnehmen, erahnen und letztlich bewundern. Zu dieser Bewunderung reicht dann die Sprache nicht, sondern sie muss „stumm“ und „schweigend“ „sprechen“. Dass sie sich dennoch in der barocken Rhetorik des Oxymorons „habla callando“ ausdrückt, verweist auf eine Wahrnehmung außerhalb der Sprache und auch außerhalb des Sehens, der mit „ciega“ ausgeschaltet wird, wofür die Sonne, deren Licht sich auf dem Flusswasser spiegelt, verantwortlich gemacht werden kann.

In dieser Wahrnehmungssituation müssen wir uns den *peregrino* auf einem Berggipfel vorstellen, den er früh morgens nach erholsamen Schlaf und von den ersten Sonnenstrahlen geweckt, erreicht hat – sein Blick ist in die Ferne auf die Landschaft gerichtet, wo sich der morgendliche Nebel erst langsam lichtet. Der Blick und die gesamte körperliche Wahrnehmung des *peregrino* werden mit der Darstellung der Landschaft auf einer Karte verglichen und die Beschreibung erinnert durchaus an Landschaftsmalerei, in der die Entdeckung der Perspektive zu Góngoras Zeit noch nicht sehr weit zurück lag.²³⁶ Dennoch wird gerade auf das verwiesen, was jenseits des Visuellen und Sprachlichen liegt, das Karte, Bild oder Text ausdrücken könnten. Das Potential, darüber hinaus zu gehen und die Grenzen der Medien zu überschreiten, liegt in der Figur des *peregrino*, der mit seiner „leiblichen Anwesenheit“²³⁷ im Raum ist, ihn wahrnehmen, beschreiben und letztlich erst konstituieren kann. Darin wirkt gleichzeitig auf der einen Seite die besondere Rolle des Leiblichen im spanischen Barock, in dem sich nach der These Teubers Subjekt und Leib nicht mehr unterscheiden,²³⁸ und auf der anderen Seite die Bewegung des Reisens, das den Reisenden erst zum „Entdecker dieser Räume“ macht, wie Hartmut Böhme betont. Denn erst indem die mythologischen Reisen (Odysseus, etc.) immer wieder neu geschrieben und ihre Bilder immer wieder neu gedacht werden, bleiben sie in der Erinnerung lebendig (Böhme verweist hier auf Hegel). Dazu benötigen sie aber die *Körper* derjenigen, die sich erinnern, da das Bild performativ ist:

236 Vgl. den berühmten Aufsatz von E. Panofsky: „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, in dem er die Entdeckung der Perspektive vor allem mit Dürer in der Renaissance ansiedelt und den für Góngora und Picasso wichtigen Hinweis gibt: „von nun an sind Körper und Raum auf Gedeih und Verderb miteinander verbunden“ (S. 113). Vgl. zu einer modernen und differenzierten Analyse: Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*.

237 Vgl. zum Begriff der „leiblichen Anwesenheit“ G. Böhme, „Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“ (s. unten stehendes Zitat).

238 Vgl. B. Teuber, „Curiositas et crudelitas. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima“, S. 623-24: „Das Subjekt des Barock *ist ein Leib*, dessen Eigenwahrnehmung allenfalls *obscure et confuse* erfolgen kann.“ [Kursiv im Original].

dies heißt mehr, nämlich, daß Bilder inkorporiert werden und körperliche Erregungen, Veränderungen oder Handlungen auslösen. Das ist die Performanz der Bilder.²³⁹

Bild, Text und Körper bilden demnach eine Symbiose in der Figur des Reisenden, der sich nicht nur im Raum befindet und uns ein Abbild davon vermittelt, sondern ihn erst durch seine Anwesenheit und Wahrnehmung erschafft. Dieser ganz und gar leibliche Raum des *peregrino* bei Góngora, der bei Picasso in ähnlicher Intensität auch ohne diese Figur wieder auftaucht, muss zwangsläufig ein subjektiver Raum sein. Denn es handelt sich, um ein „*embodiment*“, wie Gernot Böhme im Verweis auf Kierkegaard betont:

Man könnte sagen, dass der Begriff *Raum leiblicher Anwesenheit*, soweit wir ihn erläutert haben, ein Existenzbegriff ist im Sinne Kierkegaards: er bezeichnet nicht die Bestimmung von etwas, sondern das Wie meiner Existenz.²⁴⁰

So erreichen beide, Góngora und Picasso, auch ohne die explizite Reflexion eines lyrischen Ichs, einen hohen Grad an leiblicher Anwesenheit im Raum und entfalten in ihrer Poesie ein „subjektives Inneres“, das Hegel als Grundcharakteristikum des Lyrischen (im Gegensatz zum Epischen) allgemein benennt.²⁴¹ Seine Folgerung, wir hätten aus diesem Grund unseren Blick allein auf den „lyrischen Dichter“ zu richten,²⁴² ist dagegen problematisch, denn es muss keineswegs eine Übereinstimmung zwischen dem „subjektivem Innerem“ und dem „lyrischen Dichter“ geben. Sowohl Góngora als auch Picasso eröffnen einen lyrischen Raum, der zwar durch leibliche Anwesenheit (sei es der *peregrino* oder andere Formen von Leiblichkeit bei Picasso) erst konstituiert, aber größtenteils nach Außen verlagert wird und somit Dichter, *peregrino* und Leser nicht mehr unterscheidbar macht. Es ist auch kein Blick nach innen, auf das eigene Selbst (auch wenn bei Picasso zahlreiche autobiographische Verbindungen gezogen werden können), sondern ein Blick auf die kleinen und großen Dinge in der Natur und deren Wandel (Bewegung), den der Mythos behandelt. Beide, Picasso und Góngora, gehen explizit von den sichtbaren Dingen aus, deren Wahrnehmung jedoch so subjektiv und körperlich charakterisiert und zum Teil nur angedeutet wird, dass sie sich erst bei der Lektüre auf Seiten der Leser ganz entfalten muss.

239 H. Böhme, „Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume“, S. 24.

240 G. Böhme, „Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“, S. 135.

241 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III, S. 443f. (u.a.).

242 Ebd., S. 438.

Während jedoch bei Góngora die Wahrnehmungssituation noch an ein Subjekt, den *peregrino*, gebunden ist und auch als Bild vorstellbar wird, verzichtet Picasso in seiner modernen Prosapoesie auf ein wiedererkennbares Subjekt und auf dessen konkrete Situierung. Dass er bei allen wichtigen Unterschieden, dennoch von Góngoras Lyrik entscheidend beeinflusst wurde, zeigt sich besonders im Sonnenmotiv, das schon im ersten spanischen Langgedicht Picassos vom 18. April 1934 prominent vertreten ist. Hier scheint die Sonne eher eine melancholische Stimmung zu repräsentieren, die man allzu leicht mit der persönlichen Krise des Malers zu der Zeit, verknüpfen kann, wie Brunner u.a. dies vorschlagen. An folgenden Passagen aus diesem ersten Langgedicht wäre dies zu belegen:

todo está cerrado hace frío y el sol azota al que yo pude ser y no hay remedio [...] (S. 1)
y un sol que parte estallando semillas y repicando que ya repican a picotazos los besos (S. 6-7)
y recibiendo el sol sobre sus manos sentado a la ventana esta tarde de mayo en el campo [...] (S. 7)
el sol pasará a través de la persiana por la mañana al despertar cerca del mar mediterráneo y el
olor del café y el pan tostado que aunque vengo de lejos soy niño y tengo ganas de comer y de
nadar en agua salada sobre el cuadro pintado en tela transparente [...] (S. 9)
no espera la frescura que el calor que el sol nos trae refriega su nariz en el barro [...] (S. 10)
y echa una copa al toro que alarga el redondel de media legua castellana dormida en la ceniza de
caldo de gallina el clarín se retuerce vestido de torero melancólico sol que escupe el agujero su
vereda navaja de Albacete gusto de azúcar en la boca del jarro (S. 12)²⁴³

243 Picasso, *Écrits*, (18.04.1935), S. 1-13 [Kursiv im Original, Hervorhebungen durch Nicht-Kursivierung von „sol“, N. R.-P].

Doch selbst wenn man zu Beginn des Gedichts noch von einem melancholisch-belasteten lyrischen Ich sprechen könnte, so zeigt sich hier doch auch die vielfältige Bedeutung des Sonnenmotivs, das zusätzlich im gleichen Gedicht mit Verweisen auf die *saeta* und die *soleares* indirekt angesprochen wird. Beide andalusischen Flamenco-Gesänge haben sowohl einen Bezug zur *soledad* als auch zu *sol* und geben eine entsprechende melancholische Stimmung wieder.²⁴⁴ Picasso bricht diese Melancholie jedoch, indem er sowohl eine sinnstiftende Syntax vermeidet als auch bekannte Gerichte seiner Heimat wie die „calamares en su tinta“ oder auch banale wie den „caldo de gallina“ einfließen lässt, deren Position im Gedicht nur mit einer insgesamt synästhetischen Wirkung von Gesang, Geschmack, etc. gerechtfertigt werden kann.

*y canta en la garita de la estación que llena su saeta caprichosa la piedra sobre piedra y ladrillo y va subiendo el muro que expone su querer un poco de su vida cada instante y rechupa en su boca el hueso del damasquillo a caballo en la sal cantando soleares y arrastrando el paisaje de su cadena los calamares en su tinta ardiendo en la cazuela y...*²⁴⁵

Keineswegs beziehen sich die andalusischen Gesänge und das Sonnenmotiv zwangsläufig auf Góngora, dessen andalusische Herkunft Picasso teilt und betont (vgl. Motto). Der stilistische Unterschied ist groß und bei Picasso handelt es sich scheinbar um Versatzstücke seiner Erinnerung, die hier im ersten Langgedicht in Formulierungen anklingen wie „yo pude ser“, „soy niño“ oder „su vida cada instante“. Dennoch belegt der Text insgesamt keineswegs, dass das lyrische Ich mit dem Autor-Ich übereinstimmt und grammatikalisch erweist es sich als äußerst schwierig nachzuverfolgen, wessen Leben gemeint ist, wenn von „su vida“ (oder auch „su saeta“, „su boca“, „su querer“, „su cadena“) die Rede ist. Verfolgt man den vorigen Textverlauf des Zitats könnte man das Possessivpronomen dem „punto cardinal“ oder „el nardo“ (der Tuberose) zuordnen – ohne dadurch zu mehr semantischer Klarheit zu gelangen. Picasso spielt geradezu mit grammatikalischen Zuordnungen wie „que“, „de“, „y“ und gerne auch mit örtlichen Bestimmungen²⁴⁶ wie „en“ sowie mit den Pronomen „su“, „tu“ und seltener „mi“.

Schwierig wird es dementsprechend auch, eine räumliche Situierung eines Sprechers oder Protagonisten vorzunehmen – während bei Góngora gerade

244 In der *saeta* vermischt sich zusätzlich christliche und arabische Kultur, da sie zwar zur *Semana Santa* gesungen wird und entsprechend die Passion zum Thema hat, aber musikalisch aus dem Arabischen beeinflusst ist.

245 Picasso, *Écrits*, (18.04.1935), S. 12 [Kursiv im Original].

246 Vgl. zum Umgang mit den örtlichen Bestimmungen auch Kap. 3.2.3; Kap. 4.2.1.

Raumwahrnehmung und körperliche Verfasstheit des *peregrino* entscheidend sind. Dennoch spielt beides auch in den zitierten Abschnitten von Picassos Prosagedicht eine wichtige Rolle. Im Zusammenhang mit dem Sonnenmotiv werden wichtige körperliche Sinneseindrücke (Kälte, Hitze, Sonnenstrahlen auf der Hand, Gewecktwerden durch die Sonnenstrahlen, Meer) vermittelt, ohne sie an ein konkretes Subjekt zu binden oder ein stimmiges Bild zu ergeben. Die Räume, Landschaften und das Sein der Dinge/Körper im Raum sind in Picassos Poesie ebenso entscheidend wie bei Góngora, aber sie erscheinen in ihrer (auch grammatikalischen) Isolation nicht wirklich greifbar oder erfahrbare. Denn die an einer Kette hinterher schleifende Landschaft („arrastrando el paisaje de su cadena“) ist gerade nicht als Gemälde vorstellbar oder in einer Weise sprachlich „ausgemalt“, wie man es von einem schreibenden Maler erwarten würde. Auch der Raum, in dem sich der nicht näher definierte singende Protagonist befindet („en la garita de la estación que llena su saeta“), ist mehr durch eine stimmliche als körperliche Anwesenheit erfüllt. Auch die erwähnte Mauer, die „sein“ (wessen ist nicht klar) Begehren preisgibt, dient nicht zur Begrenzung eines Raumes, sondern dieser entflieht dem Leser noch mehr, wenn von dem Pferd (das man bei Picasso einer Stierkampfarena zuordnen kann) oder der mysteriösen Landschaft die Rede ist.

Gerade die Verlorenheit des Protagonisten im Raum und die Auflösung jeglicher räumlicher Begrenzung mag als Zeichen der Melancholie und der Reflexion über den Raumverlust in der Malerei des Kubismus verstanden werden,²⁴⁷ doch es ist auch ein poetologisches Charakteristikum, das sich durch Picassos gesamtes Schreiben zieht und in der motivischen Verbindung von Sonne, Stier, *peregrino* und Metamorphose auf Góngora bezogen werden kann. So nimmt Góngora zu Beginn der „Soledad Segunda“ das Anfangsbild aus der ersten „Soledad“ von Meer, Sand, Sonne und Jüngling wieder auf. Er beschreibt, wie sich das kristallklare Wasser eines kleinen Baches ins Meer und damit in den eigenen Untergang stürzt. Die Naturgewalten werden metaphorisch als junger Stier („novillo tierno“, für den Bach) und erwachsener Stier („duro toro“ für das Meer) beschrieben.

247 Vgl. K. Brunner, *Picasso Rewriting Picasso*, S. 26ff; A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 312f.

Dieses gewaltvolle ‚Liebesspiel‘ der beiden Wasser fasst Góngora als „guarnición desigual a tanto espejo“ zusammen und weist mit dem Spiegel²⁴⁸ schon auf das Licht der Sonne, das als Morgendämmerung („Alba“) den *peregrino* entdeckt, der sich diesmal auf einem Fischerboot befindet. Die Sonne hat auch schon bei Góngora die Macht, die Wahrnehmung des *peregrino* und damit den Raum zu verändern:

Los escollos el Sol rayaba, cuando
[...]
el verde robre que es baquillo ahora,
saludar vió la Aurora,
que al uno en dulces quejas, y no pocas,
ondas endurecer, liquidar rocas.²⁴⁹

Wie an gleicher Stelle in der „Soledad Primera“ wird zunächst die Sonne erwähnt und daraufhin die getäuschte Wahrnehmung des *peregrino*: Berge werden zu Wassern und Wellen zu Bergen bzw. hier umgekehrt: Wellen versteinert und Felsen verflüssigt. Obwohl das Gedicht dementsprechend in barocker Manier korrespondierend komponiert ist, löst sich der Raum in der Wahrnehmung des *peregrino* mehr und mehr auf. War die Sinnestäuschung in der „Soledad Primera“ noch genauer der Sonne zugeschrieben, so geht sie hier fast aktiv vom Protagonisten aus, der selbst (durch seine Gemütsverfassung) die Wellen versteinert und die Felsen verflüssigt. Die kausale Beziehung zwischen den Klagen, „dulces quejas“, des *peregrino* und dem sinnestäuschenden Effekt bzw. seiner eigenen Vorstellungskraft federt die Raum- und Sinnauflösung erheblich ab und ist nicht deckungsgleich mit der freien Verbindung einzelner grammatikalischer Elemente in Picassos Poesie. Dennoch bleibt das *Bild* der Metamorphose der Landschaft bestehen, das in dieser Weise eben nicht abbildbar ist, sondern Ausdruck einer *Bewegung* zwischen den Elementen, zwischen zwei Aggregatzuständen, zwischen der Vorstellung des Lesers, Dichters und *peregrinos* und schließlich auch zwischen Bild und Text.

Diese literarische Tradition des spanischen Barock, die insbesondere Góngora vertritt, nimmt Picasso bewusst auf und repräsentiert oder reflektiert damit auch seine andalusische Herkunft. Letzteres zeigt sich vor allem an den übereinstimmenden Motiven aus der Natur, der Mythologie und auch der Melancholie, die

248 Zum vielfältigen Motiv des Spiegels bei Góngora und seiner medienhistorischen Bedeutung vgl. K. Kramer, „Mythos und Bildmagie. Zum Verhältnis von Portrait, Spiegel und Schrift in Góngoras Lyrik“.

249 Góngora, *Soledades*, „Soledad Segunda“, Vers 33-41. Vorherige Zitate aus der „Segunda Soledad“, Vers 1-32.

nicht zwangsläufig an Picassos eigenen Gemütszustand, sondern auch an die andalusische Tradition des Klagelieds (*saeta*, *soleares*, *fandango*) und eben die *Soledades* anknüpft. Auch in dem plötzlichen Wechsel von abstrakter, mythologisch geprägter Poesie und konkreter Beschreibung von heimischen Nahrungsmitteln ähneln sich Góngora und Picasso. Nach der einleitenden stimmungsvollen Landschaftsbeschreibung folgt in der „Soledad Segunda“ der schlichte Fischfang. Dabei wird zwar das Fischernetz noch als „laberinto nudoso de marino / Dédalo, si de leño no, de lino“²⁵⁰ metaphorisiert und mythologisiert, aber der Inhalt des eingeholten Netzes wird daraufhin mit fast kulinarischem Genuss als ganze Bandbreite der noblen Fischarten geschildert:

Mallas visten de cáñamo al Lenguado,
mientras en su piel lúbrica fiado
el Congrio, que viscosamente liso
las telas burlar quiso,
tejido en ellas se quedó burlado.
Las redes califica menos gruesas,
sin romper hilo alguno,
pompa el Salmón de la Réales mesas,
cuando no de los campos de Neptuno,
y el travieso Robalo,
guloso de los Cónsules regalo.²⁵¹

Dieser konkrete Blick auf das Objekt des körperlichen Genusses entspricht ganz Picassos ‚Geschmack‘ und wird von ihm als „calamares en su tinta“ (s.o. und in unzähligen weiteren Beispielen) in ähnlicher Stilmischung präsentiert. Auch die in diesem Zusammenhang von Góngora so eindrücklich und mehrfach gebrauchten Motive wie das Labyrinth („laberinto“) oder das Netz („la red“ oder hier: „las redes“) sind in Picassos Schriften an vielen Stellen entscheidend.²⁵²

Ein direkter Bezug zu Góngora und den *Soledades* lässt sich in Picassos Texten zwar nur an wenigen Stellen belegen, aber schon im zweiten spanischen Langgedicht

250 Ebd., „Soledad Segunda“, Vers 77-78.

251 Ebd., „Soledad Segunda“, Vers 91-101. Vgl. dazu auch in Fußnote in der Beverley-Ausgabe, die den kulinarischen Luxus nochmals betont: „pescados, que se consideran comida lujosa, cortesana.“ (in: Góngora, *Soledades*, hrsg. v. J. Beverley, S. 125).

252 Vgl. das Labyrinth des Minotaurus bei Picasso (Kap. 3.3) sowie das Motiv des Netzes beispielsweise in *Sueño y mentira de Franco* (Kap. 4.5). Ähnliches gilt für die Motive des Felsen, „roca“, und des Sandes, „arena“.

vom „Mai-Juni 1935“ kombiniert er in einer rhythmischen Zahlen- und Wortfolge: „sol, soleares, soledad, soledades“. Zuvor stellt er eine typische kulinarische Assoziationskette, die dann erneut von einer Zeit und Ortsangabe gebrochen wird, die semantisch keinerlei Verankerung besitzt:

y de hasta luego caramelo caramelo que arde caramelo que quema caramelo que corta caramelo que pega y rompe caramelo que pica pincha color rosa y verde caramelo de tarde de domingo encerrado en el cuarto sin toros y sin nada envuelto en el papel [...] en el agua su vida de hombrecito esperando impaciente la hora de ver el sol y tan contento que ahora empieza lo bueno y se va levantar la cortina de llamas que se lleva en sus pliegues el pasado en botellas polvorientas del oro azul que arrastra el más azul de los azules y basta por ahora que hay que ir despacio y contar 1 . 2 – 3 . 4 . 5 . 6 – 7 . 8 – 9 . 10 – 11 . 12 . 13 . 14 . 15 . 16 – 17 . 18 . 19 . 20 . 21 – 22 . 23 . 25 – 26 . 27 – 28 . 30 – 31 . 32 . 33 . 34 . 35 . 36 . 37 . 38 . 40 – 50 . 21 . 32 . 17 – 34 . 60 . 70 . 80 . 110 – 120 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . y que el sol los queme y los achicharre para que canten soleares por la noche solos en la soledad de las soledades esperando encontrar un poco de frescura 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 – 1 . 2 . 3 . 4 – 4 . 5 . 6 – 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 – 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 – 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7²⁵³

Auch die entsprechende Manuskriptseite zeigt wie wichtig die Zahlenreihen sowohl als graphische als auch als semantisch-dekonstruktive Elemente sind (vgl. Abb. 92). Weder durch Paragraphen, Strophen oder sonstige optische Unterteilung – geschweige denn durch Zeichensetzung – erlaubt Picasso seinen Lesern Pausen oder ansatzweise Linearität in der Lektüre. Auch wenn Góngora in den *Soledades* die, wenn auch zu seiner Zeit wenig genutzte, Gedichtform der *silva* wählt, wurden auch hier die einzelnen Strophen erst nachträglich von den Editoren unterteilt.²⁵⁴ Daher kann man durchaus davon sprechen, dass die *Soledades* ursprünglich ein ähnlich

253 Picasso, *Écrits*, „mai-juin 1935“, S. 17 [Kursiv im Original]. Vgl. zur Interpretation dieser Textstelle auch Sabartés, *Retratos y Recuerdos*, S. 184-192. Obwohl Sabartés betont, dass er das meiste nicht verstehe, bezieht er die Teile, die er wiedererkennt fast zwangsläufig auf die Kindheit des Malers: „Aquí me parece discernir una serie de recuerdos de su infancia, imágenes de un pasado remoto que de repente se adueñan de su espíritu“ (ebd., S. 187).

254 Beverley spricht in diesem Zusammenhang von einer Unterteilung in „pseudostrofas“ durch Alonso, die in der Originalversion Góngoras nicht vorhanden war: „no hay la menor indicación de que representen una construcción estrófica intencionada del poeta mismo.“ (ders., „Preliminar“, in: Góngora: *Soledades*, hrsg. v. J. Beverley, S. 9). Er zitiert außerdem Molho, der davon spricht, die *Soledades* setzten sich nicht aus mehreren *silvas* zusammen, sondern nur aus einer einzigen, vgl. ebd., S. 11.

kompaktes Schriftbild wie Picassos Langgedichte aufwiesen – abgesehen von der Versform.

Abbildung 92: Picasso, „no más hacer que cuidado“, Manuskript mai-juin 1935, [1], Seite „IV B“, Tinte auf Chinapapier, undatiert, nummeriert (in: Écrits, S. 16) (Abb. in Nanette Ribler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 289)

Trotz des ungebrochenen Schreibflusses, den das Manuskript abbildet, lässt sich in dem hier zitierten letzten Abschnitt des Gedichts vom Mai-Juni 1935 eine für Picasso typische und wiedererkennbare Struktur skizzieren. Der sich steigernde Rhythmus aus den Wortwiederholungen von „caramelo“ setzt sich bis zu den Zahlenreihen fort,

die schließlich reines graphisches und sprachmelodisches Zeichen sind. Dabei beinhalten die Zahlenreihen selbst auch eine eigene Steigerung, die nur scheinbar mathematischer Natur ist. Denn das vom Text angekündigte „Zählen – contar“ beim langsamen gehen, wird zwar korrekt begonnen, aber schon durch verwirrende Minuszeichen unterbrochen, bis dann plötzlich die Zahl „24“ fehlt, dann wieder die „39“, um schließlich nach einer nicht mehr nachvollziehbaren Zahlenfolge in den „Nullen“ zu enden. Bei der zweiten Zahlenreihe handelt es sich scheinbar um die stete Wiederholung der Reihe „1-7“, die aber auch nicht korrekt durchgehalten wird. Dennoch wäre beim lauten Lesen der Passage der rhythmische Steigerungseffekt sowohl durch die Wortwiederholungen, die grammatikalischen Wiederholungen als auch durch die Zahlenreihen gegeben.

Auch die an mehreren Stellen präsente Sonne erfährt eine Steigerung durch die Wiederholung in anderen Worten: „sol – soleares – solos – soledad – soledades“. Die sowohl lautmalerische wie semantische Steigerung von „sol“ zu „soledades“ verweist nicht nur auf die melancholische Seite der Sonne, sondern auch konkret auf Góngoras *Soledades*. Dazu kann zwar angesichts der Fülle von Verweisen und Wortspielereien in Picassos Texten kein handfester Beleg geliefert werden, aber der Bezug lässt sich m.E. dennoch vertreten. Zum einen wird hier, wie an vielen anderen Stellen auch, die gemeinsame andalusische Heimat von Góngora und Picasso angesprochen: konkret in den „soleares“, aber auch im melancholisch-einsamen Moment der Sonne, die in diesem Kontext die Protagonisten/Adressaten („los que me“) verbrennt. Zum anderen stimmt die motivische Verbindung von Sonne, Klagen („quejas“ bei Góngora, „soleares“ als Klagelieder bei Picasso) und der Einsamkeit, die in dem ungewöhnlichen Plural von „soledades“ gipfelt, mit Góngoras *Soledades* überein. Gleichzeitig ist die Sonne in diesem Abschnitt inhaltlich in ihren beiden widersprüchlichen Eigenschaften eingefangen, die auch Góngora gleich zu Beginn der *Soledades* in der gefährlich-mächtigen und liebevoll-erotischen Sonnenbeschreibung anspricht. Denn zunächst wird bei Picasso die Sonne sehnsüchtig erwartet: „esperando impaciente la hora de ver el sol“ und als „oro azul que arrastra el más azul de los azules“ in einer Mischung aus Himmel und Sonne metaphorisiert. Während sie zum Abschluss die angesprochene melancholische Stimmung verbreitet und eher Abkühlung erhofft wird.

In einer ähnlich kryptischen Weise, wie schon im zitierten Langgedicht vom 18. April 1935, spricht Picasso auch hier von einem nicht näher bestimmten, und daher auch nicht unmittelbar auf ein lyrisches Ich oder gar auf den Autor beziehbaren, „Leben“: „su vida de hombrecito“. Erneut wird die (Kindheits-)erinnerung nur ironisch-kryptisch eingeflochten, wenn von „el pasado en botellas polvorientas“ die

Rede ist.²⁵⁵ Eingerahmt von Sonnenmetaphern wie dem Vorhang aus Flammen („cortina de llamas“) und dem Gold-Blau („oro azul“) wird weder ersichtlich, ob die Vergangenheit verklärt und mit positiven Gefühlen („ahora empieza lo bueno“) belegt wird, noch ob sie nicht eher von den Flammen vernichtet werden soll. Ganz abgesehen davon, dass ebenso wenig klar ist, von wessen Vergangenheit hier eigentlich die Rede ist. Folglich entspricht das Ende dieses Langgedichts von Picasso vom Mai-Juni 1935 auch eher einem „Aufhören“ („y basta por ahora“) als einem narrativen oder lyrischen Ende, das sich formal oder inhaltlich begründen ließe. Doch auch wenn Góngoras *Soledades* demgegenüber bei weitem nicht die gleiche Intensität der Auflösung von Form und Inhalt aufweisen, wird auch das Ende der *Soledades* als „unbefriedigend“ charakterisiert, und ähnlich wie in Picassos Gedichten als schlichtes „Beenden“ einer scheinbar endlos erweiterbaren Wanderschaft beschrieben.²⁵⁶ Zwar gibt es sowohl bei Góngora als auch bei Picasso wiedererkennbare Strukturen, wiederkehrende Motive und Techniken, sie werden aber nicht zu einem linearen oder chronologischen Band zusammengefügt.

255 Sabartés bezieht in seiner Darstellung des Gedichts diese Hinweise wie selbstverständlich auf den Autor Picasso: „Aquí me parece discernir una serie de recuerdos de su infancia, imágenes de un pasado remoto que de repente se adueñan de su espíritu.“ (ders., *Picasso retratos y recuerdos*, S. 187). Gleichzeitig spricht Sabartés aber auch von der Analogie zum Spinnennetz und dass er die Texte Picassos nicht verstehe.

256 Vgl. H. Ehrlicher, *Zwischen Karneval und Konversion*, S. 22 und S. 360-371, hier bes. S. 368: „Für jeden Interpretationsansatz, der den Text als Einheit lesen wollte, blieb jedoch irritierend, dass diese Bewegung im überlieferten Text der *Soledades* nicht zu einem klar erkennbaren handlungslogischen Ende geführt und ihr Ziel auch sonst nicht explizit bestimmt wurde“.

4.4 IM DIALOG MIT EL GRECO, VELÁZQUEZ UND GÓNGORA

Sowohl die Maler El Greco und Velázquez als auch der Autor Góngora, sind Vorbilder Picassos, und er antwortet ihren Werken des 16./17. Jahrhunderts in Bildern und Texten des 19./20. Jahrhunderts. Es lässt sich ein ungeahnt interessanter Weg nachverfolgen vom Bild, das El Greco zu Ehren des ca. 1322 verstorbenen Grafen von Orgaz malte, über Góngoras Grabinschrift für den bewunderten Maler, der 1614 starb, bis zu Picassos letztem schriftstellerischen Werk, das er nach El Grecos Bild *El entierro del Conde de Orgaz* nennt. El Greco, der Maler der dunklen Porträts mit den langgezogenen Gliedmaßen, und Góngora, der Dichter der Dunkelheit und Hoffnungslosigkeit, erscheinen auf den ersten Blick prädestiniert als Vorbilder Picassos für das Thema des *Entierro*. Doch wieviel Strahlen bei El Greco, synästhetische Genüsse bei Góngora und schließlich erotisch-orgiastisch-surrealistische Traumtexte und -bilder bei Picasso dieses Motiv bedeuten kann, soll im Folgenden gezeigt werden.

Denn Picasso setzt sich auf vielfältige Weise und in verschiedenen Medien mit dem Thema auseinander. In der Malerei nimmt er schon 1901 mit *El entierro de Casagemas* (vgl. Abb. 109) direkten Bezug auf das Begräbnis-Bild von El Greco, abgesehen von der allgemeinen El-Greco-Bewunderung in der spanischen Bohème zu Anfang des 20. Jahrhunderts. In seiner schriftstellerischen Antwort dagegen übernimmt Picasso 1957-59 scheinbar nur noch den Titel des Meisterwerks, um darunter Motive und literarische Genres zu versammeln, die ihn schon sein ganzes literarisch-künstlerisches Leben lang beschäftigen (vgl. dazu die Verbindung zu den Jugendzeitschriften von *La Coruña*, Kap. 4.1). Auch mit Góngora setzt sich Picasso sowohl literarisch als auch in der Malerei, Illustration und Transkription auseinander. Im spanischen Góngora-Jahr 1927 beteiligt sich der Künstler gemeinsam mit Juan Gris mit zwei kubistischen Bildern in der Zeitschrift *Litoral*, die man auch als Góngora-Porträt betrachten kann (vgl. dazu Kap. 4.2.2). Ein Jahr darauf erscheint 1928, eine von Ismaël González de la Serna illustrierte Ausgabe von 20 Sonetten Góngoras, die der Hispanist Zdislas Milner ins Französische übersetzte und herausgab. Zwanzig Jahre später bringt Milner in Zusammenarbeit mit Picasso eine bis auf ein Sonett und die Umstellung der Reihenfolge identische Ausgabe heraus, für die Picasso ein Góngora-Porträt anfertigt und sämtliche Sonette transkribiert und illustriert.²⁵⁷ Dabei

257 Walter Pabst konnte nachweisen, dass die bekannte Ausgabe von Picassos Illustrationen-Transkriptionen international nur unter dem Titel: Picasso, *Góngora* (1948) verlegt und der wichtige Hinweis auf Milner und die Vorgeschichte des Buches aus kommerziellen

sticht das Grabgedicht Góngoras „Esta en forma elegante“ (1614) zu Ehren El Grecos aufgrund fehlender Ornamente in der Transkription unmittelbar ins Auge und soll im Folgenden neben dem Sonett „Hurtas mi vulto“ (1620) näher betrachtet werden. Auch Picasso schreibt in der gleichen Zeit, zu der er *El entierro del Conde de Orgaz* verfasst (1957-59), ein Grabgedicht – jedoch nicht auf El Greco, sondern zu Ehren von Velázquez: „Carpintero en hojalata“ (12.09.1959). Damit nimmt er über den Umweg eines weiteren berühmten spanischen Malers, dessen *Meninas* er in Öl zur gleichen Zeit in einer Serie von Bildern bearbeitet, erneut Bezug auf El Greco und Góngora – jedoch in seiner typischen labyrinthischen Art und Weise, die es fast unmöglich macht, alle intermedialen Fahrten nachzuvollziehen.

4.4.1 El entierro del Conde de Orgaz in Öl: El Grecos Malerei des Barock

El Grecos berühmtes Gemälde *El entierro del Conde de Orgaz* (1586/88, vgl. Abb. 93) bedarf angesichts ausführlicher kunstgeschichtlicher Forschungen²⁵⁸ keiner Bildanalyse an dieser Stelle. Es bildet in der Malerei ein Pendant zum *Don Quijote* (1605/1615) des ebenfalls in Toledo ansässigen Cervantes und gehört zu den Klassikern des ausgehenden 16. Jahrhunderts und den Vorbereitern des Barock.²⁵⁹ Die Welt ist zwar noch in zwei sich entsprechende Teile von Himmel und Erde, Jenseits und Diesseits aufgeteilt, aber in einer dynamischen, farbenprächtigen Malerei der oberen Bildhälfte, die auf byzantinische und italienische Einflüsse zurückgeführt werden kann,²⁶⁰ zeigt sich bereits die Lust, dem dunklen Erdenreich in einen prachtvoll ausgestalteten Traum vom paradiesischen Jenseits zu entfliehen.

Gründen bewusst ignoriert wird. Vgl. W. Pabst, „Pablo Picassos Góngora-Transkription und der Hispanist Zdislas Milner“, S. 284.

258 Vgl. A. Neumeyer, *El Greco. Das Begräbnis des Grafen Orgaz*; P. Guinard, *El Greco*, S. 22-26, 60-64, 90ff.; I. Emmrich, *El Greco*, S. 104-161; C. Radet, *El Greco*, S. 16ff.; J. Gudiol, *Le Greco. Biographie et catalogue*, S. 115ff.

259 Cervantes und Shakespeare werden zumeist als literarische Beispiele zum Vergleich mit El Grecos Werk herangezogen, vgl. A. Neumeyer, *El Greco*, S. 20; P. Guinard, *El Greco*, S. 30.

260 Vgl. A. Neumeyer, *El Greco*, S. 9 und 19-20. Dennoch bezeichnet Guinard das Bild als „das am meisten spanische Bild des 16. Jahrhunderts“, aufgrund seiner „plastischen und spirituellen Harmonie“ (P. Guinard, *El Greco*, S. 90).

Trotz genauer Vorgaben seitens der kirchlichen Auftraggeber – es sollte das Wunder bei der Beerdigung des Grafen Orgaz dargestellt werden – gelang es El Greco dennoch, dem tief religiösen Thema einen sinnlichen und durchaus körperlichen Ausdruck zu verleihen. Vor allem das Licht und die eleganten, traurigen, aber auch zart-sinnlichen Gliedmaßen der Greco'schen Figuren unterstreichen diesen Effekt, den Neumeyer einer ‚modernen‘ (barocken) Richtung zuschreibt, die sich auch in der Literatur niederschlägt.

Abbildung 93: El Greco (Domenico Theotocopuli), El entierro del Conde de Orgaz (1586/88), Toledo, Santo Tomé, 480 x 360 cm

Dagegen ist die Begräbnisszene entgegen allem Gebrauch in eine herbstkühle Mondbeleuchtung getaucht, vielleicht inspiriert von der Erinnerung an den schwarz gemal-

ten Himmel in den keltischen Ikonen des ‚Marientodes‘. Solch ein Mondlicht als Element der ‚modernen‘ Stimmung erscheint etwa gleichzeitig in Shakespeares ‚Hamlet‘ und ‚Macbeth‘.²⁶¹

Neben dem im entfernten England lebenden Shakespeare ist in Spanien El Grecos Zeitgenosse und Bewunderer Don Luis Góngora y Argote ein Meister im Umgang mit Licht und Schatten in der Dichtung. Von André Breton bekommt auch Picasso eben dieses Talent bescheinigt.²⁶² Wie Shakespeare in *Romeo and Juliet*²⁶³ verflucht Góngoras lyrisches Ich in dem Sonett „Ya besando unas manos cristalinas“, das mit der Widmung überschrieben ist: „Al sol porque salió estando con una dama, y fue forçoso dexarla“ (1582)²⁶⁴, die aufgehende Sonne, die den Abschied der Liebenden erzwingt. Das Mondlicht in El Grecos Begräbnisszene ist dagegen eher ein transzendentales, den Übergang vom Leben zum Tod ankündigendes Licht, das sich trotz der Enge der Figuren in einem Eindruck von Transparenz niederschlägt. Besonders der durchscheinende weiße Umhang des vorne rechts platzierten Priesters und analog dazu die hell reflektierende Kutte des Mönches auf der linken Bildseite bewirken gemeinsam mit der zentralen Figurengruppe der beiden Heiligen und des Leichnams diesen Schimmer des Mondlichtes. Trotz der von Neumeyer angesprochenen herbstlichen Kühle hat diese Atmosphäre auch etwas Behebendes, gleich dem Aufschweben der Seele. Ganz leicht scheint der Körper des Grafen zu sein, den die Heiligen Stephan und Augustin zu Grabe tragen. Selbst seiner schweren goldschimmernden Rüstung wird durch die Lichtreflexion, das weiße Grabtuch und die sie umgebenden goldenen Umhänge der Heiligen das Gewicht genommen. Wie schmal wirken auch die Beine des Toten – kaum größer als der parallel dazu gesetzte Kinderarm. Dieser Kinderarm hat im Bild die besondere Funktion des „Fingerzeigs“ auf das Geschehen, aber vor allem auf die Größe Gottes, wie es in der zeitgenössischen Kunst üblich war.²⁶⁵

261 Ebd., S. 8.

262 Vgl. A. Breton, „Picasso Poète“, S. 570, vgl. dazu Kap. 3.2.2.

263 Vgl. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 3. Akt, 3. Szene.

264 Vgl. Góngora, *Sonetos*, S. 237f. Dieses Sonett gehört zu denjenigen, die Picasso in *Góngora* (1948) transkribierte und mit einer Zeichnung versah. In dem Künstlerbuch nimmt es eine Sonderstellung ein, weil es im Vergleich zur Edition von 1928 mit Illustrationen de la Sernas als einziges – vermutlich auf Vorschlag Picassos – ausgetauscht wurde, vgl. dazu auch W. Pabst, „Pablo Picassos Góngora-Transkription“, S. 289ff. Zum Sonnenmotiv bei Picasso und Góngora vgl. Kap. 4.3.1.

265 Vgl. dazu die folgenden Ausführungen bzgl. Picasso, Velázquez und Grünewald, Kap. 4.4.3.

Doch ohne sich in Details der genauen Komposition des Bildes zu verlieren, kann man bereits erkennen, dass durch die Beleuchtung auch die diesseitige Begräbniszene zu annähernd ähnlichem Strahlen gebracht wird wie die parallel dazu komponierte jenseitige Erscheinung Christi in der oberen Bildhälfte. Neumeyer betont daher besonders die Sinnlichkeit durchaus körperlich weltlicher Natur, deren Glanz hier auch im Diesseits erscheinen darf.

Gerade hier in der Todesszene scheint man den Quell des Grecoschen Genius am hellsten rauschen zu hören, nämlich das Entzücken an der Erscheinung und die Freude an ihrem sinnlichen Ausdruck.²⁶⁶

Überraschend ist hier für die flüchtigen Betrachter von El Grecos Malerei zu lesen, dass sein „Genius“ vor allem in der Freude am sinnlichen Ausdruck liege, verbindet man doch mit dem griechisch-spanischen Maler auf den ersten Blick düstere, fast beängstigende Porträts²⁶⁷ und religiöse Motive. Ähnlich geht es seinem Zeitgenossen Góngora, den erst Lorca in seiner Lobesschrift „La imagen poética de Don Luis de Góngora“ von dem Stigma der „obscuridad“ und des „tenebrosista“ befreien musste, um stattdessen die Leuchtkraft seiner poetischen Bilder zu betonen.²⁶⁸

Beide Künstler, Góngora und El Greco, verstehen es auf ihre Weise, Licht und Schatten, das Helle mit dem Dunklen zu kombinieren. In welcher Form ist diese Verbindung besser vorstellbar als im Traum, einem Gebilde, aus dem Schatten der Nacht geboren, um vor dem inneren Auge eine unbekannte Welt zu erschaffen? Der Traum ist dabei keine abgeschlossene neue Welt, wie Volker Roloff in zahlreichen Analysen deutlich gemacht hat,²⁶⁹ sondern ein Wechselspiel, ein *Zwischen* von realer

266 A. Neumeyer: *El Greco*, S. 9.

267 Auch Picassos Studie eines El Greco-Kopfes, die er im Rahmen seines Studiums 1899 in Madrid malte, hebt diesen dämonischen Eindruck hervor, vgl. Abb. in C.-P. Warncke, *Picasso*, Bd. 1, S. 49.

268 Vgl. F. Garcia Lorca, „La imagen poética de Don Luis de Góngora“; vgl. zu Lorca, Góngora und Picasso Kap. 4.2.2.

269 Vgl. V. Roloff: „Experimente an den Grenzen der Komik und des Traums. Anmerkungen zu surrealistischen Filmen“; „Traumdiskurs und Körper. Beispiele lateinamerikanischer Literatur“; „Vom Surrealismus zur postmodernen Erzählfreude. Lateinamerikanische Kombinationen und Beispiele (Borges, Mário de Andrade, Carpentier)“; „Der fremde Calderón. Sartre und das spanische Barocktheater“; „Surreale Urwälder in Europa und Lateinamerika – im Zwischenraum der Bilder und Texte“; „Anmerkungen zum Begriff der Schaulust“ und „Surreale Metamorphosen und Spiegelbilder. Anmerkungen zum Narzißmus Dalís“.

und imaginärer Welt und ein Theater der Schaulust, in dem der Träumende immer zugleich Regisseur (und Autor), Schauspieler und Zuschauer sein kann.²⁷⁰

4.4.2 Góngoras Grabgedicht auf El Greco – Picassos Transkription-Illustration

Nach El Greco wird im Theater des *Siglo de Oro* die Vorstellung des *la vida es sueño* nicht nur bei Calderón zu der maßgebenden Sicht auf die Welt, zur religiösen Motivation und zum ‚*générateur* der imaginären Bilder‘.²⁷¹ Doch Góngora entdeckt den Traum – und vor allem die Verbindung zwischen zum Leben erweckter Bilder und Traum – bereits vorher in El Grecos Werk. Er nimmt zwar nicht wie später Picasso das Gemälde *El entierro del Conde de Orgaz* zum Anlass seiner literarischen Antwort, sondern den Tod des Malers selbst, aber dennoch stellt er ein Bindeglied zwischen El Greco und Picasso dar. Góngoras Sonett „Esta en forma elegante“, das mit der Widmung überschrieben ist: „Al sepulchro de Dominico Greco excelente Pintor“ (1614)²⁷², gehört zu den zwanzig von Picasso transkribierten und illustrierten Sonetten Góngoras, die er für eine luxuriöse französische Buchausgabe 1947/48 anfertigte. Daneben ist der umstrittene Dichter des beginnenden spanischen Barock ein ausgesprochenes Vorbild für Picassos Schriften.

270 Vgl. zur Figur des Träumenden und des Traum-Theaters E. Lenk, Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum.

271 Vgl. V. Roloff, „Anmerkungen zum Begriff der Schaulust“, S. 28.

272 Vgl. Góngora, *Sonetos*, S. 420f. Außer diesem existiert noch ein weiteres Sonett zum Anlass von El Grecos Tod von seinem Freund Paravicino, der ebenfalls mit Góngora befreundet war und insgesamt drei Sonette zu Ehren El Grecos verfasste („Al tùmulo que hizo el Griego en Toledo para las honras de la Reina Margarita, que fue piedra“, „A un rayo que entró en el aposento de un pintor“, „Al tùmulo de este mismo pintor, que era el Griego de Toledo“). Zu einem Vergleich der Sonette vgl. E. Bergmann, „Art Inscribed: El Greco’s Epitaph as Ekphrasis in Góngora and Paravicino“. Außerdem antwortet der Dichter der Generation 27, Luis Cernuda, in einem Gedicht auf Paravicino und El Greco: „Retrato de poeta“ (1950-58), vgl. zu diesem Zusammenhang: M.I. López Martínez, „Cernuda, Paravicino, El Greco: *Ménage à trois*“.

Er geht so weit, Góngora selbst als Surrealisten zu bezeichnen: „tous les Andalous sont un peu surréalistes, [...] comme Don Luis de Góngora y Argote“ (vgl. dazu Kap. 4.2.2 und 4.3).²⁷³

Wenn Góngoras Schreibweise auch eine andere Motivation zugrunde liegt, so verwundert es dennoch nicht, dass sich die Generation 27, Picasso und die Surrealisten in seiner Dichtung wiederfanden.²⁷⁴ In intermedialer und synästhetischer Weise verbindet Góngora Literatur, Malerei und vor allem die Sinne: Seine Gedichte malen nicht nur geträumte Bilder vor dem inneren Auge, sie riechen, schmecken, man kann sie hören und ertasten.²⁷⁵ Sein freier, oft rätselhafter Umgang mit der griechischen Mythologie und die Kühnheit seiner Metaphern sind weitere Anknüpfungspunkte für die Surrealisten, die das *Siglo de Oro* ohnehin als Arsenal für groteske, karnevaleske Traumbilder schätzten, wie Volker Roloff betont.²⁷⁶

Abbildung 94: Picasso, Góngora (1948), Schriftzug auf Einband und Titel (Abb. in Nanette Ribler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 298)

273 Picasso zit. nach Ch. Piot: „Picasso et la pratique de l'écriture“, S. xxvi.

274 Zur Frage nach der Faszination Góngoras für die spanischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts vgl. hier Kap. 4.2f.

275 Besonders Lorca betont den synästhetischen Aspekt von Góngoras Dichtung, vgl. ders.: „La imagen...“, S. 229: „Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto.“

276 Vgl. V. Roloff: „Metamorphosen des Surrealismus in Spanien und Lateinamerika. Medienästhetische Aspekte“.

Das von Picasso illustrierte „Kunstbuch“ mit dem schlichten Titel *Góngora* nimmt innerhalb der Zusammenarbeit mit anderen Dichtern und der zahlreichen Illustrationen²⁷⁷ eine Sonderstellung ein. Denn Picasso illustriert hier nicht nur Góngoras Sonette, er transkribiert sie auch, wie Golding, Trueblood, Pabst und jüngst Reiter in Bezug auf die Bedeutung der Kalligraphie betonen.²⁷⁸ Man muss daher das Buch als Gesamtkunstwerk betrachten, bei dem Picasso auch in der Konzeption mitgearbeitet hat, wie Pabst bereits nachgewiesen hat. Denn die Änderung der Reihenfolge der Sonette und die Ersetzung eines Sonetts im Vergleich zur Ausgabe von 1928²⁷⁹ entstanden „vermutlich auf Vorschlag Picassos“²⁸⁰. In Zusammenarbeit mit Picasso ändert Milner sogar seine zwanzig Jahre zuvor angefertigten französischen Übersetzungen der ausgewählten Sonette Góngoras. Im Gegenzug

277 Vgl. zu den gesamten Illustrationen Picassos: S. Goepfert et al. (Hrsg.), *Pablo Picasso. The Illustrated Books: catalogue raisonné*.

278 Vgl. J. Golding, „Picasso's Góngora“; A. Trueblood, „Góngora visto por Picasso“, W. Pabst, „Pablo Picassos Góngora-Transkription und der Hispanist Zdislas Milner“; S. Reiter, „Schönheitsschauer und Schwermutsschatten. Pablo Picasso und die Sonette des Luis de Góngora y Argote“.

279 Die Tatsache, dass Picasso ein Exemplar der Ausgabe von 1928 mit den Illustrationen von González de la Serna mit eigenen Zeichnungen (er trennte 13 Zeichnungen von Serna heraus und ersetzte sie durch eigene) und mit einer Widmung für Dora Maar („POUR Dora Maar. Picasso. PARIS 8 mars 1947“ zit .n. S. Reiter, „Schönheitsschauer und Schwermutsschatten“, S. 236) versah, führte noch 2009 zu dem Aufruhr um angeblichen Ideenraub Picassos an de la Serna (vgl. dazu: J. Ruiz Mantilla, „El misterio de los ‚picassos tuneados‘“, *El País*, 02.12.2009). Der reißerische Artikel entbehrt jedoch jeder Grundlage: der Literaturwissenschaftler Andrés Soria behauptet, durch Zufall das von Picasso bearbeitete Exemplar des Góngora-Buches von 1928 in der Biblioteca Nacional gefunden zu haben und dort wisse man angeblich nicht mehr, wie sie zu dem Besitz aus Dora Maars Nachlass gekommen sind. Dabei ist dies in einem Ausstellungskatalog, *Les livres de Dora Maar* (1998), in dem das Exemplar aufgeführt wird, genau vermerkt. Es handelt sich hier nicht um Ideenraub, Plagiat oder Piraterie wie der Artikel in *El País* nahe legt, sondern um einen ganz gewöhnlichen Vorgang der Neu-Bearbeitung durch einen anderen Künstler. Zudem sind die Zeichnungen Picassos in der Ausgabe von 1928 sicher nicht „desconocidos“ und damit ein sensationeller Fund, wie behauptet wird, sondern die Zeichnungen fanden „später in der Góngora-Ausgabe von 1948 erneute Verwendung“ (vgl. S. Reiter, „Schönheitsschauer und Schwermutsschatten“, S. 236).

280 W. Pabst, „Pablo Picassos Góngora-Transkription“, S. 294. Außerdem listet Pabst in einem Vergleich alle Sonette der beiden Ausgaben von 1928 und 1948 ihre Reihenfolge betreffend auf, vgl. ebd. S. 289-290.

erlaubt sich Picasso im spanischen Original einige Freiheiten bei der Transkription und wählt zum Teil ungewöhnliche Textvarianten Góngoras, die ihm im französischen Exil kaum zugänglich gewesen sein können. Pabst schließt daraus, dies „scheint den Künstler Picasso als einen wahren Góngora-Kenner zu erweisen“ und hält es für wahrscheinlich, „daß Picasso bei der Vorbereitung seiner Sonett-Transkriptionen alte Handschriften und Editionen studiert hat“.²⁸¹ Vor diesem Hintergrund erscheint der Vorwurf Goldings (der damit die Polemik von Gertrude Stein aufgreift), Picasso habe die Bücher, über die er sprach, selten geöffnet, umso unverständlicher.²⁸² Vielmehr steht das *Góngora*-Buch von Picasso/Milner im intermedialen Wechselspiel von Picassos eigenem schriftstellerischen Schaffen und seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Góngora, El Greco und Velázquez. Außer den typographischen Übersetzungen Milners und dem Vorwort von Pierre Daix bzw. John Russel (je nach Ausgabe) besteht der Rest aus Handschriften und Zeichnungen (mit Kaltnadel, Aquatinta und Zuckersprengverfahren²⁸³) Picassos. Die innerhalb der von Picasso illustrierten Künstlerbüchern einzigartige Verwendung der eigenen Handschrift deutet zum einen auf seine eigenen Manuskripte hin und zum anderen auf die mittelalterliche Kunst der Transkription, die für Picasso und andere Zeitgenossen ein Vorbild war.²⁸⁴

Zu jedem Sonett stellt Picasso ein Frauenporträt auf eine eigene Buchseite vor das eigentliche Gedicht (vgl. Abb. 95) – bis auf das erste Sonett, „Hurtas mi vulto“, dem er sein eigenes Porträt Góngoras vorweg stellt (vgl. Abb. 96). Als Titelblatt wählt Picasso schlicht den Schriftzug „Góngora“, der Góngoras eigene Handschrift nachbildet²⁸⁵ und dennoch durch den erkennbaren (unsauberen) Pinselstrich Malerei und Schrift verbindet (vgl. Abb. 94).

281 W. Pabst, „Pablo Picassos Góngora-Transkription“, S. 295.

282 Vgl. J. Golding, „Picasso's Góngora“, S. 202. Zu Gertrude Stein vgl. Kap. 1.1.

283 Vgl. zu kunsttechnischen Besonderheiten: S. Reiter, „Schönheitsschauer und Schwermutsschatten“, S. 239.

284 Vgl. zum Zusammenhang zwischen mittelalterlicher Schriftkunst und Picassos Manuskripte: E. Mallén, „La poesía simpática de Pablo Picasso“, S. 107; auch in anderen Künstlerbüchern experimentierte Picasso zu der Zeit mit Schriftzeichen, z.B. in Pierre Reverdy, *Le Chant des morts* (1948) oder mit seinen eigenen Texten in: *Poèmes et lithographies* (1954); vgl. dazu die Kataloge: S. Greenberg Fisher (Hrsg.), *Picasso and the Allure of Language*; N. Schleif/ A. Zweite (Hrsg.), *Picasso. Künstlerbücher*.

285 Vgl. S. Reiter, „Schönheitsschauer und Schwermutsschatten“, S. 236.

Abbildung 95: Picasso, Góngora (1948), Frauenporträt und folgendes Sonett, „Mientras por competir“ (Abb. in Nanette Reißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 301)

Insgesamt wechseln sich Bild und Text seitenweise ab und finden nur in den Randornamenten und Bemalungen der Sonette zusammen (vgl. Abb. 95, 99). Die Sonette selbst werden von Picasso in einem einzigen Block transkribiert und lassen so die für das Genre wichtige Stropheneinteilung vermissen. Außerdem weisen Durchstreichungen und Einfügungen sowie die Missachtung des Reimschemas auf Platzmangel²⁸⁶ auf den spontanen Handschriftcharakter (vgl. Abb. 95). Die Lektüre wird somit neben Góngoras eigenem Rätselcharakter erneut und in anderer Weise erschwert. Das Bildliche, das ohnehin in Góngoras Texten sehr stark ist, wird in der Transkription verstärkt. Die Möglichkeit sie aus diesem Grund nur noch als „Zeichnung“ zu betrachten, ist jedoch nicht gegeben.²⁸⁷ Das Visuelle wird nicht nur in

286 So wird ausgerechnet im berühmten Sonett, „Mientras por competir“ (1582) eine Durchstreichung vorgenommen und die letzten beiden Worte „en nada“ passen scheinbar nicht mehr in die letzte Zeile. So schleicht sich in das Reimschema, das bei Góngora auf „dorada“, „troncada“, „en nada“ lautet, bei Picasso noch „en sombra“ dazwischen (vgl. Abb. 95).

287 Auf diese Möglichkeit verweist S. Reiter, indem sie von Rezipienten ausgeht, die kein Spanisch verstehen. Sie betont aber abschließend, dass „Schreiben und Zeichnen untrennbar miteinander verbunden sind“ (S. Reiter, „Schönheitsschauer und Schwermuttschatten“, S. 241).

Góngoras Dichtung, sondern auch in Picassos künstlerischer Umsetzung um weitere Sinne, und hier vor allem durch das Haptisch-Taktile ergänzt. Wie Pabst betont, erkennt Milner als einer der Ersten die Bedeutung des Taktilen und die „Präsenz der Materie“ bei Góngora.²⁸⁸ Dieser Aspekt lässt sich nicht nur in Picassos Bearbeitung der Sonette (Material des Papiers, Handschrift, Benutzung des Daumens beim Zeichnen des Góngora-Porträts²⁸⁹), sondern auch in seinen eigenen Schriften wiederfinden. Bei Góngora zeugt schon das erste der zwanzig Sonette, „Hurtas mi vulto“ (1620) vom Widerstreit zwischen Geist und Materie, zwischen Leinwand und Tod.

Abbildung 96: Picasso, Góngora, (1948), Porträt Góngoras, dem ersten Sonett „Hurtas mi vulto“ voran gestellt (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 302)

288 Vgl. W. Pabst, „Pablo Picassos Góngora-Transkription“, S. 287.

289 Vgl. zu den Details der Herstellung: S. Reiter, „Schönheitsschauer und Schwermuttschatten“, S. 239.

Abbildung 97: Velázquez, Retrato de Luis de Góngora realizado en su primera visita a Madrid por Diego Velázquez (1622) Öl auf Leinwand, 40,5 x 50,5 cm

Abbildung 98: Góngora-Porträt, in: ders., Obras, Manuscrito Chacón, Madrid, Biblioteca Nacional (1628) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 303)

Die Tatsache, dass Picasso diesem Gedicht sein eigenes Góngora-Porträt (vgl. Abb. 96) voran stellt, zeugt erstens von einem selbstbewussten Vergleich zu Velázquez, dessen zeitgenössisches Porträt Góngoras (1622) er erkennbar nachahmt (vgl. Abb. 97), und zweitens präsentiert er sich scheinbar als der Maler, den Góngora in seinem Gedicht anspricht. Doch weder das Velázquez-Gemälde noch die Aquatinta-Zeichnung Picassos kann von Góngora in dem daneben platzierten Sonett gemeint sein. Der in der Widmung adressierte flämische Maler („A un excelente pintor extrangero, que le estaba retratando“), der im weiteren Verlauf des Sonetts „Belga gentil“ genannt wird, ist bis heute unbekannt, das Original ist vermutlich verschollen und nur noch als Kupferstich auf dem Chacón-Manuskript Góngoras erhalten (vgl. Abb. 98).²⁹⁰

Picassos Transkription des Gedichts, „Hurtas mi vulto“ nimmt stilistisch den starken schwarz-weiß-Kontrast seines Góngora-Porträts auf und rahmt das Sonett auf der rechten Seite mit einem dicken schwarzen Pinselstrich, der mit der Form eines Pferdekopfes abschließt (vgl. Abb. 99). Innerhalb dieser schwarzen Fläche hebt sich in einer feinen weißen Linie die Silhouette einer Frau ab.²⁹¹ Die Verschmelzung von Frauen- und Pferdekörper ist sowohl in den Schriften als auch in der Malerei ein häufig gebrauchtes Motiv, das sich mit der existentiellen Verbindung von Eros und Thanatos erläutern lässt, die Picasso fast obsessiv umtreibt.²⁹² Die linke Seite des Sonettes ist im Kontrast dazu lediglich durch zwei feine symmetrische Striche und die kubistische Andeutung von Musikinstrumenten gerahmt.²⁹³ Diese kontrastive Setzung ahmt die im Barock übliche symmetrische Einteilung von Diesseits und Jenseits nach, die sich sowohl bei El Greco als auch bei Góngora finden lässt. Auch das

290 Vgl. M. Molho, „Sur un sonnet à un peintre“, S. 80; vgl. auch K. Kramer, „Mythos und Bildmagie“, S. 291ff.

291 Die von Trueblood gesehene Korrespondenz zwischen dieser Frauensilhouette und dem „esplendor leve“ sowie „vida breve“ im Sonett Góngoras halte ich jedoch für eine zu enge, gesuchte inhaltliche Übereinstimmung, die nicht das Kriterium sein sollte, anhand dessen man die Illustrationen analysiert (vgl. dazu auch N. Schleif, „Picasso als Illustrator“, S.163ff.); vgl. A. Trueblood, „Góngora visto por Picasso“, S. 659 und ders., „La traducción de los textos literarios“, S. 90.

292 Dies trifft vor allem im Bereich von Erotik und Tod im Stierkampf zu, vgl. dazu M.-L. Bernadac, „Le Gazpacho de la Corrida“; T. Heydenreich, „„Kilómetros y leguas de palabras...“: Pablo Picasso als Schriftsteller“.

293 Die Komposition des Rahmens spiegelt sich auch in der Transkription des Textes durch Picasso, wie Trueblood gezeigt hat. Die Anfangsbuchstaben (vor allem das „H“ von „Hurtas“) auf der linken Seite korrespondieren mit den feinen Strichen der Rahmung, vgl. A. Trueblood, „Góngora visto por Picasso“, S. 659.

Thema von Góngoras Sonett ist letztlich die Bearbeitung des Vanitas-Motivs („vanas cenizas“) anhand der Frage von Malerei, Leben und Tod. Die Lektüre von Picassos Transkription wird durch die Handschrift zum Teil erschwert, ist aber durchaus möglich. Picasso übernimmt teilweise die alte Schreibweise z.B. „estava“ statt „estaba“ und „deve“ statt „debe“.²⁹⁴

Abbildung 99: Picasso, Góngora, Transkription/Illustration von „Hurtas mi vulto“ (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 305)

294 Wie Trueblood recherchiert hat, übernimmt Picasso die Schreibweise aus verschiedenen Editionen, vgl. ders., „La traducción de los textos literarios“, S. 82.

Soneto Burlesco

*A un excelente Pintor extranjero,
que le estava retratando.*

Hurtas mi vulto y cuanto más le deve
A tu pincel dos vezes peregrino
De espíritu vivaz al breve lino,
En los colores que sediento beve.

Vanas cenizas temo al lino breve,
Que emulo del barro le imagino,
A quien (ya etero fuese, ya divino)
Vida le fió muda esplendor leve.

Belga gentil, prosigue al hurto noble,
Que a su materia perdonará el fuego.
Y el tiempo ignorará su contextura.

Los siglos que en sus hojas cuenta el roble
Arbol los cuenta sordo, tronco ciego,
Quien más ve, quien mas oye, menos dura.²⁹⁵

Die Vorstellung vom „Raub des Antlitzes“ durch die Malerei hat von der griechischen Mythologie (Prometheus, Pygmalion) über die zeitgenössische „Bildmagie“ des Barock bis hin zu modernen Überlegungen von Anwesenheit und Abwesenheit des gemalten/abgebildeten Objekts eine lange Tradition.²⁹⁶ Dass es schon bei Góngora um „Medienreflexion“ und kritische Neu-Bewertung von antiken und christlichen Mythen geht, hat Kirsten Kramer in „Mythos und Bildmagie“ anhand dieses Sonetts belegt.²⁹⁷ Den von Kramer betonten Wechsel von „Profil- durch die Frontalansicht“ im flämischen Porträt Góngoras scheint auch Picasso in seiner Arbeit an *Góngora* zu

295 Góngora, „Hurtas mi vulto“ (1620), in: Picasso, *Góngora*, o.S. [die abweichende Schreibweise und fehlende Akzente sind der Transkription Picassos nachempfunden]. Zu den Manuskriptversionen des Sonetts und der korrekten Schreibweise vgl. Góngora, *Sonetos*, S. 199-200.

296 Vgl. M. Wetzel, *Der Entzug der Bilder*; ders., *Die Wahrheit nach der Malerei*; H. Belting, *Bild-Anthropologie*.

297 Vgl. K. Kramer, „Mythos und Bildmagie. Zum Verhältnis von Porträt, Spiegel und Schrift in Góngoras Lyrik.“, S. 295ff.

antizipieren, indem sein Góngora-Porträt die Frontalansicht durch einen klaren Augenkontakt zum Betrachter ähnlich in den Vordergrund stellt wie der unbekannte Belgier. Außerdem wechseln sich im gesamten Buch die Ansichten der abgebildeten Frauenporträts ab, meist frontal, aber auch im Profil oder in einem Fall die Hinterkopfansicht. Entscheidend ist, dass die Frauen alle im gleichen Ausschnitt (Kopf bis Hals) gezeigt werden wie Góngora selbst zu Beginn des Buches. Dadurch erhalten zumindest die Frontalansichten Picassos den von Kramer für das Góngora-Sonett und das dazu gehörige flämische Porträt postulierten Spiegelcharakter, der auch das Spiegeln des Betrachterblickes einschließt.²⁹⁸

In Bezug auf barocke Symmetrien lässt sich den Spiegel betreffend festhalten, dass sowohl El Greco in *El entierro del Conde de Orgaz* als auch Góngora in „Hurtas mi vulto“ eine strukturelle Spiegelung vornehmen. El Greco spiegelt kompositorisch Jenseits und Diesseits, Oben und Unten in seinem großformatigen Gemälde. Góngora klagt in den beiden Quartetten von „Hurtas mi vulto“ im Sinne der Vanitas den Maler an, der nur eine scheinbare Verlängerung des Lebens durch die Leinwand bieten kann. Denn diese kann sich ebenfalls in eitle Asche („vanas cenizas“) verwandeln. In den folgenden Terzetten kehrt sich aber der Vanitas-Gedanke in Hoffnung um und gesteht eben diesem Material zu, die Zeit und das Feuer zu überstehen („Que a su materia perdonará el fuego. / Y el tiempo ignorará su textura“) – im Gegensatz zum (sehenden und hörenden) lyrischen Ich des Dichters („Quien más ve, quien más oye, menos dura“). Die Kombination von Sinnlichkeit und Materie, die Milner ebenso an Góngora fasziniert wie Picasso, und auch bei El Greco entscheidend ist, wird in diesem Sonett besonders raffiniert gegeneinander ausgespielt. Während der fühlende, sinnlich wahrnehmende Mensch der Vergänglichkeit ausgeliefert ist, hat die Leinwand, aus dem harten Holz der Eiche und dem zarten Leinen gemacht, zumindest die Chance, ihn zu überdauern. Nur wenn man den Menschen als Mittelpunkt des Gedichts betrachtet, kommt man wie Pabst zu dem Schluss, dass der Tod und die Vergänglichkeit des Stoffes hier angemahnt werden.²⁹⁹ Anders herum betrachtet, könnte man aber auch die Verlebendigung der Dinge in den Vordergrund rücken: die zwar kurz(lebige) Leinwand („breve lino“) ist durch den „espíritu vivaz“ in der Lage, die Farben zu trinken („que sediento bebe“). Zwischen Ding und Mensch scheint es kaum einen Unterschied zu geben, wird doch

298 Vgl. ebd., S. 297: „Die grundsätzliche mediale Homologie zwischen Spiegel und Bild wird bereits in der zeitgenössischen kunsttheoretischen Reflexion bezüglich des flämischen Portraits benannt, welches die Ablösung der Profil- durch die Frontalansicht vollzieht und daher den Anschein hervorruft, dass die Bildtafel – ähnlich wie der Spiegel – den Blick des externen Bildbetrachters auf diesen zurückwirft.“

299 Vgl. W. Pabst, „Pablo Picassos Góngora-Transkription“, S. 291.

auch der Mensch aus dem erwähnten Lehm („barro“) geschaffen, mit dem Góngora antike und christliche Schöpfungsmythen (Prometheus und Genesis) anspricht.³⁰⁰ Die fehlenden Sinne des verlebendigten Dings („vida muda“ und „tronco ciego“) machen es möglicherweise sogar dem Menschen überlegen, der dazu korrespondierend als sehend und hörend die Zeit nicht überdauern kann (s.o.). Insgesamt überwiegen die Unentschiedenheit und das Paradox (das Bild wird zu Asche und überdauert Feuer und Zeit), bis hin zur „Ununterscheidbarkeit von substanzlosem Bild und physischem Körper“, wie Kramer in ihrer Detailanalyse nachweist.³⁰¹ Es entsteht auf diese Weise für die Vorstellung des Lesers, der als „peregrino“ gemeinsam mit dem Maler und dem lyrischen Ich in diesem Gedicht ebenso angesprochen wird wie im Grabgedicht auf El Greco („En esta forma elegante“, s.u.), ein offener Raum oder auch eine Passage. Dies ist nur möglich, weil die Dinge als „lebendig“ wahrgenommen werden, die den Menschen anblicken (hier der Blick des Porträts, s.o.) und mit ihm verschmelzen, eben so wie Benjamin es für das Mienenspiel und den Wecker der Surrealisten beschrieben hat (vgl. Kap. 2.4). Unter den Autoren des Surrealismus hat vielleicht Francis Ponge diese Eigenstellung des Dings erkannt, die er auch in Picassos Malerei ausmacht³⁰² – und die sicher auch für dessen Schriften gilt. Die Faszination, die von Góngora ausging, lag für Milner ebenso wie für Picasso in dessen „Verlebendigung“ der Materie, sei es ein Bild oder ein Stück Holz. Eben dieser Aspekt wird auch im Grabgedicht für El Greco sowohl bei Góngora als auch bei Picasso herausgestellt.

Góngoras Grabinschrift für El Greco ist gerade als Lob auf den Maler ein Beispiel intermedialer Wechselwirkung und steht innerhalb des Buches im Dialog mit dem zweiten Maler-Gedicht, „Hutas mi vulto“. Von den zwanzig von Picasso illustrierten und transkribierten Sonetten Góngoras ist dieses als einziges nicht mit einer Zeichnung gerahmt (vgl. Abb. 100-101).³⁰³ Allerdings ist davor, wie bei fast allen anderen Gedichten auch, eine Frauenfigur Picassos gestellt, die in diesem Fall in der rechten Gesichtshälfte einen traurigen, schmerzlichen Ausdruck hat, während die linke Hälfte sich relativ entspannt auf die Hand stützt. Mit wenigen Strichen kommt Picasso aus und der einzige Verweis auf die Zeit El Grecos und Góngoras sind die

300 Vgl. dazu Kramer, „Mythos und Bildmagie“, S. 292-293.

301 Vgl. ebd. S. 306 und zur „paradoxe[n] Beschreibung des Bildgegenstandes“, S. 298.

302 Vgl. F. Ponge, *Le parti pris des choses*; ders. „Texte sur Picasso“; ders. *Picasso évidemment*.

303 John Russel interpretiert dies als Zeichen der Ehrfurcht vor dem großen Vorbild El Greco: „als wäre das Malen an sich bereits in der unermeßlichen Größe dieses Namens beschworen und ließe jede Ausschmückung des Textes als unverzeihlich erscheinen“ (ders.: „Vorwort“, in: Picasso: *Góngora*, ohne Seitenangaben). Doch kann Picassos Ehrfurcht nicht allzu groß gewesen sein, bedenkt man seine frühe Parodie des Meisterwerks und den späteren fast blasphemisch zu nennenden Text *El entierro del Conde de Orgaz* (s.u.).

Rüschen an Ärmel und Halskragen, die sich sowohl im *El entierro del Conde de Orgaz* als auch im Porträt wiederfinden, das Picasso von Góngora malte (vgl. Abb. 93, 96, 100).

Abbildung 100: Picasso, Góngora, Transkription/Illustration von „Esta en forma elegante“ (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 309)

Abbildung 101: Picasso, Góngora, Transkription/Illustration von „Esta en forma elegante“ (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 310)

Picasso scheint bei diesem Sonett seine Mittel sehr zu beschränken. Lediglich der zweite Vers in der zweiten Strophe wird graphisch hervorgehoben und entspricht einer in Stein gemeißelten Schrift.³⁰⁴ Außerdem verändert er den Wortlaut, so heißt

304 Auch das Sonett selbst spielt mit dem Bild der in Stein gemeißelten Schrift, vgl. dazu Bergmann: „Art inscribed“, S. 160f.

es im Original: „El campo ilustra de ese marmol grave“.³⁰⁵ Vermutlich hat Picasso den Vers einfach der gesprochenen Sprache angepasst, in der „de ese“ zusammengezogen wird.

*Al sepulchro de Dominico Greco
excelente Pintor*

Esta en forma elegante, o peregrino,
De porfido luziente dura llave,
El pincel niega al mundo mas suave,
Que dió espíritu al leño, vida al lino,
Su nombre (aun de mayor aliento digno)
Que en los clarines de la Fama cave,
El campo ilustra desse marmol grave,
Venerale, y prosigue tu camino.
Yace el Griego, heredó naturaleza
Arte, y el arte estudio, Iris colores,
Febo luzes, si no sombras Morfeo.
Tanta urna, a pesar de tu dureza,
Lagrimas beva, y quantos suda olores
Corteza funeral de arbol Sabeo.³⁰⁶

Indem Picasso sich derart zurückhält, lässt er vor allem Góngora selbst sprechen. Jede Strophe des Sonetts hat ihr eigenes Thema, das zwar immer eine dunkle Seite enthält, aber doch von einer hellen, sinnlichen und hoffnungsvollen überstrahlt wird. Zunächst geht es um die Endgültigkeit des Todes, die im Schlüssel dargestellt wird,³⁰⁷ der aber dennoch leuchtet. Für immer verweigert uns aber der Pinsel (El Grecos), der Leinwand eine Seele, Leben einzuhauchen. Verloren ist damit nicht nur das Leben

305 Góngora, *Sonetos*, S. 420.

306 Transkribiert nach Picassos Fassung des Sonetts (vgl. Abb. 101). Picasso verzichtet auf die meisten Akzente und ändert leicht die Schreibweise; vgl. zur älteren Schreibweise Góngora, *Sonetos*, S. 420. Von allen Sonetten, die Picasso transkribierte und illustrierte, wählte Molina eben dieses als Beispiel aus, obwohl gerade hier die Illustration fast vollständig fehlt; allerdings findet sich keine weitere Besprechung des Werks bei Molina, vgl. A. Fernández Molina: *Picasso escritor*, S. 18ff.

307 Die Schlüssel von Petrus finden sich auch in El Grecos *El entierro del Conde de Orgaz* – hier sind sie aber ein Zeichen der Hoffnung: Petrus wird der Seele des Grafen das Tor zum Himmel aufschließen und ihr Einlass gewähren (vgl. Abb. 93). Bei Góngora wird das Motiv eher im Sinne von Wegschließen gebraucht.

des Malers, sondern all jene Leben sind es, die er noch hätte im Bild erschaffen können. Góngora betont hier, wie in „Hurtas mi vulto“, in synästhetischer Weise die Textur der Leinwand in zweifacher Hinsicht von Leinen (lino) und Holz (leño). In der zweiten Strophe kommt der spürbare Atem hinzu und der Gedanke des Fortbestehens erhält im wahrsten Sinne des Wortes mehr Gewicht, indem der Ruhm El Grecos angesprochen wird, der in die Hörner der Fama passt und diesen schweren Marmor schmückt. Damit wird nach dem *sichtbaren* Bild des Schlüssels und der *fühlbaren* Leinwand nun mit den Hörnern der Fama das *Gehör* der Leser angesprochen.

Auch der Grieche verstand es in den Augen Góngoras, die Sinne und Künste zu verbinden. Denn er vererbt der Natur die Kunst und der Kunst den Fleiß, der Iris die Farben, Phöbus das Licht und selbst Morpheus die Schatten. Man kann dies auf zwei Weisen lesen: El Greco hat aus all diesen Bereichen – der Natur, den Farben, dem Licht, dem Traum – geschöpft und sie in seiner Malerei eingesetzt und/oder er hat sie durch seine Kunst bereichert. Bemerkenswert ist hier, dass Góngora nichts über die düstere Stimmung der Greco'schen Bilder sagt oder über ihre zumeist christlichen Motive, sondern Farbe, Licht und Traum hervorhebt. Dabei stehen sich Licht und Schatten wie Tag und Nacht, Wachen und Träumen gegenüber, ohne dass eines davon bevorzugt würde. Am Beispiel von El Grecos *El entierro del Conde de Orgaz* sieht man die Natur, den Fleiß, die Farben und das Licht, aber den Traum kann man kaum ausmachen. Dennoch betont Góngora ihn durch „si no sombras Morfeo“ – wörtlich übersetzt: „wenn nicht Schatten Morpheus“. Auch hier gelingt es Góngora wieder, innerhalb dieser wenigen schlichten Worte Vieldeutigkeit zu erzeugen. Abgesehen davon, dass man Morpheus' Schatten oder Schatten Morpheus lesen kann, ist auch das „si no“ mehrdeutig in einem positiven oder negativen Sinn lesbar: als Steigerungsform „wenn nicht sogar“ oder als Verneinung „ja nicht“, „bloß nicht“. Auch im Spanischen lässt sich dies nicht entscheiden, auch wenn sein Zeitgenosse Don Garcia de Salzedo Coronel oder später Dámaso Alonso versuchten, Góngaras Dichtung zu „übersetzen“.³⁰⁸ Es bleibt vielleicht auch offen, weil El Grecos Malerei weniger selbst

308 Vgl. die Anmerkung in Góngora: *Sonetos*, S. 421: „Mientras que SC [Salzedo Coronel] interpreta que Morfeo heredó ‚sombras con que manifestar sus horrores‘ (p. 738), M. André, (Luis de Góngora), *Hispania*, V, Paris 1922) cree que *si no* tiene función negativa.“ Statt einer Entscheidung zwischen richtiger und falscher Bedeutung muss man bei Góngora immer mehrere Lesarten im Blick behalten, wie auch Bernhard Teuber betont, vgl. ders.: „Curiositas et crudelitas. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima“, S. 615-652, hier: S. 644. Belege für ein unterschiedliches, sogar gegenteiliges Verständnis und das Bemühen, einen Sinn festzulegen, sind auch die verschiedenen deutschen Übersetzungen, vgl. z.B. für eine ne-

den Traum darstellt, als durch die Lichtwirkung und die schemenhaften, transparenten und dennoch unheimlich undurchschaubaren Figuren zum Träumen anzuregen.

Die letzte Strophe lebt ganz vom Geruchssinn. Die Tränen verwandeln sich in den Duft der Baumrinde Sabas und aus der Trauer wird damit endgültig ein positives, ganz sinnliches Erleben. Wie die unendliche Verwandlung in Ovids Metamorphosen ist auch der Tod hier nur eine weitere Stufe innerhalb des natürlichen Wandels.³⁰⁹ Ohne daran eine Mimesis der Natur anzuschließen, zeigen Góngora und später auch Picasso den Zusammenhang und den Wechsel von Leben und Tod in körperbetonten lyrischen Bildern, die sich durch ihre Dynamik auszeichnen. Von einem Bild zum nächsten wächst alles, wird geschaffen oder gezeugt, nur um wieder zu verbluten, zu verwesen, sich in Asche oder Lehm aufzulösen oder als Duft zu verdunsten.

Noch in religiöser Weise vergeistigt dargestellt, sieht man diesen Vorgang in El Grecos *El entierro del Conde de Orgaz*, während Góngora die Sinnlichkeit und Körperlichkeit, die sich auch schon im Gemälde ausmachen lässt, verstärkt und Picasso sich in surrealistisch-blasphemischer Art und Weise ganz auf den Sinnesindruck konzentriert. Entscheidend bei Góngora und Picasso ist, dass sie einen Raum *zwischen* den einzelnen sprachlichen Bildern lassen, der nur durch die Leser gefüllt werden kann.

4.4.3 Picassos Grabgedicht auf Velázquez und die Meninas

Auch Picasso schreibt wie Góngora eine Art Grabgedicht. Es ist wohl neben den Widmungsgedichten an Sabartés („ojo“; „Para Don Jaime...“, 23.02.1955), das einzige dieser Art.³¹⁰ Er widmet es jedoch nicht El Greco, dessen *El entierro del Conde de Orgaz* er zur gleichen Zeit (1957-59) als Prosastück verarbeitet (s.u.), sondern Velázquez, dessen *Meninas* er 1957 in einer Serie von Ölbildern bearbeitet. Das Gedicht, „A Don

gative Auslegung „doch Morpheus Schatten nicht“ (Guinard, *El Greco*, S. 34) oder dagegen „wie dem Morpheus Schatten“ (Fritz Vogelsang in Picasso, *Góngora*, o.S.).

309 Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, 15. Buch, Vers 250ff.: „die Verwandlerin aller / Dinge Natur, sie läßt aus dem Einen das Andere werden. [...] Und geboren zu werden, / Heißt, etwas anderes als vorher zu sein *beginnen*, und sterben, / *Enden*, das selbe zu sein.“

310 Es gibt noch einige Texte oder Zeichnungen, die Freunden gewidmet sind, wie z.B. an Dora Maar (Postkarte mit „Poisson-chat“, 22.03.1937); oder kurz vor den Gedichten an Sabartés und Velázquez: an den befreundeten Maler Edouard Pignon, „Logre mou“, 23.12.1952, und dessen Frau, die Autorin Hélène Parmelin, die Picasso porträtierte: „Portrait d'Hélène Parmelin“, 05.11.1957. Allerdings weisen diese Texte nicht die formalen Kriterien des Widmungsgedichts auf.

Rodrigo Díaz de Vivar de Silva y Velázquez“ (12.09.1958) ist außerdem eines der wenigen, die einem Reimschema unterworfen sind:

A Don Rodrigo Díaz de Vivar de Silva y Velázquez

*Carpintero en hojalata
cepillero de carne de borrego
y angustias de tomillo y romero
apuntador de huevos fritos con chorizo[s]
y nube de par en par abierta
a los fandangos de los campos de trigo
tumbadas a pata suelta sobre la jaula
de grillos del sol remojando sus
patas en la clara de huevos de la luna³¹¹*

Schon im Titel verlängert und verfälscht Picasso den Namen des berühmten Malers, der mit vollem Namen Diego Rodríguez de Silva y Velázquez heißt und ebenso wie Góngora und Picasso aus Andalusien (Sevilla) stammt. Es ist ein humoristisches und parodistisches Spiel im Sinne der spanischen *burla*, das Picasso auch auf El Greco anwendet – ohne sich in bössartiger Weise über die großen Vorbilder lustig zu machen (vgl. Kap. 4.2.1 und 4.4.4). Das Gedicht selbst besteht aus einer einzigen Strophe und hat ein ungewöhnliches Reimschema: abbcabdc. Nur mit einiger Mühe reimt sich „chorizo[s]“ auf „sus“ und da Picasso im Manuskript das „s“ von „chorizos“ durchgestrichen hat, tilgt er damit auch diesen möglichen Reim (vgl. Abb. 102). Dennoch ist es ungewöhnlich, dass sich Picasso hier überhaupt daran versucht, in Reimen zu dichten. Mit den Reimen und der Form des Widmungsgedichts zitiert Picasso auch literarhistorisch die Zeit von Góngora, El Greco und Velázquez.

311 Picasso, *Écrits*, S. 342 [Kursiv im Original] [die eckigen Klammern verweisen auf das zusätzliche „s“, das nicht in der Transkription der *Écrits* vorhanden, aber im Manuskript durchgestrichen noch deutlich sichtbar ist, vgl. hier Abb. 102 und S. 343 in *Écrits*]; zu den Manuskripten S. 430.

Abbildung 102: Picasso: Manuskript zu „Carpintero en hojalata“, (in: Écrits, S. 343) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 315)

Soweit die äußere Form hier auch erstaunen mag, inhaltlich entspricht das Gedicht ganz dem Stil Picassos und seinen Motiven: von Lebensmitteln, Naturerscheinungen und andalusischem Trauergesang. Die Frage, was das mit Velázquez zu tun haben könnte, erübrigt sich ebenso wie die Frage nach den inhaltlichen Verbindungen zwischen Bild und Text im Falle der Illustrationen Picassos und anderer moderner Künstler (z.B. der zwanzig Sonette Góngoras). Ohne Zweifel handelt es sich um eine Auseinandersetzung mit dem Maler-Vorbild und den *Meninas*. Picasso schreibt das Gedicht mit mehrfarbigem Buntstift auf eine Seite mit Farbproduktionen seiner eigenen Variationen der *Meninas* (1957) (vgl. Abb. 104-105, 110).³¹²

Ebensowenig wie er Velázquez als Maler nachahmt, versucht Picasso hier als Dichter eine Nacherzählung des berühmten Bildes. Dieses Gedicht steht auch im Zusammenhang mit Góngora und El Greco, weil Picasso sich an den großen spanischen Vorbildern regelrecht abarbeitet. Ganz zum Schluss wird sich noch Fernando de Rojas *Celestina* anschließen, die er 1968, im Alter von 87 Jahren, in einer Art erotischem Bildertheater „illustriert“.³¹³ Es ist vermutlich Zufall, aber Picasso scheint im Abstand von 10 Jahren jeweils ein Kapitel der spanischen Kunst- und

312 Vgl. dazu die Angaben zum Manuskript in: Picasso, *Écrits*, S. 430.

313 Dass es sich auch in diesem Fall nicht um eine Illustration im eigentlichen Sinne handelt, wird auch in der Analyse von C. Klingsöhr-Leroy betont: „Deklinatión des Begehrens. Picassos Illustrationen zu Fernando de Rojas' Drama *La Célestine*“.

Literaturgeschichte zu bearbeiten: 1947/48: Góngora; 1957-59: Velázquez, Goya³¹⁴ und El Greco; 1968: de Rojas – leider werden wir nicht erfahren, welcher Künstler/Dichter 1978 an der Reihe gewesen wäre.³¹⁵

Trotz oder gerade wegen des fehlenden inhaltlichen Bezugs³¹⁶ zwischen dem Gedicht und seinem Adressaten („A Don...“), ist es spannend, nach einer anderen Form der Beziehung zwischen beiden zu fragen. Zunächst gibt es die erwähnte strukturelle Verbindung zur Epoche von Velázquez durch das Reimschema. Außerdem muss man im Hinblick auf eine konkrete Verbindung zu den *Meninas* erwähnen, dass auch das Gemälde von Velázquez bereits ein Such- und Rätselbild ist (vgl. Abb. 103). Zwar handelt es sich, wie Foucault gezeigt hat, um die „Repräsentation der klassischen Repräsentation“ und nicht um deren Aufhebung, aber die Frage, was das Bild überhaupt zeigt und was es eben nicht zeigt, muss erst mühsam in der Rekonstruktion der Blicke geklärt werden.³¹⁷ Nur mithilfe des Spiegels, den auch Góngora in „Hurtas mi vulto“ einsetzt (s.o.), kann das Rätsel um den eigentlichen Bildgegenstand, König Philipp IV und dessen Frau, deren Spiegelbild wir am Ende des Raumes sehen, gelöst werden.

314 Schon im Frühjahr 1957, also kurz vor seiner Arbeit an Velázquez und El Greco, illustriert Picasso eine Ausgabe von Pepe Illos *Tauromaquia* (ein Lehrbuch des Stierkampfes von 1796) und zitiert damit die Radierungen zum gleichen Thema von Goya (1815-16). Vgl. dazu B. Maaz, „Ritus und Archaik. Die *Tauromachie*“.

315 Vor allem in den 1950er Jahren gilt dies nicht nur für die spanische Kunst- und Literaturgeschichte, sondern auch für die französische und europäische, dazu zählen: Rembrandt (*L'homme au casque d'or*, 1956 und 1969), Lukas Cranach d.J. (*Buste de femme*, 1958); Delacroix (*Les femmes d'Alger*, 1955); Manet (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1954-1960); Courbet (*Les demoiselles au bord de la Seine*, 1950) und andere. Vgl. dazu auch *Picasso – Tradición y vanguardia* (Ausstellungskatalog, Prado, Reina Sofia, Madrid, hrsg. v. F. Calvo Serraller/ C. Giménez 2006); *Picasso et les maîtres* (Ausstellungskatalog, Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Grand Palais, hrsg. v. A. Baldassari, 2009). Die Faszination der Jahreszahlen geht bei Picasso so weit, dass er seine Variationen auch an den Originaldaten der Bilder ausrichtet (Rembrandt: ca. 1650; Cranach (1550-60); Delacroix (1834); Manet (1862); Courbet (1856); Velázquez (1656)) oder wie bei Góngora am Sterbejahr (1627).

316 Picasso selbst betont indirekt in *El entierro del Conde de Orgaz* auch den fehlenden inhaltlichen Bezug zwischen seinen *Meninas* und denjenigen von Velázquez und dem Text, den er schreibt, vgl. Anm. 349.

317 M. Foucault, *Les mots et les choses*, S. 19-31.

Abbildung 103: Diego Velázquez, Las Meninas, (1656), Öl auf Leinwand, 276 x 318 cm, Museo del Prado, Madrid

So gesehen, hat bereits Velázquez' *Meninas*-Gemälde nichts mit den titelgebenden „Meninas“ zu tun. Die beiden Hoffräulein (Isabel de Velasco und María Augustina Sarmiento) sind neben dem kleinen Narrenjungen (Nicolasio Pertusato) am rechten Bildrand die einzigen Personen auf dem Bild, die ihre Aufmerksamkeit nicht dem „unsichtbaren“ Königspaar zuwenden, das sich *vor* dem Bild auf der Höhe des Betrachters befinden muss. Dies ist nur möglich, weil die Hoffräulein ihren Blick auf die Infantin heften und der kleine Junge Narrenfreiheit besitzt – beides unterstreicht ihren niedrigen Rang am Hofe. Picasso greift diesen Aspekt auf, indem weder sein Widmungsgedicht an Velázquez noch seine Variationen der *Meninas* noch sein *Entierro del Conde de Orgaz* eine Korrespondenz zwischen Titel und Inhalt aufweisen. In diesem Punkt scheint es demnach ebenfalls eine strukturelle Übereinstimmung zu geben. Während El Greco zumindest in der unteren Hälfte das titelgebende historische Ereignis abbildet, geht es bei Velázquez ebensowenig um die *Meninas* wie bei Picasso. Beide, El Greco und Velázquez, bilden allerdings eine ganze Reihe

historischer Personen ab, die Picasso die Vorlage geben, deren Namen zu zitieren und dabei zu verfälschen, wie er es hier mit dem Namen des Malers Velázquez vorführt und wie er es in *El entierro del Conde de Orgaz* in grotesker Übertreibung weiterführt.

Abbildung 104: Picasso, Las Meninas, Cannes, 17.08.1957, (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 318)

Abbildung 105: Picasso, L'atelier (les pigeons) (Meninas-Serie), 12. und 14.09.1957, (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 318)

Weder der Maler noch der Dichter Picasso scheint sich um das historische Vorbild zu kümmern, sondern er verwirklicht seinen eigenen Stil, den wir unabhängig vom Thema auch in beliebigen anderen Werken des Künstlers wiederfinden.³¹⁸ Selbst der Blick aus dem Atelierfenster wird von Picasso in die verschiedenen Ölgemälde seiner Variationen der *Meninas* eingearbeitet (vgl. Abb. 105). Äquivalent dazu erscheinen im Gedicht die Themen des Essens und andere ebenso wenig passend. Picasso erzielt in den unterschiedlichen Medien, Malerei und Dichtung, einen ähnlichen Effekt. Mit dem ein Jahr nach den Ölbildern entstandenen Gedicht, das er den Bildern zur Seite stellt, unterstreicht er die in der Malerei entstandenen Brüche und Dissonanzen. Dennoch handelt es sich nicht um das vielzitierte „Schreiben mit dem Pinsel“ oder „Malen mit anderen Mitteln“, sondern Picasso stellt die enge und abhängige Beziehung von Malerei und Sprache aus, die Foucault gerade an den *Meninas* und den historisch nachvollziehbaren Personen (mit deren Namen Picasso spielt) erläutert:

Ces noms propres formeraient d’utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës; ils nous diraient en tout cas ce que regarde le peintre, et avec lui la plupart des personnages du tableau. Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu’elle s’efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l’un à l’autre: on a beau dire ce qu’on voit ne loge jamais dans ce qu’on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu’on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n’est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.³¹⁹

Leider geht Foucault nicht auf die zur Zeit der Entstehung von *Les mots et les choses* (1966) vermutlich schon vorliegenden Variationen von Picassos *Meninas* (1957) ein, obwohl seine Forderung, die Eigennamen auszulöschen („effacer les noms propres“), um Sprache und Malerei in ihrer „incompatibilité“ möglichst nahe zu sein,³²⁰ durchaus mit Picassos Projekt der Gemäldeserie und des Widmungsgedichts vergleichbar ist.

Liest man das Gedicht nicht nur als typische Kombination von Nahrung, Landschaft, Corrida und spanishness, sondern nimmt die Anrede „A Don...“ wörtlich, dann wird Velázquez als „carpintero“, „cepillero“ und „apuntador“ bezeichnet und angesprochen. Der Maler würde damit zum Tischler, Hobler und Souffleur oder

318 Vgl. zu einer kunsthistorischen Analyse Javier Portús im Katalog *Picasso – Tradición y vanguardia* (hrsg. v. C. Giménez/ F. Calvo Serraller 2006), S. 300-317.

319 M. Foucault, *Les mots et les choses*, S. 25. Auf diesen Zusammenhang von Sprache (Denken) und Sehen geht auch Simon ein: vgl. Kap. 2.2 und ders., *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 22ff.

320 Ebd.

schlicht Hinweisgeber. Der Tischler erinnert an Platons Hierarchie der Künste aus *Politeia*³²¹, in der er den Tischler vor den Maler anordnet, da dieser der Idee vom Gegenstand, die er nachahmt doch näher sei als der Maler, der wiederum nur die Nachahmung nachahmt. Es gibt also eine Beziehung zwischen Tischler und Maler, die nicht zuletzt Góngora in „Hurtas mi vulto“ durch das Material der Leinwand aus Holz anspricht. Bei Picasso kommt im ersten Vers dieses Gedichts noch ein weiteres Material hinzu: „hojalata“, das Weißblech. Der Tischler aus Blech („carpintero en hojalata“) könnte auch eine Spielzeugfigur sein – möglicherweise ein Modell zum Aufziehen, die etwa seit der Jahrhundertwende große Beliebtheit erfuhren. In diesem Fall wäre jede Verbindung zur Malerei und Velázquez wieder zurückgenommen. Auch beim „cepillero“ kann man nicht entscheiden, ob damit eine Verbindung zum Handwerk des Tischlers gezogen wird oder eher zu demjenigen des Metzgers, wenn im Anschluss daran das Lammfleisch („carne de borrego“) genannt wird. Zum Lammfleisch passt dann kulinarisch sehr gut der Thymian und Rosmarin, aber keineswegs die voran gestellten Ängste: „angustías de tomillo y romero“. Auch der nächste Vers ist in ähnlicher Weise zweigeteilt: zunächst und überraschend der „apuntador“ und dann wieder kulinarisch „huevos fritos“. Der „apuntador“ (Velázquez) kann dabei ein Souffleur sein oder jemand, der allgemein auf etwas hinweist oder erläutert (auch die französische Übersetzung des Textes zieht mit „pointeur“ den „Zeiger“ vor).³²² Eine solche Figur, die das „Geheimnis“ des Bildes zu entschlüsseln hilft oder auf die Größe Gottes verweist, hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition: von Michelangelos³²³ Fingerzeig Gottes im Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle (1508-1512), über den Fingerzeig von Johannes dem Täufer im ebenso berühmten Isenheimer Altar (vgl. Abb. 106).³²⁴

321 Vgl. Platon, *Politeia*, 10. Buch.

322 Picasso, *Écrits*, S. 342.

323 Wenig bekannt ist dagegen, dass Michelangelo auch ein Dichter war. Warncke behauptet sogar, dass die Veröffentlichung der Schriften Michelangelos in französischer Übersetzung 1935 den konkreten Anlass für Picasso darstellte, selbst mit dem Schreiben zu beginnen, vgl. C.-P. Warncke, „Picasso – die Poesie der Malerei“, S. 41-42.

324 Der kleine Junge im Vordergrund von El Grecos *El entierro del Conde de Orgaz* gehört ebenfalls in diese Reihe der „Fingerzeiger“ (vgl. Abb. 93)

Abbildung 106: Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, 1. Schauseite (1506-1515), Öl auf Holz, 269 x 307 cm

Abbildung 107: Picasso, La crucifixion (d'après Grünewald) V (19.09.1932), Tusche, Stift auf Papier, 34 x 51 cm (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 321)

Grünewalds Darstellung der Kreuzigung Christi im Isenheimer Altar (1506-15) ist im Zusammenhang mit Picassos Reaktionen auf künstlerische Vorbilder besonders wichtig. Denn die Bilderserie *La crucifixion (d'après Grünewald)* (1932) ist seine „erste konzentrierte eigenschöpferische Auseinandersetzung mit einem Werk der Kunstgeschichte“³²⁵. Von der historischen Vorlage bleibt wenig übrig, Picasso reduziert sie auf eine schwarz-weiße Komposition und skelettiert die Personen – so ist auch der „apuntador“, Johannes der Täufer nicht mehr zu identifizieren (vgl. Abb. 107). Warncke betont in diesem Zusammenhang, dass es Picasso gelingt, zu „zeigen, was ein Bild zuallererst ist: eine Anordnung von linearen Gebilden auf einer Oberfläche.“³²⁶

Der Kontext, und damit die Erzählung des Bildes, werden von Picasso ausgelöscht und doch über den Titel „d'après Grünewald“ wieder zurückgegeben. In ähnlicher Weise verfährt er auch mit den *Meninas*: wie bei der *crucifixion* löscht Picasso in der ersten Variante zunächst die Farbe und malt ein monochromes (grau, schwarz, weiß) Ölbild, das vor allem die Komposition der Vorlage zum Thema macht (vgl. Abb. 104).³²⁷ Das Zusammenspiel von Blicken, Gesten und Lichteinfall ist es aber letztlich auch, was das Bild von Velázquez ausmacht: es ist eine Kette von Verweisen, die den Code zur Entschlüsselung des Rätsels darstellen. Das Bild ist hier nämlich gerade mehr als ein Bild: es bedient sich einer sprachanalogen Verständigung, der Deixis, dem Verweisen auf ein Außerhalb des Bildes, ein nicht-Sichtbares, das aber durch die Linien, Blicke und letztlich durch den Spiegel eindeutig festlegbar wird.³²⁸ Dabei spielt die Figur des Hofmarschalls José Nieto, der durch die offene Tür im Hintergrund des Bildes herein oder heraustritt eine besondere Rolle, vergleichbar mit dem „apuntador“. Seine Hand hält offenbar einen Vorhang auf der linken Seite der Tür zurück, aber sie deutet gleichzeitig indirekt auf den Spiegel, der das Rätsel um das Königspaar preisgibt. Außerdem steht sie kompositorisch in Konkurrenz zu dem

325 C.-P. Warncke, „Picasso – die Poesie der Malerei“, S. 34.

326 Ebd., S. 33.

327 Mit diesem monochromen Bild erfüllt Picasso unwissentlich auch die Forderung Foucaults, die Eigennamen aus dem Bild zu löschen: „C'est peut-être par l'intermédiaire de ce langage gris, anonyme, toujours méticuleux et répétitif parce que trop large, que la peinture, petit à petit, allumera ses clartés.“ (ders., *Les mots et les choses*, S. 25).

328 Vgl. Anm. 319. Foucault hat dazu weiter erläutert, dass sich mit Velázquez die eindeutige Zuordnung der „Plätze“ (Dinge und ihre Ordnung) auflöst, denn: „La place où trône le roi avec son épouse est aussi bien celle de l'artiste et celle du spectateur: au fond du miroir pourraient apparaître – devraient apparaître – le visage anonyme du passant et celui de Vélasquez.“ (ders., *Les mots et les choses*, S. 30).

Spiegelbild, das parallel angeordnet ist, aber im Gegensatz zum starken hell-dunkel Kontrast von Figur und Tür nur schemenhaft zu erkennen ist:

Pâles, minuscules, ces silhouettes dans la glace sont récusées par la haute et solide stature de l'homme qui surgit dans l'embrasure de la porte."³²⁹

Eben diese Schlüsselfigur in Velázquez' *Meninas*, den Mann in der Tür, erwähnt Picasso als „apuntador“ in dem Widmungsgedicht auf Velázquez ebenso wie in *El entierro del Conde de Orgaz*, wo er ihn ironisch mit Goya identifiziert: „el personaje en la puerta es Goya“³³⁰.

Abbildung 108: Picasso, *Las Meninas II*, (15.11.1957), Öl auf Leinwand, 130 x 96 cm

329 Ebd., S. 26.

330 Picasso, *Écrits*, S. 354. Vgl. auch folgendes Kapitel: 4.4.4.

Obwohl Picasso die Komposition des Bildes in seinen Variationen zum Teil stark verändert, erkennen wir doch in jedem dieser, immer bunter werdenden, Bilder die schwarze Figur in der Tür. Der Spiegel mit dem Königspaar ist in den farbintensiven Kompositionen gegen Ende der Serie im Oktober/November 1957 im Gegensatz dazu nicht mehr von den anderen Bildern, die an der Wand hängen, unterscheidbar (vgl. Abb. 108). Auch die Buntfarben werden nur als Kontrastmittel eingesetzt und sind weiterhin „monochrome Strukturen“, die für Warncke, das Scheitern Picassos an den *Meninas* belegen.³³¹ Die Frage des „Scheiterns“ stellt sich jedoch kaum, handelt es sich doch viel eher um einen Dialog mit dem alten Meister Velázquez, aber auch mit der schon in Velázquez’ *Meninas* angelegten „Unvereinbarkeit“ von Sprache und Bild.

Diesen Dialog nimmt Picasso auch in beiden Medien auf und setzt im zweiten Teil seines Widmungsgedichts ein lyrisches Bild dagegen. Weilte Picassos Gedicht bis zum vierten Vers, der mit „apuntador“ beginnt, bei der Anrede an den Adressaten Velázquez und den kulinarischen Genüssen, so ändert sich das Sujet ab „y nube de par en par abierta“ und wird in den folgenden Versen im weiteren Sinne eine Landschaftsbeschreibung. Die Wolke, die Weizenfelder, die Sonne und der Mond werden mit rätselhaften Beschreibungen aneinander gereiht. Es sind typische Motive Picassos, die aber im Zusammenhang mit den *Meninas* auch auf einen offenen Raum außerhalb des Bildes deuten: den Blick aus dem Fenster oder eben den Blick, auf das, was das Bild als Gemälde nicht zeigt. Auf diese Weise lotet der Maler und Dichter, Picasso, die Grenzen der jeweiligen Medien aus. Schon Velázquez’ *Meninas* haben ihren Reiz im sprachanalogen Verweisen auf ein Außerhalb des Bildes. Die Malerei funktioniert demnach nur als „Zeige-Sprech-Szene“ wie es zuletzt Ralf Simon gezeigt hat.³³² Auch in diesem Sinne hat der „apuntador“ eine doppelte Bedeutung. Denn er verweist auch auf diese Eigenschaft des Gemäldes, um im Gegenzug ab dem nächsten Vers selbst ein *lyrisches* Bild zu beginnen.

Wenn wir die Poesie als „Kraft des Ikonisch-Unsichtbaren“ verstehen, dann verstärkt sie ein Element, das schon immer Teil der Malerei war, im Gemälde jedoch „verdrängt werden muss.“³³³ Umgekehrt versucht Picasso jedoch in seinem Gedicht nicht, die Präsenz und Evidenz des Visuellen nachzuahmen. Er „malt“ kein Bild vor den Augen des Lesers, wie wir es von einem „lyrischen Bild“ erwartet könnten, das mithilfe von Metaphern und anderen sprachlichen Mitteln versucht, dem Gemälde möglichst nahe zu kommen. Im Gegenteil, werden die Elemente einer Landschaft, „nube“, „campos“, „sol“ und „luna“ isoliert und der Wunsch des Lesers, daraus ein

331 C.-P. Warncke, *Picasso*, Bd. 2, S. 611.

332 Vgl. R. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, S. 80 und 101ff.; vgl. dazu auch Kap. 1.2 und 2.2.

333 Ebd., S. 80.

sichtbares Bild zu formen, bewusst enttäuscht. Stattdessen schiebt Picasso bekannte Elemente aus dem Gesamtwerk seiner Schriften ein, die auf den Stierkampf verweisen („par en par abierta“: ansonsten meist als Ausdruck für den vom Stier geöffneten Pferdeleib benutzt) oder auf die gemeinsame Heimat, Andalusien, („fandango“ als andalusischer Trauergesang) oder auf das Element des Chaos verweisen, das meist in Zusammenhang mit Festen ausbricht und auch im *Entierro del Conde de Orgaz* wieder aufgenommen wird³³⁴ („jaula de grillos“ als Ausdruck für lautes und wildes Durcheinander³³⁵).

4.4.4 Picassos literarisches Spätwerk und seine Antwort auf El Greco in Bild und Text

Picasso hat El Grecos *El entierro del Conde de Orgaz* bereits in früher Jugend beschäftigt, als er während seines kurzen Aufenthalts an der Kunstakademie in Madrid eine Kopie oder eher Parodie des Meisterwerks malte und die Köpfe im unteren Bildteil mit denen seiner Kameraden und Lehrer ersetzte.³³⁶ Dies mag eine Anekdote sein, belegt aber dennoch den Humor, den sich Picasso auch in seiner späten Replik als Autor auf das Bild erhalten hat. Weniger humoristisch, aber umso intensiver wird El Grecos *Entierro del Conde de Orgaz* in Picassos Gemälde *El entierro de Casagemas* von 1901 sichtbar (vgl. Abb. 109). Es handelt sich um eine Aktualisierung des Themas, die sowohl Stil als auch Komposition des Vorbilds erkennbar werden lässt, aber gleichzeitig ein Sinnbild der Moderne ist.³³⁷

Ebenso wie Velázquez und Goya gehört El Greco zu Picassos spanischen Vorbildern aus der Malerei des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, mit denen er sich innerhalb seines Werkes künstlerisch auseinandersetzt. El Grecos langgezogene Gesichter finden sich in Picassos „blauer Periode“ wieder und 1950 begibt er sich an eine „Variation“ von El Grecos Porträt seines ebenfalls malenden Sohnes Jorge

334 Vgl. zum Motiv der „fiesta“ Vf.in, „Picasso’s Poetry between Spanish Tradition and Surrealism“; vgl. hier auch folg. Kap. 4.4.4 und Kap. 4.1.

335 In der frz. Übersetzung des Textes in den *Écrits* entschied man sich für die wörtliche Übersetzung als „Käfig voller Grillen“ („la cage aux grillons“) im Wörterbuch der Real Academia ist „jaula de grillos“ jedoch aufgeführt als umgangssprachlicher Ausdruck für „olla de grillos“: „Lugar en que hay gran desorden y confusión y nadie se entienda“ (<http://dix.osola.com/r.php>; 11.03.2013).

336 Vgl. J.-P. Jouffroy/E. Ruiz, *Picasso, de l’image à la lettre*, S. 40.

337 Vgl. J. Herrera, *Picasso, Madrid y el 98*, S. 219f.

Manuel Theotokopulus (1600/05).³³⁸ Der Zufall will es, dass El Greco sich selbst und seinen Sohn auch als Trauergäste in sein Gemälde zum Begräbnis des Grafen Orgaz integrierte.

Abbildung 109: Picasso, El entierro de Casagemas, 1901, Öl auf Leinwand, 149 x 89 cm, Musée d'Art Moderne, Paris (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 321)

338 Vgl. dazu Text und Abbildung in C.-P. Warncke, *Picasso*, Bd.1, S. 482 und S. 94 sowie die zahlreichen Vergleiche zwischen El Grecos Bildern und denjenigen Picassos im Ausstellungskatalog: *Picasso – Tradición y vanguardia* (hrsg. v. F. Calvo Serraller/ C. Giménez 2006).

Im Januar 1957 beginnt Picasso dann seinen Text *El entierro del Conde de Orgaz*, den man als surrealistisch experimentell beschreiben könnte, und der sein letztes schriftstellerisches Werk darstellt. Nachdem Picasso in den 1940er Jahren vor allem in französischer Sprache schrieb, beginnt er in den 1950er Jahren wieder in seiner Muttersprache zu schreiben.³³⁹ Zudem passt die Sprache vor allem thematisch zu den Versatzstücken der *corrida* und der Beerdigung als großes sinnliches Fest, die Picasso zu einem unübersichtlichen Labyrinth kombiniert.³⁴⁰ Außerdem bringt sie ihn noch näher zu Góngora, obwohl es sich nicht um ein Gedicht handelt. Um welche literarische Gattung es sich stattdessen handelt, kann man allerdings genauso wenig bestimmen. Wie seine sonstigen Schriften datiert Picasso die einzelnen Abschnitte genau. Bei *El entierro del Conde de Orgaz* hat er aber ausnahmsweise ein zumindest formal durch den Titel abgeschlossenes Werk geschaffen. Möglich, dass allein diese formale Geschlossenheit des Werks zu einer späteren (1969, relativ zeitnahen) Veröffentlichung in Buchform geführt hat (vgl. Abb. 16 und 71).³⁴¹

Ansonsten gilt dies nur für einige Gedichtsammlungen und die beiden Theaterstücke *Le désir attrapé par la queue* und *Les quatre petites filles*.³⁴² So beginnt auch dieser Text wie ein Theaterfragment mit dem Dialog der Personen 0, 1 und 2, gefolgt von zwei Regieanweisungen, die auch im Original teilweise auf Französisch sind. Erst danach beginnt der Prosa-Text (ein halbes Jahr später verfasst, am 14.8.1957) mit „continúa el entierro del Conde Orgaz“.

339 Davon ausgehend jedoch seinen speziell spanischen Charakter abzuleiten und zu behaupten, er habe die Mehrzahl seiner Texte auf Spanisch geschrieben, halte ich für schlicht falsch. Denn man darf sicher annehmen, dass die französischen Herausgeberinnen seiner Schriften die soweit vorhandenen spanischen Originale abgedruckt haben. Dagegen meint Antonio Jiménez Millán: „Paralelamente, debe quedar claro que Picasso escribe la mayoría de los textos en español“ (ders., *Los poemas de Picasso*, S. 10).

340 Das Labyrinthische der Schriften als Reminiszenz an den Minotaurus-Mythos, der Picasso sein Leben lang beschäftigte, betont sein Freund Jaime Sabartés, vgl. ders. zit. nach Ch. Piot, „Picasso et la pratique de l'écriture“, in: Picasso, *Écrits*, S. xxvi-xxxiii, hier: S. xxx.

341 Vgl. die Ausgabe von *El entierro del Conde de Orgaz* als Faksimile von Gustavo Gili (Barcelona 1969) und als Buch (Barcelona 1971) sowie die französische Übersetzung bei Gallimard 1978 erschienen.

342 Vgl. zu einer genauen Auflistung Kap. 1.1 der vorliegenden Arbeit und Picasso, *Écrits*, S. 258-277 u. 297-326. Beide Theaterstücke wurden auf Französisch verfasst, vgl. dazu auch vgl. Kap. 3.4 der vorliegenden Arbeit.

Ohne einen ersten Teil identifizieren zu können, folgt dann „Segunda Parte“ (09.08.1958) und ein Jahr später „Tercer Trozo“ (20.08.1959) – Titel, die von der Gattungsmischung zeugen. Auch Molina betont die Textcollage, die er insgesamt als „poema en prosa“ charakterisiert.³⁴³

Schwer wird man in Picassos fragmentartigen Textteilen die Begebenheit wiedererkennen, die El Greco in seinem Gemälde darstellt. Es ist aber auch nicht richtig mit Molina zu behaupten, der Text habe mit dem Bild El Grecos nichts mehr zu tun.³⁴⁴ Doch welche Referenz erweist Picasso seinem spanisch-griechischen Vorbild? Aus der Trauer und dem Verlust eines Körpers wird bei Picasso ebenso wie ansatzweise auch bei Góngora ein sinnliches Fest. Außer der oben zitierten Überschrift gibt es nur wenige Hinweise auf die Beerdigung, so z.B. „las cuatro niñas en sus camas enterrando al Conde de Orgaz“ und „en sus camas las Meninas juegan a enterrar al Conde de Orgaz“ oder es taucht „la tía Clara la novia del sepultuero“ auf.³⁴⁵

Die Meninas sind offenkundig eine Anspielung auf Velázquez' berühmtes Bild von 1656 (vgl. Abb. 103), das Picasso zur etwa gleichen Zeit, als er diesen Textabschnitt schrieb, bzw. kurz darauf zwischen dem 17. August und 30. Dezember 1957 zu der nicht weniger bekannten Serie von „Variationen“ der *Meninas* anregte (vgl. Abb. 104-105, 108).³⁴⁶ Wenn man mit Belting davon ausgeht, dass „sich Picasso für fast vier Monate im zweiten Geschoß der Villa ‚La Californie‘ ein[schloss], um Velázquez wie einen lebenden Rivalen in die Schranken zu fordern“,³⁴⁷ dann darf man bei diesem Unterfangen nicht vergessen, dass Picasso offenbar zur gleichen Zeit in einem anderen Medium mit El Greco ähnlich verfährt. Es ist mit El Greco und Velázquez die Zeit des (beginnenden) Barock, zu der auch Góngora zählt und die als goldenes Zeitalter die spanische Kunst und Literatur entscheidend prägt. Nun könnte man folgern, Picasso rechne als Maler und Schriftsteller mit seinem spanischen Erbe ab. Doch greift diese Beschränkung auf Rivalität und Konkurrenz zwischen den Malern ebenso zu kurz wie ein ähnlicher Vergleich zwischen den Medien. Es ist zwar immer

343 A. Fernández Molina, *Picasso escritor*, S. 62. Michel Leiris weicht ebenfalls nur leicht von dieser Einschätzung ab: „El entierro del Conde de Orgaz, *esquisse théâtral virant vite à la poésie pure*“ (vgl. ders., „Picasso écrivain ou la poésie hors de ses gonds“, in: Picasso: *Écrits*, S. VII).

344 Vgl. A. Fernández Molina, *Picasso escritor*, S. 63.

345 Picasso, *Écrits*, S. 351-366.

346 Auch mit einem anderen wichtigen Maler-Vorbild setzte sich Picasso zu dieser Zeit auseinander: Er begann mit einer Serie von großformatigen Ölbildern zu Edouard Manets *Déjeuner sur l'herbe* während er am 20. August 1959 seinen Text *El entierro del Conde de Orgaz* abschloss.

347 H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, München 1998, S. 418.

ein Kampf – Picasso zerstückelt die Bilder und zerstört die Einheit des Werkes –, aber zerstört nicht, um zu vernichten, sondern um den Bildern ein Weiterleben in der Gegenwart zu ermöglichen.³⁴⁸ Vorsichtig ausgedrückt, kann man daher Picassos *El entierro del Conde de Orgaz* weniger als Hommage an den Maler lesen als noch Góngoras Grabinschrift. Picasso verehrt El Greco sicher ebenso wie Góngora die Malerei seines Zeitgenossen liebte, aber er parodiert in surrealistischer Art und Weise sein spanisches Erbe und die speziell spanisch-katholischen Traditionen. Damit leistet Picasso El Greco, Góngora und auch Velázquez aber gleichzeitig den Dienst, ihre Werke ohne Rücksicht auf Verluste zu erneuern und ihre Aktualität im 20. Jahrhundert aufzuzeigen.

Nichtsdestotrotz oder gerade weil Picasso unterstreicht: „esto no tiene nada que ver con las Meninas“,³⁴⁹ hat dieser Text viel mit seiner Beschäftigung mit den spanischen Vorbildern wie Velázquez zu tun. Ähnlich wie man bei den *Meninas* und auch El Grecos *El entierro del Conde de Orgaz* die abgebildeten Personen zeitgenössischen Figuren zuordnen kann, fügt Picasso statt dieser die Namen berühmter Maler ein:

D. de S. y V. [Diego de Silva y Velázquez] poniendo su paleta-espejo enfrente del espejo clavado en la pared en el fondo del cuarto

el personaje en la puerta es Goya pintando haciéndose un retrato con su sombrero bonete de cocinero y sus pantalones rayados como Courbet y yo – sirviéndose de una sartén como paleta³⁵⁰

Die Person in der Tür kennt man aus den *Meninas*.³⁵¹ Picasso verwandelt sie in Goya, der sich in Kochmütze und Hosen malt, wie Courbet und er selbst sie tragen. Der Name des Franzosen Courbet scheint nicht in diese spanische Ahnengalerie zu passen, doch aus kunsthistorischer Sicht wird Courbet als einziger Maler genannt, der mit dem Werk *L'enterrement d'Ornans* (1850) eine ähnliche Szene von ähnlichem

348 Vgl. dazu H. Belting: „Picasso malt gegen den Tod der Malerei an, der sich im ehrfürchtigen Totenkult der Museen ereignete.“ (ebd., S. 417).

349 Picasso, *Écrits*, S. 354 [Unterstreichung im Original]. Das gleiche Fazit zieht der Kunsthistoriker Carsten-Peter Warncke in Bezug auf die Variationen der *Meninas* von Picasso: „Sie haben auf den ersten Blick nicht das geringste mit dem Gemälde von Velázquez zu tun.“ (ders., *Picasso*, Bd. II, S. 608). Picasso scheint damit also den Eindruck der Betrachter vor *seinen Meninas* vorweg zu nehmen.

350 Ebd. [Unterstreichung, Kursiv und Absatz im Original].

351 Es ist historisch belegt, dass es sich um den Hofmarschall José Nieto handelt, vgl. zu den Personen: M. Foucault, *Les mots et les choses*, S. 24ff.

Stellenwert malt wie El Greco mit seinem *Entierro del Conde de Orgaz*.³⁵² Direkt nach Courbet nennt Picasso sich selbst, oder zumindest sein lyrisches Ich. Innerhalb dieser ironischen und humorvollen Beschreibung der *Meninas* nimmt sich auch Picasso nicht aus und verwandelt sich mitsamt seiner Vorbilder in Witzfiguren. Es ist aber kein böartiger Witz, sondern eher ein derber Spaß im Sinne der spanischen *burla* oder eines Maskenspiels beim Karneval. Der Karneval passt als Ausdruck der überbordenden Sinnlichkeit ebenso wie die Orgie zu Picassos Text besonders gut, zumal er laut Bachtin mit dem Stierkampf verwandt ist.³⁵³

Mit dem Bild der *Meninas* oder auch der kleinen Mädchen, die in ihren Betten den Conde de Orgaz beerdigen, deutet sich bereits Picassos Zusammenführung von Spiel, Tod und Erotik an. Es kommen ebenso wie in seinem Theaterstück *Les quatre petites filles* sexuell konnotierte Initiationsszenen junger Mädchen vor, die meist Teil eines Spiels sind – und so wird auch der Tod spielerisch mit der Erotik verbunden.³⁵⁴ Weniger als der konkrete Moment des Todes, sind die damit zusammenhängende Gewalt und die Reduktion des Menschen auf seine Körperlichkeit, Mittelpunkte in Picassos Text. Doch bei der zum Teil vulgär oder pornographisch anmutenden Sprache geht an keiner Stelle der Humor verloren. Aus der scheinbar harmlosen Situation einer Beerdigungsfeier, die auch ein Stierkampfbesuch sein könnte, entstehen unvermittelt provozierende Szenen wie diese:

La hija del Perdaguiño de la blusa se tiró un pedo y sacándose de la blusa las tetas se levantó las faldas y nos enseñó el conejo.

352 Vgl. A. Neumeyer, *El Greco*, S. 14; vgl. auch Guinard, *El Greco*, S. 64: „Ein einziges Werk der modernen Malerei nur gibt uns eine ähnliche Illusion des Todes: es ist das *Begräbnis zu Ornans* von Courbet.“

353 Vgl. M. Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 60; vgl. zum Motiv der Orgie und „fiesta“: Vf.in, „Picasso’s poetry between Spanish tradition and Surrealism“ und Kap. 4.2.1.

354 Picassos Beziehung zu Batailles Theorie von Sexualität, Tod und Opfer lässt sich an zahlreichen Beispielen auch in seiner Malerei belegen. Vgl. dazu D. Kosinski, „Körperdinge – Picasso und Bataille“, S. 237-246.

*Figúrate la cara del cura y las mañas del sobrinito las chicas del cabrero las putillas de enfrente y las monjas se hacían cruces y se morían de risa de tantos relámpagos y truenos*³⁵⁵

Wenn also jemand ernsthaft in Todesgefahr gerät, dann nur weil er sich totlacht. In dieser blasphemischen Art und Weise geht Picasso mit dem Vorbild des *Entierro del Conde de Orgaz* um, ohne dabei jedoch Spott über El Greco selbst zu ergießen. Vielmehr sind solche Szenen an die Tabubrüche des spanischen Surrealismus, vor allem an Buñuel und Dalí, angelehnt und verweisen zudem auf Picassos eigene erotische Malerei. Besonders sein Spätwerk der 1970er Jahre und die Illustrationen zu Fernando de Rojas *Celestina* (1968) zeugen von ähnlichen Darstellungen, die oft auch einen Voyeur – wenn auch nicht in christlichem Gewand – integrieren. Jean-Jacques Lebel fasst die Thematik dieser Bilder treffend als „l'humour dévastateur, la crudité bestiale des pulsions, la complexité du montage, les références historiques, la sérialité!“³⁵⁶ zusammen. Diese für die Leser und Betrachter irritierenden Bestandteile finden sich auch in Picassos Schriften. In der losen Form ihrer Zusammenstellung, die selbst den Zusammenhalt einer schlichten Syntax verweigert, erscheinen die immer wiederkehrenden Versatzstücke – Stier, Pferd, Mädchen, Lebensmittel, Ausscheidungen und ganz allgemein Farben, Pflanzen, Tiere – ebenso ‚dunkel‘, undurchdringlich, rätselhaft wie Góngoras Lyrik. Es steht zwar ein grundsätzlich verschiedenes poetologisches Konzept hinter den surrealistisch provozierenden Texten Picassos und der barocken Lyrik Góngoras, aber die Art und Weise wie beide mit Bildern, traumähnlichen Visionen und Sinneseindrücken umgehen, ohne sie ‚sinnvoll‘ zu verbinden, belegt dennoch ihre Verwandtschaft.

Picassos Malerei sowie die Bilder von El Greco, Velázquez oder auch Courbet und Goya sind Teil dieses Textes und müssen mitgedacht werden. Doch darüber hinaus werden die sprachlichen Bilder gemeinsam mit den angesprochenen Gemälden in Bewegung gesetzt. Daraus ergibt sich aber kein fließender Film, der eine Geschichte erzählt, sondern eher eine Assoziationskette im Sinne des surrealistischen Films. So kann man ganz konkret an die berühmte Szene aus *Un Chien andalou* (Buñuel/Dalí, 1928) denken, in der aus dem Fenster ein Seil mit einem angebundenen Klavier, zwei Priestern und einem Pferd- oder Eselskadaver hochgezogen wird, wenn man folgende Beschreibung aus Picassos Text liest:

355 Picasso, *Écrits*, S. 353 [Kursiv im Original].

356 J.-J. Lebel, „Le regard de Picasso, érotique“, S. 46-67, hier S. 52.

*el niño tocando el piano colgando atado por el cuello montando a caballo vestido de cocinero con su bonete (de luto) tiene en su mano izquierda una sartén como escudo*³⁵⁷

Der Film – laut Buñuel das ideale Medium zur Traumdarstellung³⁵⁸ – verschmilzt hier mit Malerei und Literatur. Denn während man bei Picasso zahlreiche solcher filmischen Assoziationsketten findet, die oft auch mit der Aneinanderreihung von Farben einhergehen, beschreibt Mitry das gleiche Verfahren bei Buñuel als literarisch und poetisch.³⁵⁹ Die Medien gehen hier ineinander über, bedingen und assoziieren sich gegenseitig, weil zwischen den einzelnen Bildern einer Assoziationskette, die durch die Aneinanderreihung immer auch eine filmische Bewegung bedeutet, ein Raum für die Imagination der Rezipienten gelassen wird. Die Bilder allein reichen nicht aus, sie können nur ‚Sensationen‘ auslösen, die in ganz entgegengesetzte Richtungen gehen können, aber sich nicht als schlichte Symbole von Religions- oder Gesellschaftskritik deuten lassen. Sie erzählen für sich und in ihrer Kette keine Geschichte und bilden auch nicht wie noch El Grecos Gemälde eine (historische) Situation nach. Stattdessen müssen die zunächst disparat wirkenden Teile der Assoziationskette, wie Personen, Tiere, Küchenutensilien, Lebensmittel, Farben, Pflanzen, Körperteile, von den Lesern oder Betrachtern in welcher Form auch immer verbunden werden. Der Genuss kann dabei nicht im Entdecken eines Sinns liegen, sondern konzentriert sich auf ein synästhetisches Erleben, das von der literarischen Lautmalerei abhebt zu einem imaginären, traumanalogen Sinneseindruck.

Dennoch greift Picasso immer wieder spielerisch und humorvoll die Sehnsucht nach logischer Zuordnung auf. Während man bei El Greco namentlich zahlreiche Personen im unteren Bildteil von *El entierro del Conde de Orgaz* identifizieren und bis ins kleinste faszinierende Detail die Komposition des Bildes analysieren kann, parodiert Picasso diese Ordnung, indem er Namen wie „Don Diego Firme Don Ramón Don Pedro Don Gonzalo...“³⁶⁰ aneinander reiht, ebenso wie die Personen 0, 1, 2 oder die Aufzählung verstrickter verwandtschaftlicher Beziehungen wie „señor Rumanoso clavijero de oficio y hermano mayor de sus hermanos Juan Pedro y Gonzalo de la Merced Julia y de Rufina.“³⁶¹

357 Picasso, *Écrits*, S. 354 [Unterstreichung und Kursiv im Original].

358 Vgl. Buñuel zit. nach V. Roloff, „Experimente an den Grenzen...“, S. 186f.

359 Vgl. J. Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, S. 151.

360 Picasso, *Écrits*, S. 353.

361 Ebd., S. 366.

Abbildung 110: Picasso, Manuskript von El entierro del Conde de Orgaz (09.08.1958), in: Écrits, S. 365) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 333)

Dazu passen auch die genauen Datumsangaben und die absurde Rechnung für die Beerdigung, das Fest, die Orgie „POR ORDEN DE LA AUTORIDAD“³⁶² (vgl. Abb. 110), die Picasso im Text aufstellt sowie die Einteilung des Textes in seine drei bis vier Teile. Betrachtet man dazu im Vergleich die einleitenden Angaben zum Gemälde *El Greco* beispielsweise bei Neumeyer, ergeben sich bezüglich der zahlreichen Namen, Daten und sogar der Aufführung des Lohnes von 800, 1200 oder 1600 Dukaten, um die *El Greco* einen Rechtsstreit führen musste, frappierende Ähnlichkeiten zu Picassos Aufzählungen.³⁶³

³⁶² Ebd., S. 363 [Kapitälchen im Original].

³⁶³ Vgl. A. Neumeyer, *El Greco*, S. 3-7.

4.4.5 Traum und Metamorphosen

Das Bindeglied zwischen El Greco, Góngora und Picasso ist, über die große zeitliche, stilistische und auch mediale Differenz hinweg, die Metamorphose. Bei El Greco verwandelt sich die vergängliche menschliche Hülle in die unsterbliche Seele; er stellt den Übergang vom Diesseits ins Jenseits dar, von einer Existenzform in die nächste. Bei Góngora gibt es bereits mindestens so viele Metamorphosen wie Strophen und bei Picasso werden sie schließlich unzählbar. In allen drei Fällen bleibt der Moment des Übergangs von einem Zustand in den anderen mehr oder weniger unsichtbar. Diese Übertragungen finden in einer Realität statt, die nicht mit der sichtbaren übereinstimmt, sondern die man als Traum, Surrealität oder im Fall El Grecos als religiöse Transzendenz beschreiben könnte. El Greco gibt der Metamorphose noch am ehesten eine sichtbare Gestalt, indem er die Seele des Grafen in Form einer Wolke entweichen lässt, die im oberen Bildteil einem Kind ähnelt. Es ist aber nicht nur diese konkrete Verwandlung, die das Gemälde El Grecos ausmacht, sondern es wird außerdem aus Trauer Sinnlichkeit; aus der starren Anordnung der Figuren unten wird oben Bewegung, aus dunklen Farben wird Licht; und schließlich wird für Góngora in El Grecos Malerei allgemein aus Holz und Leinwand Leben. Letzteres sehen wir nicht, kann die Malerei auch nicht abbilden, sondern bleibt Teil eines Traums oder einer Projektion, die sich nur im Kopf des Betrachters abspielt. Dieser Zwischenraum von einem Zustand in den nächsten, von einem Bild zum nächsten oder auch nur vom Wort/Bild zu seiner Bedeutung kann mit Hilfe des jeweiligen Mediums mit Inhalt gefüllt werden oder bewusst frei bleiben.

Bei El Greco erhält beispielsweise die vordergründig wichtigste Verwandlung eine Form und Inhalt durch die symbolische Darstellung der Seele als Kind, die von den Betrachtern als bekanntes Symbol leicht zu entziffern ist.³⁶⁴ Dagegen lassen Góngora und Picasso diesen Zwischenraum nahezu gänzlich frei und verweigern sich selbst der medienspezifischen, sinnstiftenden Syntax. Stattdessen beleihen sie die Malerei und alle fünf Sinne, um zu schönen, aber rätselhaften Bildfolgen und Metamorphosen zu gelangen. Wenn bei Góngora die Urne Tränen trinkt und diese wieder ausschwitzt als Duft Sabas, dann handelt es sich zwar um ein poetisches Bild, das man auch riechen kann, aber es bleibt ohne feste Verbindung: Zwischen „quantos suda olores“ und „Corteza funeral de arbol Sabeo“ fehlt eine grammatikalische Verbindung. Der Geruch deutet gemeinsam mit dem Bild der Tränen, die auf die Urne (das Grabmahl) fallen, die zahlreichen möglichen ‚Sensationen‘ und Träume an, die sowohl bei der Lektüre des Textes, aber auch beim Anblick von El Grecos Malerei entstehen können.

364 Vgl. ebd., S. 17.

Durch diese Metamorphose wird bei Góngora außerdem ebenso wie bei El Greco Trauer in ein sinnlich lustvolles Erlebnis umgewandelt.

Die Metamorphose ist durch ihr unendliches Fortschreiten gekennzeichnet – und so könnten auch die Texte von Góngora und Picasso unendlich weitergeschrieben werden. Mit seiner Replik auf die malenden und schreibenden spanischen Vorbilder vollzieht auch Picasso nichts anderes als ein Fortschreiben dieser Werke. Scheinbar entfernt er sich in seinem Text weit von El Greco, aber die Malerei und die Umwandlung von Trauer in Lust sind weiterhin Elemente, die beide verbinden. Darüber hinaus kann man bei Picasso – mehr noch als bei Góngora – nicht mehr von einer Verwandlung vom einen ins andere sprechen, sondern sowohl die Elemente als auch die Zahl ihrer Verstrickungen scheinen überbordend, unüberschaubar. Die Metamorphosen sind bei Picasso keine Ordnung mehr von Geboren werden und Sterben, von einem Übergang vom Diesseits ins Jenseits, wie er noch von El Greco dargestellt wird, sondern alles passiert gleichzeitig in einem unbeschreiblichen Chaos und ist so das Gegenteil von Trauer und Stillstand, nämlich pulsierendes Leben. Nur im Traum können die Gesetze von Zeit und Raum und auch der Moral dermaßen ignoriert werden, wie Picasso dies in *El entierro del Conde de Orgaz* vorführt. Trotz wiederkehrender Motive, wie des Briefes und Briefträgers, verweigert sich der Text allerdings einer freudschen Traumdeutung. Vielmehr geht es darum, immer wieder neue Variationen von intermedial komponierten Bildern zu schaffen, wie folgendes Beispiel illustriert, das beliebig aus dem Text gegriffen werden kann:

*...y flor de almíbar peladilla de oro organillo de manubrio del blanco de jardín pintado de amarillo del toque de campana del reloj de la torre del convento y vaso de agua con azúcar sobre el mar color castaña del campo de trigo azul cobalto y negro al borde de la acidez del lila del tronco del olivio rodando sus colmillos en la ropa verde y plata mojándose los pies en la trajada de zumo de limón...*³⁶⁵

Dieses Bild und dieser Satz haben kein Anfang und kein Ende, weil sie immer weiter gedacht, imaginiert, geträumt und gemalt werden können. Sicherlich rührt Picassos besondere Affinität zu den Farben von seiner Eigenschaft als Maler, aber er überträgt dieses Können nicht einfach auf die Literatur, sondern er verfasst ein Prosagedicht, das durchaus von der Lautmalerei lebt. Zusätzlich kann man es aber vor allem schmecken und riechen, und wie durch eine Landschaft hindurch wandeln. Dieser synästhetische Effekt bringt die Poesie Picassos auch in die Nähe des Traums, den der Träumende ebenfalls mit allen Sinnen als Handelnder und Autor erlebt, und besonders stark in die Nähe Góngoras. Wie Góngora wählt Picasso außerdem an

365 Picasso, *Écrits*, S. 362 [Kursiv im Original].

vielen Stellen und so auch hier ein Vokabular und Satzkonstruktionen, die auf mehrere Weisen gelesen werden können. So kann „toque“ im Spanischen das Geläut der Glocke („de campana“) bedeuten – in diesem Sinne scheint es hier gebraucht worden zu sein –, aber es bezeichnet auch den Pinselstrich, der zum „jardín pintado de amarillo“ ebenso passen würde.

Die Bewegung der Metamorphose und der Bedeutung kann demnach bei Picasso ebenso wie bei Góngora gleichzeitig nach vorn und nach hinten verlaufen. Auf diese Weise entsteht der Eindruck des Chaos' und des Rätsels, aber auch der des Traums und der Freiheit. Es geht nicht um die Entscheidung, ob in Góngoras Sonett El Greco Iris die Farben vererbte und Morpheus den Schatten oder umgekehrt; es geht auch nicht darum, ob bei Picasso der Garten vom Gelb des Pinselstrichs gemalt ist oder von einem Gelb des Glockengeläuts, sondern beides ist vorstellbar. Die Metamorphose ist hier mehr als nur ein ewig fortschreitender Prozess – sie hat kein Ziel, sie ist eine endlose Bewegung mit ständig wechselnder Richtung. Das gleiche gilt bei Góngora und Picasso auch für das Verhältnis zwischen Malerei und Literatur. Die Literatur kann ebenso wenig eine ‚Übersetzung‘ der Malerei sein wie umgekehrt. Daher kann man auch nicht die Schriften von Góngora und Picasso ‚übersetzen‘. Es ist vielmehr eine intermediale Wechselwirkung, die Malerei und Literatur hier zusammenbringt und sie gleichzeitig und gegenseitig aufeinander einwirken lässt.

4.5 PICASSOS „SUEÑO Y MENTIRA DE FRANCO“

Angesichts Picassos großem Anti-Kriegsbild *Guernica* (1937), das nicht nur Mahnmal des spanischen Bürgerkriegs ist, sondern auch Emotionsbild des Krieges schlechthin,³⁶⁶ wird in der Sekundärliteratur *Sueño y mentira de Franco* (vgl. Abb. 113-114) meist als Vorstudie und Nebenprodukt behandelt. Dabei ist die comicartige Bildreihe, die von einem Text begleitet wird, nicht nur im Zusammenhang mit Picassos berühmtem Gemälde *Guernica* interessant.

Gerade 1937 entstehen auch andere surrealistische Bild-Text-Experimente (z.B. „La carte postale surréaliste“, vgl. Abb. 21), von denen Picasso *Sueño y mentira de Franco* jedoch besonders schnell zur Veröffentlichung brachte. Die Bildreihe mit Text stellt gleichzeitig einen politischen Appell, eine Karikatur und eine sehr persönliche, schmerzlich-emotionale Reaktion auf den Beginn des Bürgerkriegs und die Zerstörung Guernicas dar. Letzteres verführt zu biographischen Rückschlüssen, die jedoch in der Komplexität des Textes und im intermedialen Zusammenhang zu anderen Werken, aufgelöst werden. So muss man nicht nur die Bildreihe in ihrer Entstehungsgeschichte mit *Guernica* betrachten, sondern auch den Text *und* die Bilder mit vorangehenden und folgenden Gedichten Picassos sowie mit literarhistorischen Vorbildern vergleichen.

Während in kunsthistorischen Analysen *Sueño y mentira de Franco* als reine Bildreihe große Aufmerksamkeit fand – vor allem durch die Beziehung zu *Guernica* –, geht man in diesen Bearbeitungen weniger auf den Text Picassos ein, den er immerhin gemeinsam *mit* den Bildern im Juni 1937 veröffentlichte.³⁶⁷ Auch in zeitgenössischen Reaktionen wurde der Text aufgrund seiner Unverständlichkeit, die

366 Die Aktualität des Gemäldes und seine offensichtliche politische Brisanz, lässt sich daran belegen, dass die Reproduktion von *Guernica*, die als Tapiserie im UN-Hauptgebäude in New York hängt, verhüllt werden musste als der damalige US-Außenminister Colin Powell dort für den Irak-Krieg 2001 werben wollte. Zu *Guernica* als „Ikone der politischen Malerei“ vgl. J. Held, *Avantgarde und Politik in Frankreich*.

367 Vgl. W. Speis, „Der Radierzyklus *Traum und Lüge Francos*“; I. Conzen, „Anhaltende Bewegung“: Picassos *Badende*“, S. 126f.; D. Schmidt, Nachwort zu: Picasso, *Traum und Lüge Francos*, (Leipzig 1968), S. 29-38; L. Ullmann, *Picasso und der Krieg*; P. K. Klein, „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk: Picassos *Traum und Lüge Francos*“; Y. Strüwing, *Picasso – Traum und Lüge Francos*

ihn für Propagandazwecke unbrauchbar werden lässt, als intellektuelle Spielerei kritisiert.³⁶⁸

Neben der zeitgeschichtlichen Komponente, die den Kriegsverlauf in Spanien und die Entstehung der Werke *Sueño y mentira de Franco* sowie *Guernica* in Beziehung setzt, werden im Folgenden auch literaturgeschichtliche Aspekte wie die Beziehung zu Quevedo, Cervantes, zur spanischen und französischen Groteske und insbesondere zum Theater Alfred Jarrys untersucht. Denn Jarrys Figur des „Père Ubu“ dient für Picasso als Vorlage für die Franco-Figur in *Sueño y mentira de Franco* und er widmet ihm im September 1937 ein Gedicht mit Illustration. Erst die jüngste Ausstellung zu Picassos *Sueño y mentira de Franco* in Barcelona und Málaga erwähnt ausdrücklich diesen Bezug zwischen Picassos Franco-Figur und „Ubu“, der zuvor meist übersehen wurde.³⁶⁹

4.5.1 Picassos Engagement im spanischen Bürgerkrieg

Nachdem Picasso bis 1936 vor allem von Mitgliedern der surrealistischen Gruppe, wie beispielsweise George Hugnet wegen seiner apolitischen Haltung angegriffen wurde,³⁷⁰ betont sein Freund Christian Zervos, dass ihn der spanische Bürgerkrieg endlich aus seinem „narcissisme esthétique“ gerissen habe.³⁷¹ Tatsächlich erkennt Picasso die Gefahr, die von Franco für das spanische Volk ausgeht und beschließt, sich aktiv mit propagandistischen Mitteln zu engagieren. Er stellt sich öffentlich hinter die republikanische Regierung Spaniens, und lässt sich zum Direktor des Prado in Madrid ernennen, obwohl er sich natürlich weiterhin in Paris aufhält und nicht wieder nach Spanien zurückkehren wird.

Für *Sueño y mentira de Franco* nutzt Picasso das junge, in Frankreich als *Bande dessinée* beliebt und vor allem in den USA im Trickfilm aufstrebende Massenmedium des Comics. Aus Spanien kennt Picasso die Bildergeschichte als *Aleyula* oder *Auca* (katalanisch) bereits in ihrer langen Tradition seit dem 16. Jahrhundert. Gerade zu Propagandazwecken gewann dieses Medium in Spanien vor und während des

368 Vgl. Hinweise auf die Kritik von Anthony Blunt bei L. Ullmann, *Picasso und der Krieg*, S. 72; P. K. Klein, „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk...“, S. 143 und Y. Strüwing, *Picasso – Traum und Lüge Francos*, S. 17.

369 Vgl. Ausstellungskatalog, *Viñetas en el frente*, (Barcelona, Museu Picasso: 18.03.-29.05.2011, Museo Picasso Málaga: 20.06.-02.10.2011) hrsg. v. M. Basilio, S. 83-101; vgl. auch I. Soto Calzado, „Úbu Picasso“.

370 Vgl. A. Fermigier, *Picasso*, S. 252.

371 Ebd., S. 253.

Bürgerkriegs große Beliebtheit.³⁷² Nun plant Picasso – möglicherweise durch Anregung der republikanischen Kulturbeauftragten, José Gaos und Josep Renau³⁷³ –, eine kurze, karikaturistische Bildreihe im Comic-Stil auf Postkarten drucken zu lassen und sie in Spanien zu verteilen. Die Benutzung dieses Mediums ist laut Spies einzigartig im Werk Picassos.³⁷⁴ Daran mag man vor allem angesichts der Illustrationen zu Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* (1931) und zu de Rojas *Celestina* (1968) zweifeln, da Picasso in beiden Fällen die Radierungen zu einer Art Inhaltsverzeichnis mit Comic-Charakter zusammenfasst (vgl. Kap. V). Einzigartig bei *Sueño y mentira de Franco* ist allerdings die gezielte Verwendung des Comics als populäres Massenmedium. Das lässt sich an den gleich großen Panels (d.h. Bildsequenzen), in die Picasso die Kupferplatte für die Radierungen einteilte, erkennen (vgl. Abb. 113-114). Es gibt eine klar erkennbare Hauptfigur (Franco, als „stehende Figur“³⁷⁵) im Stil einer Karikatur. Außerdem hat die Geschichte einen humoristisch-satirischen Charakter, der ebenfalls zum Medium des Comics passt. Dass die Malerei Geschichten in Bildfolgen erzählt, findet man schon von den ersten Höhlenmalereien über ägyptische Hieroglyphen bis hin zu den Tapisserien des Mittelalters, aber als eigenes und vor allem populäres Medium entwickelt sich das Comic in Zeitungen und Heften erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts³⁷⁶ und wird in den 1920er und 1930er Jahren neben und mit dem Film zum Massenmedium. Obwohl sich Picasso offenbar bewusst für dieses Medium entscheidet, um eine propagandistische Breitenwirkung zu erzielen, hält er nicht alle Kriterien des Genres ein. Es gibt bei-

372 Vgl. dazu M. Albert, „Aspects of popular culture in the Spanish avant-garde magazine *La Gaceta Literaria* (1927-1932)“ (Albert vergleicht die *Aleyulas* auch mit der deutschen Form des „Bilderbogens“); vgl. auch P. K. Klein, „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk...“, S. 126.

373 Diesen Vorschlag macht Klein in seiner Analyse, kann dies aber nur aus dem zeitgeschichtlichen Kontext schließen (vgl. ebd., S. 125). Für die vorliegende Arbeit ist die Frage nicht entscheidend.

374 Vgl. W. Spies, „Der Radierzyklus...“, S. 46. Konkret meint Spies die Darstellung eines „Zeitablauf[s]“, der in den Illustrationen zu Balzac oder de Rojas nicht in gleicher Form wiederzufinden ist.

375 So wird die Hauptfigur im Genre des Comics genannt, die in den einzelnen Panels wiedererkennbar ist (vgl. dazu J. Balzer, „Zur Revision der Text-Bild-Beziehungen im frühen Comic“, S. 137ff.).

376 Als erstes Comic wird *Down Hogan's Alley* (1896) in der Zeitung *New York World* angeführt, dies jedoch mit der technischen Neuerung des Vierfarbdrucks zu begründen, wird von Jens Balzer widerlegt (vgl. ders., „Zur Revision der Text-Bild-Beziehungen im frühen Comic“, S. 119 und 136).

spielsweise keine Sprechblasen oder Bildunterschriften, denn die Bilder erklären sich selbst und entsprechen stilistisch anderen Arbeiten Picassos aus dieser Zeit. Der Text, den er erst später (Juni 1937) dazu schreibt, würde sich weder erklärend als Beschreibung an die Bilder anfügen noch in Sprechblasen umformen lassen. Durch die Diskrepanz zwischen Text und Bild und auch zwischen den ersten 14 Szenen und den letzten vier Bildern des Comics ist Picasso bis heute dem Vorwurf ausgesetzt, den Text selbst nicht wichtig zu nehmen³⁷⁷ und Franco nicht wirklich anzugreifen zu können.³⁷⁸ Vergleicht man Picassos „Comic“ mit anderen zeitgenössischen Anti-Franco-Comics oder Bildsatiren, wie es Peter Klein versucht, fällt sofort auf, dass sich Picasso zwar strukturell an diesem Genre orientiert und auch einige Motive aufgreift, aber stilistisch ganz anders arbeitet. Offensichtlich malt er *keine* „Agitationsgraphik“ wie Pedrero, Morales (Abb. 111) oder Jaume Juez Castellà.³⁷⁹ Auch die jüngste Ausstellung zu dem Thema, *Viñetas en el frente* (2011 Museu Picasso Barcelona) führt die gleichen Werke zum Vergleich heran, formuliert daraus aber keinen Vorwurf. Denn die plakative und klare politische Botschaft passt weder zu Picassos Malerei noch zu seinen Schriften.³⁸⁰

Wenn er sich letztlich gegen das Massenmedium „Comic“ entscheidet und lieber die Bildfolge mit dem Text als teure Faksimiles vertreibt (um das Geld den Republikanern zu spenden), dann handelt es sich dabei nicht um ein Scheitern, wie es Klein nahe legt,³⁸¹ sondern um eine kluge wirtschaftliche Entscheidung. Es stellt sich vielmehr die (rhetorische) Frage, warum die propagandistischen Werke des spanischen Bürgerkriegs heute in Vergessenheit geraten sind, während Picassos *Guernica*, *Sueño y mentira de Franco*, seine Friedenstaube, etc. nicht an Aktualität eingebüßt haben.

377 Vgl. N. Schleif, „Zum Verhältnis von Text und Bild in Picassos Künstlerbüchern“, S. 213.

378 Vgl. P. K. Klein, „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk...“, S. 143: „Selbst Franco scheint also Picassos Radierfolge nicht als politische Agitationsgraphik, sondern vielmehr nur als politisch harmloses ‚Kunstwerk‘ empfunden zu haben!“ Als Beleg dafür führt Klein die entsprechende Aussage Francos an, der aber wohl selbst nie zugegeben hätte, wenn er sich tatsächlich angegriffen gefühlt hätte.

379 Vgl. Abb. ebd., S. 132.

380 Obwohl Diether Klein schon 1967 und 1968 in seinen Leipziger Publikationen der Radierfolge Picassos eine politische und „aktivierende Funktion“ zuspricht, betont er doch gleichzeitig wie subtil die Werke bleiben und dass sie keine „aufringliche[n] vorgekaute[n] Schlüsse“ anbieten. (vgl., ders., „Nachwort“ zu *Sueño y mentira de Franco*, S. 36-38).

381 Vgl. P. K. Klein, „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk...“, S. 132.

Abbildung 111-112: *Pedrero, El Generalismo (Junta Delegada de Defensa de Madrid, 1937; Juan Antonio Morales, Los Nacionales (Ministerio de Propaganda 1937) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 341)*

Wie Imdahl schon für Picassos Kubismus deutlich machte, stehen erkennbare „Attribute“ neben dem „Gegenstandslosen“³⁸² (vgl. dazu Kap. 4.2.2). Auch bezüglich *Guernica* leitet Imdahl die „Ineinandergeltung von Inkohärenz und Kohärenz“ von der modernen Lyrik ab und zeigt eine Komplexität und Einfachheit des Bildes auf,³⁸³ die sich vor allem im Text zu *Sueño y mentira de Franco* wiederfinden lassen. Dieser Aspekt zeigt aber auch, in welcher Weise aus der „kohärenten“ Struktur des politischen Comics durch den Text und die letzten Bilder die „Inkohärenz“ hinzukommen *musste*.

Zunächst zeichnet Picasso in sehr kurzer Zeit, vom 8.-9. Januar 1937 einen Teil (die ersten 14 der insgesamt 18 Szenen) der Bildfolge. Wie im Comic oder der Bildergeschichte lässt sich eine klare und einfache, symbolreiche Handlung erkennen, die zudem einigermaßen chronologisch verläuft. Die Betrachter können den Aufstieg („sueño“ / „dicha“) und Fall („mentira“ / „desdicha“) Francos

382 Vgl. M. Imdahl, „Cézanne – Braque – Picasso“, S. 347ff.

383 Vgl. M. Imdahl, „Zu Picassos Bild ‚Guernica‘. Inkohärenz und Kohärenz als Aspekte moderner Bildlichkeit“, bes. S. 523f.

mitverfolgen³⁸⁴ – so erscheint zumindest das Wunschdenken Picassos. Werner Spies hat bereits 1968 die Bildfolge in ihren Symbolen entschlüsselt.³⁸⁵ Da dieser Interpretation bis heute in der Kunstgeschichte in großen Teilen gefolgt wird, soll sie im Folgenden auch hier zur Beschreibung der dargestellten Handlung dienen – über einzelne Symbole lässt sich dennoch streiten. Auch die literatur- und kunstgeschichtlichen Verweise, die Spies anführt, sind wertvoll, allerdings beziehen sie sich ausschließlich auf die Bildfolge und ihren bedeutungsschwangeren Titel, aber kaum auf den dazu entstandenen Text (vgl. Kap. 4.5.3).

Abbildung 113: Picasso, Sueño y mentira de Franco (Bild 1-9, spiegelverkehrt) (08.01.-07.06.1937), Radierung und Aquatinta, 31,4 x 42,1 cm

384 Wie in den Anmerkungen zu den Manuskripten Picassos in den *Écrits* nachzulesen ist, erwog Picasso offenbar zunächst den Titel „dicha desdicha/de Franco“ – Glück und Unglück Francos. Vgl. ebd., S. 408.

385 Vgl. zu allen folgenden motivgeschichtlichen Hinweisen W. Spies, „Der Radierzyklus...“. Spies konnte dabei allerdings auch auf die schon 1958 publizierte Biographie Picassos von Roland Penrose zurückgreifen, der ebenfalls zentrale Elemente der Radierungen anspricht (vgl. ders., *Picasso*, S. 274ff.). Fast zeitgleich mit Spies veröffentlicht der Leipziger Kunsthistoriker Diether Klein (1967/68) eine deutsche Übersetzung des Textes und eine Interpretation der Bildfolge im Insel-Verlag.

Die dargestellte Handlung lässt sich, mit Spies, wie folgt beschreiben: Zunächst reitet Franco mit den Insignien der Macht: Krone, Zepter (oder Fahne) und Schwert auf einem Pferd heran. Spies weist darauf hin, dass es sich um eine Reminiszenz an Velázquez handelt und die Szene den „Archetyp des spanischen Ritters“, den „Matamoros“, oder „El Vencedor de los Moros“, d.h. den Schutzpatron Spaniens, Santiago el Mayor (Jakobus, der Ältere) darstellt, der dem König im Kampf gegen die Mauren beisteht. Dieser wird, so Spies, für gewöhnlich auf einem weißen Ross gezeigt wie er gegen einen unsichtbaren Feind kämpft (vgl. Abb. 115).³⁸⁶ Der unsichtbare Feind bekommt im Zusammenhang mit Guernica, in Form des unerwarteten Luftangriffs, eine ganz andere Bedeutung, von der Picasso zu diesem Zeitpunkt noch gar nichts ahnen konnte.

Die Krone Francos erinnert durch den Halbmond ebenfalls an die Mauren. Es ist außerdem ein Hinweis darauf, dass Franco von Marokko aus, den Bürgerkrieg begann und sich in seiner persönlichen Garde eben jene sogenannten Mauren befanden, von denen er als „Matamoros“ Spanien befreit zu haben schien. Auf diese Weise wird die Doppelzüngigkeit und Scheinheiligkeit des emporsteigenden Diktators deutlich. Dass in diesem Betrug Francos jedoch die ganze Dimension der titelgebenden „Lüge – mentira“ aufzuschlüsseln sei, wie Lydia Gasman argumentiert, halte ich für zweifelhaft.³⁸⁷ Die Fahne erkennt Spies außerdem als Prozessionsfahne, auf der statt Maria ein Floh abgebildet sei – ob es sich allerdings tatsächlich um einen Floh handelt, sei dahingestellt.³⁸⁸

Auf dem ersten Bild scheinen noch alle glücklich – selbst die Sonne und das Pferd lachen (vgl. Abb. 113 und 126).³⁸⁹ Es ist aber ein gekünsteltes (Aus-)Lachen und dem

386 Ebd., S. 53.

387 Vgl. L. Gasman, *War and Cosmos in Picasso's Texts 1936-1940*, S. 140ff.

388 Wie unterschiedlich die Interpretationen dieser angeblich „eindeutigen“ Radierungen sein können, zeigt sich auch an diesem Beispiel: Bei P. K. Klein handelt es sich „unzweifelhaft“ um die „Madonna, mit breitem Chormantel und Glorienschein“ (vgl. ders., „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk...“, S. 137), während Penrose, Spies, Ullmann, D. Klein hier einen Floh oder eine Laus als Wappen Francos sehen.

389 Die symbolträchtige „Sonne“ lässt sich auf Picassos Gesamtwerk beziehen (vgl. in der vorliegenden Arbeit vor allem Kap. 4.3.1) oder mit Spies auf die „spottende Sonne“ oder mit P. K. Klein auf die Hymne der Falangisten, *Cara al Sol*. Für eine richtige Auslegung kann man sich jedoch kaum entscheiden, wie es Klein mit Verweisen auf verwandte Darstellungen in Comics der Falangisten, versucht: „Diese zunächst vielleicht etwas vage Analogie wird zur Gewißheit, wenn wir uns einen Comic-Strip der falangistischen Jugendzeitschrift *Flecha* vor Augen führen...“ (ders., „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk...“, S. 134). Dabei übersieht Klein außerdem, dass Picasso in

Pferd hängen zudem aus dem offenen Leib die Gedärme. Dabei handelt es sich um ein aus dem Corrida- und Minotaurus-Komplex bekanntes Motiv in Picassos Gesamtwerk, das auch in seinen Schriften zahlreich aufgenommen wird.³⁹⁰ Vor allem durch das monumentale Gemälde *Guernica* wird dieses Motiv von Pferd und Gedärmen als Opfertier bekannt (vgl. Abb. 121). Betrachtet man dazu die Figur Francos als Karikatur eines Stieres mit phallisch geformten Hörnern, so wird dieser damit zum Täter – dagegen ist die Funktion des Stieres in *Guernica* ungeklärt (s.u.). Auch im weiteren Verlauf dieser Bildfolge wird sich das Täter-Opfer-Verhältnis wieder umkehren. Das Pferd wird ansonsten bei Picasso zumeist als Metapher des Weiblichen interpretiert, die auf Schutzlosigkeit verweist, wozu auch der offene Bauch und die Gedärme als Geburtsmetapher oder weibliches Phallussymbol passen würden.³⁹¹

Insgesamt erinnert Franco vor allem im ersten Bild und aber auch auf den folgenden an eine Karikatur des pícaro aus dem spanischen Schelmenroman oder auch an Don Quijote, der zwar auch eine Karikatur des Ritters ist, aber im Gegensatz zu Franco ein Sympathieträger. Franco benutzt in Picassos Darstellung die spanischen Traditionen nur, um an die Macht zu gelangen und zerstört sie zum Teil, wie auf dem dritten Bild die Statue symbolisch für die Kunst an sich zerhackt wird (vgl. Abb. 113 und 127).³⁹²

seinen Schriften bereits am 13. April 1937 im Gedicht „divinamente puesta a secar“ eben jene Hymne der Falangisten mit „las bandarillas puestas cara a cara al sol“ karikiert. Vgl. dazu auch im Folgenden die Tabelle in Kap. 4.5.4, S. 321-22.

390 Vgl. ähnliche Motive in Picassos Theaterstücken und Bildern wie *Course de Taureaux: la mort du toréro* (1933), Kap. 3.4.1 (Abb. 57) oder zur *Minotauromachie* (1935), Kap. 3.3.2 (Abb. 38). Vgl. zum Thema der Corrida allgemein z.B. M.-L. Bernadac, „Le Gazpacho de la Corrida“.

391 Vgl. ebd. und I. Conzen, „Anhaltende Bewegung: Picassos Badende“, S. 126. Auch im endgültigen *Guernica*-Gemälde klafft dem Pferd eine Wunde im Bauch, die aber keine Gedärme austreten lässt, sondern eher den piktoralen Charakter eines weiblichen Phallus hat.

392 Zu diesem symbolträchtigen Bild gibt es unterschiedliche Ansichten: Nina Schleif zweifelt daran, dass es sich um einen Angriff auf die Kunst handelt (vgl. dies., „Zum Verhältnis von Text und Bild in Picassos Künstlerbüchern“, S. 271, Anm. 10). Peter Klein macht dagegen dieses Motiv zur bestimmenden Motivation des Künstlers: „Picassos Sorge um die Bedrohung der *Kunstwerke* – nicht der Menschen (!)“ (vgl. ders., „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk...“, S. 123). Aus dieser Szene des Comics und aus Picassos weiteren Äußerungen ein solches Urteil zu fällen, halte ich für anmaßend.

Abbildung 114: Picasso, Sueño y mentira de Franco (Bild 10-18, spiegelverkehrt) (08.01.-07.06.1937), Radierung und Aquatinta, 31,4 x 42,1 cm

Picasso zeigt den Diktator nicht nur im zweiten Bild als aufgeblasenen Macho, dessen überdimensionaler Phallus die Fahne hochhält, während er heiße Luft versprüht und einen Drahtseilakt vollzieht. Ein klassisches Symbol für die Feigheit Francos sind außerdem die Frauenkleider, die er auf dem vierten Bild trägt, die aber auch von der Maskerade zeugen, mit der er das spanische Volk täuschen möchte (vgl. Abb. 116). Ob es sich dabei konkret um die Parodie der Madonnenfigur von Zaragoza handelt, wie Klein meint, sei dahingestellt.³⁹³ Einhellig sind die Autoren der Sekundärliteratur jedoch der Meinung, dass sich das spanische Volk auf dem fünften Bild in Form des Stieres gegen den Emporkömmling stellt. Franco betet daraufhin – allerdings betet er keine kirchliche Monstranz an, sondern den Mammon, das Geld.³⁹⁴

393 Vgl. P. K. Klein, „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk...“, S.137f.

394 Zu dieser wie auch zu anderen Motiven der Bildfolge zitiert Klein zahlreiche Bildbeispiele der republikanischen und falangistischen Agitationsgraphik. Die damit verbundene *eindeutige* Sinnfestlegung, ist jedoch verfehlt. Auch die Unterstellung, Picasso habe den Einfluss von Hitlers und Mussolinis Ideologie auf Franco „nie begriffen“, mit der Begründung, dass „in seinen Werken zum Bürgerkrieg *nie* faschistische Embleme“ auftauchen, halte ich für anmaßend.

Abbildung 115: Velázquez, Felipe III, a caballo, (1634-35), Öl auf Leinwand, 300 x 212 cm, Prado Madrid

Abbildung 116: Picasso, Sueño y mentira de Franco, Bild 4-6, (8/9.01.1937) (Abb. in Nanette Reißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 347)

Abgeschirmt hat Franco sich auf diesem wie auf dem folgenden Bild mit Stacheldraht. Spies meint zu dem siebten Bild, Franco umgebe sich mit Ungeziefer, um was es sich jedoch genau handelt, kann man nicht wirklich entziffern. Auf dem achten und zehnten Bild bezwingt Franco den Pegasus, als Ursprung der Freiheit und der Kunst. Nach diesem Sieg Francos zeigen die beiden nächsten Bilder 11 und 12 die Folgen eines solchen Sieges: eine leblose Frauengestalt in spanischer Landschaft und ebenso einen Mann und ein Pferd in Umarmung, aber offenbar tot am Boden.

Abbildung 117: Picasso, Sueño y mentira de Franco, Bild 11 und 12 (8/9.01.1937) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 348)

Nach diesen trostlosen Opfer-Bildern, die sich stilistisch bereits klar von den anderen Szenen der Bildfolge unterscheiden, stellt sich das spanische Volk erneut in Form eines mächtigen Stieres, von dem auf dem 13. Bild nur der Kopf zu sehen ist, gegen den Diktator, von dem wir ebenfalls nur einen bärtigen Kopf sehen. In dieser Gegenüberstellung erkennt man den Unterschied zwischen der positiven Figur des Stieres und derjenigen Francos als Karikatur eines solchen. Im Comic siegt der Stier gegen den „Imposteur“ Franco, der sich der spanischen Tradition bemächtigte, um das Volk zu täuschen. Während auf dem ersten Bild Franco noch auf dem Pferd ritt, dem die Eingeweide aus dem Bauch hingen, ist er auf dem – in der ersten Entstehungsphase – letzten Bild (Nr. 14) selbst das Pferd, dem der Stier den Leib aufreißt (vgl. Abb. 118). Selbst in diesem eigentlich zu Propagandazwecken erstellten Comic, lässt sich Picasso nicht auf eine eindeutige Täter-Opfer-Darstellung ein. Pferd und Stier, Opfer und Täter sind auch in seinen anderen Bildern zum Corrida-Motiv polyvalent und vor allem ständiger Metamorphose ausgesetzt.³⁹⁵ Allein in diesem

395 Auch Penrose sieht den Stier hier am Ende der Bildfolge als Retter, der „das Böse bändigen“ kann: „der Stier in seiner unschuldigen Kraft, der das Monstrum mit seinen Hörnern ausweidet.“ (ders., *Picasso*, S. 275). Im Hinblick auf *Guernica* spricht Penrose jedoch von

Comic ist das Pferd zunächst als Opfertier Sympathieträger, während Franco als Stier-Karikatur in einer Täterrolle auftritt. Auch das weiße Pferd auf dem 12. Bild (vgl. Abb. 117) gehört zu den Opfern Francos bis sich dieses Verhältnis zuletzt umdreht.

Am Ende dieser 14 Bildszenen eines Comics, das mit zahlreichen spanischen Bild- und Texttraditionen von Velázquez, Goya über Quevedo, Cervantes zum pikaresken Roman spielt, steht also der Sieg Spaniens über Franco. Sein Traum wurde als Lüge entlarvt, ganz in der spanischen Tradition des *engaño* und *desengaño*. So könnte zumindest der Traum Picassos aussehen und sein propagandistischer Aufruf an das spanische Volk, sich wie ein Stier gegen Franco zu stellen.

Abbildung 118: Picasso, Sueño y mentira de Franco, Bild 13-14, (8/9.01.1937) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 349)

der „Mehrdeutigkeit“ des Stieres und anderer „mythischer und symbolischer Geschöpfe“ (ebd., S. 277-78). Dagegen geht L. Gasman von einem dezidiert „bösen“ Stier aus und ordnet Franco, die Lüge, den Stier schlicht die Hölle und das Böse im „Kosmos“ Picassos zu: vgl. dies., *War and Cosmos in Picasso's Texts 1936-1940*, S. 140 oder auch genauer Chapter 2 im gleichen Werk.

4.5.2 Der unsichtbare Feind: Guernica im Comic

Es folgen jedoch einige Ereignisse, die Picasso und sein Werk nachhaltig beeinflussen und seinen Traum zerstören: Mitte Januar 1937 erhält er bereits den Auftrag, für die Weltausstellung in Paris einen Beitrag für den Pavillon der republikanischen Regierung Spaniens zu erstellen. Er plant eine Atelierszene,³⁹⁶ wird sich dann aber nach der Bombardierung Guernicas anders entscheiden.

Außerdem wird Picassos Heimatstadt Málaga im Januar von Francos Truppen angegriffen und fällt am 7. und 8. Februar in deren Hände. Daraufhin flieht ein Großteil der Zivilbevölkerung aus der Stadt und wird auf den Küstenstraßen von Kriegsschiffen Francos und deutschen Flugzeugen bombardiert. Es ist nicht geklärt, ob Picasso von diesem Massaker Málagas durch Berichte seiner Mutter (die sich zu dem Zeitpunkt allerdings in Barcelona aufhielt) erfuhr. Im Gegensatz zu dem Angriff auf Guernica nur zwei Monate später, gelang es den Falangisten offenbar dieses Kriegsverbrechen vor der Weltöffentlichkeit geheim zu halten.³⁹⁷ Unabhängig von seiner genauen Kenntnis der Ereignisse, wünscht sich Picasso, dass Frankreich dem republikanischen Spanien zu Hilfe eilt und drückt dies in mehreren Bildern aus.³⁹⁸

In scheinbar idyllische Strandbilder schleichen sich Angst und Gefahr ein. Diese bedrohliche und bedrückende Stimmung inmitten schöner, sonniger Strand- und Badeszenen verstärkt das Unbehagen bei den Betrachtern. Besonders deutlich zeigt sich ein solcher Effekt, wenn man diese Bilder im Vergleich mit früheren surrealistischen Strandszenen sieht, die zwar stilistisch ähnlich sind, aber durch ihre Leichtigkeit und Ausgelassenheit bestechen (vgl. Abb. 119). Sogar die eigentlich der Franco-Figur vorbehaltenen Streifen in Verbindung mit phallischen Hörnern tauchen als seilspringende, unschuldige Gestalt in *Baigneuse à la cabine sautant à la corde* am 6. Februar 1937 wieder auf (vgl. Abb. 120). Unheimlich wirkt das Bild trotz der Strandatmosphäre durch die dunklen Berge im Hintergrund und am rechten Bildrand. Außerdem sehen uns zwei Augen mitten aus dem Körper an. Dennoch ist diese Figur bei weitem nicht so abstoßend wie Franco in *Sueño y mentira de Franco*.

396 Vgl. dazu Skizzen in: W. Spies, *Kontinent Picasso*, S. 67.

397 Offenbar kam auch der berühmte Kriegsphotograf Robert Capa wenige Tage zu spät in Almeria an, um die Kämpfe noch dokumentieren zu können: vgl. R. Whelan, *Robert Capa. A Biography*, S. 110 und <http://www.malaga1937.es/primer.html> (19.04.2013).

398 Vgl. I. Conzen, „Anhaltende Bewegung: Picassos Badende“, S. 127, dort auch als weiteres Beispiel abgebildet: *Modeduppe und Ertrinkende*, 28.01.1937.

Abbildung 119: Picasso, Grande baigneuse au livre (18.02.1937), Öl, Pastel und Kohle auf Leinwand, 130 x 97,5 cm, Musée Picasso, Paris

Abbildung 120: Picasso, Baigneuse à la cabine sautant à la corde (06.02.1937), Bleistift auf Papier, 17,5 x 26 cm, Musée Picasso, Paris (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 351)

Letztlich erfolgt der entscheidende Einschnitt im Comic (zwischen dem 14. und 15. Bild) und bei Picasso selbst durch die Bombardierung Guernicas mit Hilfe deutscher

Flugzeuge am 26. April 1937. Auch wenn Franco behauptete, die Bewohner hätten ihre Stadt selbst angezündet, war im Ausland doch sehr schnell klar, dass Hitler seinem Freund Bomber geschickt hatte, die innerhalb von nur drei Stunden ein Inferno anrichteten und fliehende Menschen gezielt abschossen.

Abbildung 121: Picasso, Guernica (1937), Öl auf Leinwand, 349,3 x 776,6 cm, Museo Reina Sofia, Madrid

Picassos Sicht auf die Ereignisse in seinem Heimatland veränderte sich durch das brutale Voranschreiten des Bürgerkriegs und vor allem durch die Bombardierung Guernicas grundlegend. War er von einem scheinbar apolitischen Künstler zu einem Karikaturist Francos geworden, der sich mit dem Comic *Sueño y mentira de Franco* in seinen satirischen Fähigkeiten übte und so auch den Picasso-typischen Humor zum Einsatz brachte, so wurde er nach der Bombardierung Guernicas zu einem Künstler, der das Grauen, die Trauer, die Wut und auch die politische Anklage in Bild und Wort ausdrückt.³⁹⁹

Beide Elemente bringt Picasso in der Weiterführung seines Comics zusammen. Er koloriert am 25. Mai 1937 die vorhandenen 14 Radierungen mit Aquatinta und verwirft sein Vorhaben, Postkarten daraus zu drucken. Stattdessen fügt er am 7. Juni vier weitere Bilder hinzu. Dabei ist zu beachten, dass Picasso zu diesem Zeitpunkt bereits am 11. Mai die Kompositionsskizze zu *Guernica* und am 4. Juni das gesamte Gemälde fertiggestellt hatte (vgl. Abb. 121). Trotz der Arbeit an dem monumentalen Werk für die Weltausstellung, erschien es Picasso offenbar wichtig, *Sueño y mentira de Franco* nicht nur fertig zu stellen, mit zusätzlichen Bildern zu erweitern, sondern auch noch einen Text hinzuzufügen, den er vom 15-18. Juni verfasst.

399 Vgl. dazu Penrose, der betont: *Guernica* „verwandelte Picassos Melancholie in Zorn.“ (ders., *Picasso*, S. 278).

Bevor der Text in Verbindung mit den Bildern betrachtet wird, lohnt es sich einen Blick auf den befremdenden Abschluss des Comics zu werfen. Die vier letzten Bilder sind leicht als Guernica-Darstellungen zu erkennen, wenn sie auch nicht direkt aus dem Bild entnommen sind. Die verzweifelte, schreiende und weinende Frau findet sich von da an häufig in Picassos Gemälden und auch in einer Fassung des Manuskriptes zu *Sueño y mentira de Franco* (vgl. Abb. 122-123).⁴⁰⁰ Außerdem sehen wir Frauen mit Kindern auf dem Arm, die vor den Flammen fliehen und denen der Kopf abgetrennt wird. Eindrucksvoll emotionsgeladen sind diese Bilder ebenso wie *Guernica* selbst. Dieser Effekt stellt sich nicht durch eine realistische, „figürliche“ Darstellung des Grauens ein, sondern – so Werner Spies: gerade weil Picasso durch das Comic eine annähernd literarische, erzählende Form gefunden habe, kann er *Guernica* und somit auch diese letzten vier Abbildungen vom „Anekdotischen“ frei halten.⁴⁰¹

Abbildung 122: Picasso, Sueño y mentira de Franco, Bild 15 (07.06.1937) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 353)

400 Unter dem Titel *La femme qui pleure* entstehen ab dem 8. Juni 1937 zahlreiche Zeichnungen und Ölgemälde (vgl. Abb. unter: https://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkDisplay&year=1937&category=painting_collage_relief_sculpture_ceramic_drawing_watercolor_gouache_pastel_engraving_lithograph_other&quarter=2&page=4,25.04.2013).

401 W. Spies, „Der Radierzyklus...“, S. 46.

Während es Picasso in den ersten 14 Bildszenen darum ging, Franco als lächerliche Figur, die aber durchaus gefährlich werden kann, darzustellen, so gehören die letzten vier Bilder ebenso wie die elfte und zwölfte Szene (vgl. Abb. 117, 122 und 128) allein den Opfern der Gewalt. Die Opfer Francos sind ganz in weiß, also unkoloriert gehalten und setzen sich damit deutlich von den anderen Bildern ab. Die Gewalt geht jedoch nicht mehr von Franco persönlich aus – auch der Stier in *Guernica* ist nicht als das Böse auszumachen –, sondern die Gefahr und die Täter bleiben unsichtbar, abstrakt. Jetzt kämpft nicht mehr der *caballero* Franco wie auf dem ersten Bild gegen den unsichtbaren Feind, sondern er wird selbst zum unsichtbaren Feind, der seine Opfer aus der Luft angreifen lässt.

Angeichts des starken Kontrasts zwischen den nachträglich angefügten Szenen des Comics und den ursprünglich geplanten Bildszenen stellt sich die Frage, ob die ersten 14 und die letzten vier Bilder dieses ‚Comics‘ überhaupt noch zusammenpassen. Sind sie doch sowohl stilistisch als auch inhaltlich grundverschieden. Wird hier noch eine Werkeinheit aufrechterhalten oder ist der Bruch zwischen beiden Teilen so groß, dass auch der Betrachter die Verbindung kaum noch ziehen kann?

Vielleicht lässt sich diese Frage beantworten, wenn man nach dem Effekt fragt, den die Betrachtung des gesamten Bildzyklus hat. Zunächst steht der amüsierende, unterhaltende und vor allem narrative Aspekt des Comics im Vordergrund. Alle Brutalität, die trotzdem darin steckt wird durch die Satire, aber auch durch das Medium des Comics, in dessen Welt alles möglich scheint, gemildert. Im Comic kann den Figuren schließlich auch größte körperliche Gewalt nichts anhaben und gerade dieser „Steh-auf-Männchen“-Effekt der Comicfigur ist einer der komischsten Elemente. Dies erinnert außerdem an die spanische groteske Komik des Karnevals, die ebenfalls sehr körperlich brutal sein kann, aber durch die Einbettung in den karnevalesken Kontext gleichzeitig verstört und amüsiert.

Dagegen verliert sich alle Komik in den letzten vier Bildern (vgl. Abb. 122 und 128). Dass sie von *Guernica* erzählen, weiß der interessierte Betrachter zwar, aber sie erzählen nicht wirklich etwas, sondern drücken das abstrakte Leid aus, das viel tiefer geht als die vorangehende pikaresk-karnevaleske Comic-Geschichte. So wird der Bruch deutlich, den der Angriff auf *Guernica* nicht nur für Picasso, sondern für Spanien selbst bedeutet. Franco hat die systematische Vernichtung seiner Gegner mit deutscher Hilfe begonnen. Das bedeutet für die Opfer eine unsichtbare Gefahr: Es kann nicht mehr ein Kampf wie in der Arena dargestellt werden, wo Stier gegen Torero oder Stier gegen Pferd antreten, wie es noch auf der 14. Bildszenen zu sehen ist (vgl. Abb. 118).

Abbildung 123: Picasso, Manuskript zu Sueño y mentira de Franco, Faksimile mit Buntstiftzeichnung, (15.-18.06.1937) (in: Écrits, S. 169) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 355)

Gerade aus diesem Grund gehören die vier letzten Bilder dazu, weil sie die Grenzüberschreitung und den Bruch verdeutlichen. Ein unsichtbarer Gegner bedeutet vor allem Angst. Picasso drückt diese Angst und das Grauen aus, aber ebenso wie auf dem Guernica-Bild das Licht herangetragen wird, bleibt hier durch die ersten Comic-Folgen nicht nur die Hoffnung, sondern auch ein Appell, sich wie ein Stier dagegen zu

stemmen. Denn auch der klar geregelte Kampf der Corrida ist bei Picasso schon immer äußerst ambivalent.

Die Zusammenstellung der Bildfolge reflektiert außerdem die Entstehungsgeschichte des Werkes, die vom 15.-18. Juni durch einen Text zu Ende geführt wird. Im gleichen Monat veröffentlicht Picasso die Comic-Folge und den Text auf Spanisch und Französisch in Paris.

4.5.3 Der Text zum Bild oder das Bild zum Text

Die unmittelbare Veröffentlichung der Bildfolge mit dem Text im Juni 1937 legt nahe, dass Picasso das Prosagedicht schon im Hinblick auf diesen Zweck geschrieben hat. Es ist – gemeinsam mit dem handschriftlichen Titel (vgl. Abb. 124) – der letzte Akt, den er dem Gesamtwerk *Sueño y mentira de Franco* hinzufügt, es damit beendet und der Öffentlichkeit vorstellt. Schon allein aus diesem Grund kann man nicht umhin, den Text als Teil der Einheit des Werkes zu betrachten. Auch wenn er dessen gleichzeitige „Inkohärenz“ und „Kohärenz“ nochmals betont. Dass selbst Imdahl, der von der „modernen Lyrik“ in Bezug auf *Guernica* spricht,⁴⁰² den Text dennoch gänzlich unberücksichtigt lässt und auch die jüngsten Ausstellungen zu *Sueño y mentira de Franco* (in München, Barcelona, Málaga) ihn kaum beachten,⁴⁰³ liegt wohl auch an seiner Unverständlichkeit. Die sehr unterschiedlichen Bildmotive des Comics finden sich zwar im Text wieder – ohne jedoch, dass er als ein Begleittext erschiene oder gar die Bilder als Illustration des Textes wahrgenommen werden könnten. Es gibt auch keinen so deutlich sichtbaren Bruch im Text wie in der Bildfolge, obwohl Picassos Schreibweise ohnehin keinen Textfluss zulässt.

Im Gegensatz zum narrativen Charakter des Comics verzichtet Picasso beim Schreiben gänzlich auf einen Handlungsrahmen. Wie in den anderen Schriften des Künstlers, findet man auch hier keine strukturgebenden Elemente bis hin zur spärlich eingesetzten Interpunktion. So erscheint auch dieser Text als eine Abfolge von Assoziationen und erinnert damit stark an die surrealistische Schreibweise (vgl. Kap. III).

402 Vgl. M. Imdahl, „Zu Picassos Bild ‚Guernica‘. Inkohärenz und Kohärenz als Aspekte moderner Bildlichkeit“, hier: S. 521.

403 Vgl. die Ausstellungskataloge: *Picasso Künstlerbücher* (hrsg. v. N. Schleif, A. Zweite); *Viñetas en el frente* (hrsg. v. M. Basilio).

Daran schließt sich auch der Begriff *écriture automatique* an, der in der Sekundärliteratur verwendet, aber auch kritisch diskutiert wird.⁴⁰⁴ Antonio Fernández Molina zieht beispielsweise die Bezeichnung der „poemas en prosa“ in Anlehnung an symbolistische Vorbilder vor.⁴⁰⁵ Eine Entscheidung diesbezüglich ist allerdings nicht notwendig, da beide Strömungen eindeutige Vorbilder für Picassos Schreiben sind – neben weiteren, die im Folgenden aufgeführt werden.

Abbildung 124-125: Picasso, Titelblatt zu Sueño y mentira de Franco (Detail); Anzeige zum Erwerb des Faksimiles (Bulletin de souscription) mit dem Quevedo-Zitat aus La Hora de Todos (in: Écrits, S. 408-9), Entstehungsdatum beider Blätter: Juni 1937 (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 357)

Mit dem Titel des Werkes, *Sueño y mentira de Franco*, stellt sich Picasso in eine ausgesprochen spanische Bild-Text-Tradition, die man vor allem auf Quevedos *Sueños*, aber auch auf die *Caprichos* von Goya bis hin zu José Bergamín beziehen kann.⁴⁰⁶ Es gibt, wie so oft bei Picasso, zwei Arten den Titel zu lesen: Erstens als

404 Vgl. A. Jiménez Millán: *Los poemas de Picasso*, S. 20; A. Fernández Molina: *Picasso escritor*, S. 20f. und 68; J.-P. Jouffroy/ E. Ruiz: *Picasso, de l'image à la lettre*, S. 110ff.; J.-Ch. Gateau, *Éluard, Picasso et la peinture*, S. 53.

405 A. Fernández Molina: *Picasso escritor*, S. 63.

406 Vgl. W. Spies, „Der Radierzyklus...“, S. 51. Spies verweist auf ein später entstandenes Gedicht Bergamíns (1960), das ebenfalls mit dem Namen Francos spielt. Doch gibt es eine weitere Verbindung zu Bergamín, der ein Theaterstück mit dem Titel *El ángel*

Wortspiel mit dem Namen des Usurpators, Franco, der im Spanischen als Adjektiv „franco“ gebraucht die durchweg positive Bedeutung des „ehrlichen, freien, aufrichtigen“ besitzt. Dieser Name wird in dem von Picasso handschriftlich gestalteten Titelblatt (vgl. Abb. 124) zum einen dem Künstler selbst (Picasso) gegenübergestellt und zum anderen grammatikalisch durch „de“ mit den Worten „sueño y mentira“ verbunden.⁴⁰⁷ „Mentira“ steht dabei semantisch „Franco“ gegenüber und „sueño“ lässt sich vereinfacht als Wunschtraum Francos und Alptraum Picassos lesen. Zweitens muss man den Titel auch – vor allem wegen des direkten Bezugs zu Quevedo – als literaturgeschichtliches Zitat lesen. Gerade der „Traum“ lässt sich ebenso zeitgenössischer wie barocker Literatur zuordnen. Das ganze Panorama von christlicher Weissagung bis hin zur surrealistischen Veränderung der Wirklichkeit durch den Traum steckt in diesem Titel. In der Kombination mit der „Lüge“ wird konkret die spanisch-barocke Dialektik von *engaño* und *desengaño* angesprochen, die auch Benjamin zeitgenössisch mit „Trugbild“ und „Erwachen“ im *Passagenwerk* aufnimmt (vgl. Kap. 2.4). Dabei ergibt sich in den unterschiedlichen Kontexten keineswegs ein Gegensatz von Traum vs. Lüge oder auch von Traum = Lüge vs. Wachen = Wahrheit. Es drückt sich darin die – durchaus erkenntnistheoretische – Unsicherheit aus, dass sich die Wahrheit als Erkenntnis erst im Traum zeigt und das, was wir als Wachzustand und Wahrheit empfinden durchaus eine Lüge, ein Traumbild unserer getäuschten Wahrnehmung sein kann. Beispiele aus der spanischen Literaturgeschichte diesbezüglich wären neben Quevedo natürlich Calderóns *La vida es sueño*, auch Sor Juana Inés de la Cruz *Sueño* (nach dem Vorbild von Góngoras *Soledades*) und auch Cervantes *Don Quijote* (dessen getäuschte Wahrnehmung ein Leitmotiv des Romans ist). Von all diesen Vorbildern, die Picasso im Titel anklingen lässt, interessiert ihn besonders das Satirische im Zusammenhang mit dem Traum, das eben keine vereinfachte politische Botschaft transportiert, sondern das in der Tradition Quevedos (1580-1645) oder auch der von Picasso schon in *Arte Joven* (1901) antizipierten *Danza de la muerte* (14. Jh.) steht (vgl. Kap. 4.2.1,

exterminador schreiben wollte und den Titel dann an Buñuel für den gleichnamigen Film ‚entlieh‘. Beide beziehen sich damit auf eine Figur der biblischen Apokalypse, in der der vierte apokalyptische Reiter auf einem „fahlen“ Pferd reitet und den Tod darstellt. Damit wäre zusätzlich zur historischen spanischen Legende des Santiago Matamoros eine eher ambivalente Assoziation zum Reiter auf dem weißen Pferd gegeben: eben nicht als Retter, sondern Todesbote. Zur Verbindung zwischen Quevedo und Goyas *Caprichos* vgl. S. Schlünder, *Kranevaleske Körperwelten Goyas*, S. 116-124.

407 Vgl. zur graphischen Anordnung auf dem Titelblatt auch N. Schleif, „Zum Verhältnis von Text und Bild in Picassos Künstlerbüchern“, S. 213. Schleif bezeichnet den Titel als „Kampfansage“ Picassos.

Abb. 74). Dabei ist es in diesem Fall nicht nur die groteske, karnevaleske Komik der *burla* auf die sich Picasso bezieht, sondern durchaus die Ironie und Satire mit moralistischem Gestus. Quevedo nutzt zum Teil die Figuren (des Todes, der gesellschaftlichen Würdenträger wie Arzt, Advokat, Bischof, etc.) aus der *Danza de la muerte*,⁴⁰⁸ um zumindest im Tode, vor dem jüngsten Gericht, die Welt wieder moralisch gerecht erscheinen zu lassen. Im Falle Francos muss es Picasso zwar auch um Moral, um ein Richtig oder Falsch, gehen, aber er lässt sich selbst hier nicht zu eindeutig lesbaren Symbolen hinreißen – das zeigt sich schon an seinem kurzen Quevedo-Zitat in diesem Zusammenhang.

Picasso zitiert in der Werbeanzeige für *Sueño y mentira de Franco* (vgl. Abb. 125) aus Quevedos *La Hora de Todos y la Fortuna con seso* (1636-1650) und lehnt sich insgesamt in der Titelgebung an Quevedos Satiren an:

Yo administro unos hombres a medio podrir, entre vivos y muertos, que traen bien aliñada fantasma, y tratan de que los herede su apetito, y pagan en buena moneda lo roñoso de su estantigua.⁴⁰⁹

Schon die Auswahl des Zitats zeugt von einer genauen Textkenntnis Picassos. Es handelt sich keineswegs um ein Motto oder den Beginn des Werkes, der leicht zu identifizieren wäre, sondern um den Ausspruch einer sehr alten Kupplerin („La más antigua de las alcahuetas“) gegenüber ihren Prostituierten, entnommen aus dem 18. Kapitel (von insgesamt 40) der Satire, das den Titel „Las alcahuetas y las chillonas“⁴¹⁰ trägt. Es geht dabei um die Ausbeutung alter (impotenter) Männer, denen das Geld ohne Gegenleistung abgeknöpft werden soll. Quevedo selbst lehnt sich dabei an de Rojas *Celestina* an und zitiert aus dieser Vorlage zum Teil wörtlich.⁴¹¹ Den Kupplerinnen und Prostituierten schlägt am Ende des Kapitels die „Stunde“ des Schicksals:

408 Vgl. zu dem Bezug zwischen Quevedo und der *Danza de la muerte*: L. Schwartz, „El letrado en la sátira de Quevedo“, unter Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/schwartz.htm (08.05.2013).

409 Vgl. Picassos „Bulletin de souscription“ (Abb. 125) und Quevedo, *La Hora de Todos y la Fortuna con seso*, S. 164. Im Original von Quevedo wird allerdings „pantasma“ statt „fantasma“ geschrieben.

410 Vgl. Quevedo, *La Hora de Todos y la Fortuna con seso*, S. 159f.

411 Vgl. ebd., S. 160, FN 347; S. 164, FN 362; S. 165-66, FN 372; S. 167, FN 377.

Sie werden von ihren „Gläubigern“ heimgesucht und landen letztlich („nackt und geschoren“) im Gefängnis.⁴¹² Quevedo begründet mit den jeweiligen Kapiteln, die er bestimmten Personengruppen widmet, die scheinbare Willkür der Fortuna, die jedoch hier mit „seso“, Verstand und Moral handelt.⁴¹³ Es geht Quevedo (nicht nur in diesem Werk) darum, dass die Menschen die Ehre und das richtige Handeln („obrar bien“) nur noch vortäuschen, und die Welt von diesem Trug und Schein („hipocresía“, „mundo de las apariencias“) mithilfe einer grotesken Darstellung erwake.⁴¹⁴ Dieser Zusammenhang muss jedoch den Lesern und Betrachtern von Picassos *Sueño y mentira de Franco* zunächst verborgen bleiben – sofern sie das Zitat nicht unmittelbar zuordnen können.

Betrachtet man daher zuerst nur die Werbeanzeige Picassos, so steht das Quevedo-Zitat unter dem drastischen Satz „Acto de execración del atentado de que es victima el pueblo español“ (vgl. Abb. 125). Mit dem Akt der Verfluchung schließt sich Picasso durchaus an den Sprachduktus Quevedos an, bedeutet doch „*La Hora*“ ebenso wie in anderen Satiren Quevedos (den *Sueños* oder *Discurso de todos los diablos*) eine Form des Jüngsten Gerichts, die mit der „Verfluchung“ der Sünder nicht spart. Aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, fragt sich der Leser außerdem, wer sich hinter dem „Yo“, mit dem das Quevedo-Zitat beginnt, verbirgt. Weniger die alte Kupplerin kommt hier in den Sinn als vielleicht eher Franco selbst als Herrscher/Verwalter (administrador) über eine groteske, lüsterne Geisterarmee. Zur Figur der Kupplerin würde in Picassos Bildfolge allerdings auch das Bild 4 passen, das Franco in Frauenkleidern zeigt (vgl. Abb. 116). Das Groteske der Franco-Figur selbst findet sich (neben dem Verweis auf Jarrys *Ubu*, vgl. Kap. 4.5.4) auch in diesem Quevedo-Zitat wieder: im Bild des Verfaulenden, halb Lebendigen, halb Toten und

412 Vgl. ebd., S. 168ff.: „cuanda a todas las cogió la *Hora* y, entrando una bocanada de acreedores, embistieron con ellas.“ [Kursiv, Fett im Original].

413 Vgl. ebd. den Prolog und Epilog in *La Hora de Todos*: Jupiter wirft Fortuna vor, durch ihre Willkür würden die Menschen nicht mehr an die Götter glauben. Daraufhin beschließen sie: „en el mundo, en un día y en una propia hora, se hallen de repente todos los hombres con lo que cada uno merece.“ (S. 96). Am Ende muss Jupiter feststellen: „Y aquél que recibe y hace culpa para sí lo que para sí toma, se queje de sí propio y no de la Fortuna que lo da con indiferencia y sin malicia.“ (S. 374).

414 Vgl. dazu auch die Analyse von Quevedos *Buscón* durch H. G. Rötzer, in: *Der spanische Roman* (hrsg. v. V. Roloff/ H. Wentzlaff-Eggebert), S. 130f. oder L. López-Grigera, „Introducción crítica“, in: *La Hora de Todos* (1979), S. 20ff.

der Geistererscheinung.⁴¹⁵ Es gibt demnach erneut mindestens zwei Arten der Lektüre: Erstens im Kontext mit Quevedos Werk (s.o.) gelesen, das weiterhin auf die von Picasso oft verwendete *Celestina*-Figur verweist und auf Quevedos eigenen ambivalenten *pícaro*-Roman (*Historia de la vida del Buscón*, 1626), den Picasso auch durch Franco als *pícaro* anspricht (s.o.). Zweitens könnte man nur das Zitat nehmen, bliebe immer noch die Groteske und die Identifikation des „Yo“ mit Franco. Die Groteske, der Sprachwitz und die Visualität sind es insgesamt, die Picasso am meisten an Quevedo interessieren. Aktuelle Forschungen, wie diejenige von Herrmann Doetsch bescheinigen Quevedo ein filmisches Schreiben⁴¹⁶ (was zur Bildfolge Picassos passen würde) und die Reflexion des eigenen Mediums.⁴¹⁷ Trotz fundamentaler Unterschiede und offener Feindschaft zwischen Quevedo und Góngora zeigen sich sprachliche Gemeinsamkeiten, die Picasso gerne aufgreift. Was Quevedo sicher an Picassos Lyrik ebenso kritisiert hätte wie an Góngoras, ist das schwer Verständliche, obwohl sein eigenes Werk ebenso von Neologismen, Verweisen und Korrespondenzen geprägt ist.

Picassos Schreibstil erinnert genauso an Quevedo wie an dessen Widersacher Góngora, deren Sätze man ebenso wie bei Picasso sozusagen von vorne und hinten lesen kann. So beginnt der Text zu *Sueño y mentira de Franco* folgendermaßen:

*fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro –*⁴¹⁸

415 Konkret nimmt Picassos das Motiv des „Verfaulens“ in seinem Text wieder auf, wenn es heißt: „al mar de cera que pudre sus entrañas“ (aus *Sueño y mentira de Franco*, in: *Écrits*, S. 166).

416 Vgl. H. Doetsch, „Quevedos Hand“, S. 93. Inwieweit die Visualisierungstechniken Quevedos zeitgenössische Apparaturen wie die Camera obscura und das Teleskop einbinden und damit moderne Ordnungen des Wissens und der Wahrnehmung vorweg nehmen, zeigt K. Kramer auch an *La Hora de Todos*, vgl. dies., „Le télescope et la découverte du monde“, dort bes. Kap. 4-5.

417 Vgl. die abschließende Zusammenfassung bei H. Doetsch, „Quevedos Hand“, S. 95-96: „Damit macht die Literatur nicht nur ihre eigenen Entstehungsbedingungen durchsichtig, sondern ermöglicht in der dekonstruktiven Bewegung der imaginären Identifikation auch die Rekuperation des Körpergefühls, in der Affektivität eines nunmehr zerstückelten Körpers.“

418 Picasso, *Écrits*, S. 166 [Kursiv im Original].

Die Aneinanderreihung scheinbar unzusammengehöriger Elemente und die syntaktische Verbindung mit „de“, wie „de lechuzas“ oder „de espadas de pulpos“ macht eine Sinnfestlegung oder auch nur ein annähernd befriedigendes Verständnis des Textes unmöglich. So ist der „fandango de lechuzas“, der „fandango der Eulen“ ja noch vorstellbar, aber ohne Abtrennung durch irgendein Satzzeichen folgt darauf die „escabeche de espadas“, die „Marinade der Schwerter“, die je nachdem mit „de pulpos de mal agüero etc.“, also den „unheilverkündenden Tintenfischen“ oder auch „den Tintenfischen unheilverkündend Haarbürste etc.“ („de pulpos de mal agüero estropajo de...“) verbunden werden kann. Gerade diese *Zwischenräume* sind es, die ebenso zwischen Bild und Text wie zwischen zwei Wörtern entstehen können und Picassos Lyrik charakterisieren.

Welche Kombinationen vorgezogen werden, bleibt allein den Lesern überlassen. Es ist ein ungehemmter Assoziationsfluss, der nach einer zugegebenermaßen anstrengenden Lektüre eher ein sinnliches, synästhetisches Erleben ermöglicht als ein sprachlich-logisches Verstehen. Gerade deshalb passt diese Art zu Schreiben zu Picassos Malerei und in diesem Fall zu seinem Comic. Auch wenn er medial gesehen weder die formalen Vorgaben des Mediums Comic, noch der Zeichnung, noch des Gedichts oder irgendeiner anderen literarischen Gattung einhält. Es ist demnach eine möglichst parallele Betrachtung von Bild und Text notwendig, die sich nicht an solchen strukturellen, gattungspoetologischen Vorgaben orientiert.

Picasso dreht die Eigenschaften der Medien Bild und Text in dieser Zusammenstellung fast um: Während die Bilder eine Geschichte erzählen, die Sinn macht, die einen Anfang und ein Ende hat – bleibt der Text ein abstrakt schönes Gebilde von Eindrücken und sinnlichen Empfindungen, die in uns angestoßen werden. Es sind aber durchaus Motive und Assoziationen, die sich mit den Bildern verbinden lassen, wenn auch nicht auf einer erklärenden, illustrativen Ebene. Wie durch den oben zitierten Anfang des Textes bereits deutlich wurde, kombiniert Picasso hier, wie auch in seinen sonstigen Schriften, mit Vorliebe Elemente aus dem natürlich-körperlichen Bereich – und gerade dies korrespondiert mit den Comiczeichnungen. Trotz dieser – für Picasso eigentlich ungewöhnlichen – Korrespondenzen zwischen Bild und Text, bleibt noch genug Raum für eigene Assoziationen und verschiedene Wege der Lektüre.

Es sind zwar keine Eulen, Tintenfische oder Kabeljau auf den Bildern zu sehen, aber die drei phallisch geformten Extremitäten Francos, die außerdem noch mit einem Saugnapf oder Auge abschließen, erinnern durchaus an die Arme eines Tintenfischs. Das erwähnte Schwert trägt Franco auf dem ersten Bild und unheilverkündend ist sein Auftritt ohnehin. Der cucurucho, die Büssermütze lässt an die Prozessionsfahne denken, die Franco in einigen Bildern hochhält (vgl. Abb. 126). „Cucurucho“ kann im Spanischen aber in einem weniger religiösen Kontext auch

schlicht Eistüte bedeuten, was wiederum zum Fischsorbet („sorbete de bacalao“) passen würde.

Abbildung 126: Picasso, Sueño y mentira de Franco, 1. Bild (8/9.01.1937) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 363)

Eine noch deutlichere Verbindung zu den Bildern des Comics stellen die zum Teil recht ekelerregenden Beschreibungen dar, die ganz sicher auf Franco zugeschnitten sind und sich so nicht in anderen Texten Picassos wiederfinden lassen: so z.B. „en la sarna de su corazón“ oder direkt im Anschluss „la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras“.⁴¹⁹ Allerdings gibt es sehr viele der skatologischen und grotesken Elemente in anderen Texten Picasso seit Beginn des Jahres 1937, die durchaus diesen Text vorbereiten (s.u. Kap. 4.5.4)

Auch wenn Picasso von den Fahnen spricht, die in der Pfanne gebraten werden und sich im Schwarz der Tintensoße winden, geronnen in den Blutstropfen, die ihn erschießen, ist doch zu erkennen, dass Picasso von Franco spricht, der die Fahnen mit Blut und Tinte beschmutzt, aber vom Blut das er vergießt wiederum erschossen wird.

419 Ebd.

*las banderas que frién en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan*⁴²⁰

Außerdem erinnern die Tinte-, Blut- oder Farbspritzer an die Malerei, die ebenfalls mit ihren Mitteln zurückschießen kann.

Neben diesen anklagenden und verunglimpfenden negativen Elementen, die sicher Franco gewidmet sind, räumt Picasso im Text den Opfern der Gewalt noch mehr Platz ein als in der Bildfolge. Es beginnt mit dem Raub der *meninas*:

*rapto de las meninas en lágrimas y en lagrimones – al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas – la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que lo atoa los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones...*⁴²¹

Abbildung 127: Picasso, Sueño y mentira de Franco, Bild 3 (8/9.01.1937) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 364)

Die *meninas* sind zum einen eine Anspielung auf das berühmte Bild von Velázquez, das an mehreren Stellen in Picassos Schriften erwähnt wird und das er zwanzig Jahre später in einer Serie von Bildern verarbeitet (vgl. Kap. 4.4.3). Zum anderen erweckt die Vorstellung von den *meninas* als kleinen Mädchen, Gefühle von Unschuld und Schutzbedürftigkeit, die Picasso ebenfalls häufig in seinen Schriften anklingen

420 Ebd.

421 Ebd.

lässt.⁴²² Den hier angesprochenen Raub der *meninas* kann man auf die Zerstörung der Kunst durch Franco beziehen sowie auf die Tötung der kleinen Mädchen von Guernica, die auf den letzten drei Bildern zu sehen ist (vgl. Abb. 127-128).

Abbildung 128: Picasso, Sueño y mentira de Franco, Bild 16-18 (07.06.1937) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 365)

Picasso verliert aber auch angesichts dieses Schreckens nicht seinen grotesk-
karnevalesken Humor. So ist der geschulterte Sarg mit Chorizos und Mündern gefüllt

422 Allerdings können es die „kleinen Mädchen“ auch faustdick hinter den Ohren haben und in ihren Spielen äußerst brutal sein, wenn man z.B. an das Theaterstück Picassos *Les quatre petites filles* (1947) denkt. Vgl. dazu Kap. 3.4.

(„el ataúd relleno de chorizos y de bocas“), wo doch in ‚besseren‘ und ‚normalen‘ Zeiten eher die Mäuler mit Chorizo gefüllt sein sollten.

In dem darauffolgenden Satzteil reflektiert Picasso auch sein eigenes Schaffen, wenn er von der Wut spricht, die das Schattenbild verdreht oder das Schattenbild herauswindet („la rabia retorciendo el dibujo de la sombra“). Zu seinen Zeichnungen des Comics hat ihn womöglich auch die Wut über den Krieg getrieben. Den Schatten kann man mit Krieg, Trauer, Angst assoziieren. Wer allerdings vom Schatten oder der Wut geschlagen wird: „la sombra que lo azota“ ist nicht auszumachen.

Es folgt ein schauriges Bild, von in den Sand geschlagenen Zähnen und das offene Pferd taucht wieder auf, das im Comic mehrmals zu sehen und hier in Teilen der Sonne zugewendet ist, die es den Fliegen liest, die wiederum auf den Knoten des Netzes voller Boquerones heften: Die Sonne ist hier eine schöne schreckliche Gestalt, die zwar als Symbol des Lichts Hoffnung bringt, aber auch den Verwesungsvorgang beschleunigt, indem die Fliegen angelockt werden. Ähnlich ambivalent zeigt sie sich auch im Comic: entweder bescheint sie Francos Ruhm oder lacht ihn aus, entweder stellt sie sich gegen ihn oder begleitet ihn einfach nur. Die schwarze Sonne wird von Picasso oft als Symbol herannahenden Unheils benutzt (vgl. auch Kap. 4.3.1).

In dieser Art und Weise könnte man die Analyse von Text und Bild fortsetzen und würde weitere ähnliche Verbindungen finden, die aber nicht aus vielen Teilen ein Ganzes werden lassen, sondern lediglich die gleiche Motivgeschichte haben. Gerade weil sich Text und Bild nicht gegenseitig erklären, multiplizieren sich die Möglichkeiten beide zu verstehen. Der Text erscheint abstrakter als die Malerei und man kann nicht behaupten, Picasso ‚male‘ nur mit anderen Mitteln weiter.

Insgesamt zeichnet sich der Text vor allem durch die Kombination von Gegensätzen aus. Es sind die „productos de belleza del carro de la basura“, die schönen Dinge werden vernichtet. Picassos Lieblingsmotive wie Essen, Natur, die Corrida, Mädchen werden entweder zerstört oder beschmutzt. Auf der anderen Seite erhält auch Franco, der selbst im Text nicht einmal erwähnt wird durch diese schönen Dinge einen schönen Schein, der sich aber wieder und wieder in Dreck verwandelt. Diese Zusammenführung des Gegensätzlichen und Disparaten ist ein bekanntes Mittel der Surrealisten und des Siglo de Oro im Sinne einer *concordia discors* und wird gerne von Quevedo eingesetzt. Ganz konkret bezieht sich Picasso in diesem Punkt auf Paul Éluard, dessen Gedicht „La Victoire de Guernica“ in 14 Strophen vermutlich zu den 14

ersten Radierungen der Bildfolge Picassos konzipiert wurde.⁴²³ Bei Éluard werden wie im Text Picassos die „Frauen und Kinder“ litaneiartig wiederholt und mit Schönerem und Schrecklichem verbunden:

Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs⁴²⁴

Man kann es auch allgemeiner gefasst so verstehen, dass alle Elemente der Natur sowohl im Text Picassos als auch im Gedicht Éluards mit Spanien und den Opfern des Bürgerkriegs mitleiden. Picasso ist in seiner Wortwahl und in der Verschachtelung allerdings wesentlich radikaler als Éluard. Daher überliest man fast die Grausamkeiten, die in sehr lyrische Schönheiten eingefasst sind:

*la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta y baila loco de pena*⁴²⁵

Das Meer, die Wolken und auch Tanz und Gesang lassen an eine schöne entspannte Badeszene denken, wie sie Picasso so oft malte, aber es ist ein Meer aus Wachs dessen Eingeweide verfaulen und die Wolken sind angebunden (wie die angebundene Wolke in Bild 2 von *Sueño y mentira de Franco*, vgl. Abb. 113), der tanzende und singende Schleier, der das Meer bedeckt, tanzt und singt vor Schmerzen und keineswegs vor Freude.

So nimmt der Text eine ähnliche Entwicklung wie auch die Bildfolge: Von ungewöhnlichen, aber noch grotesk-humoristischen Motiven ausgehend, verwandeln sich beide in Manifestationen der Trauer und des Schmerzes. Während der erste Teil

423 Vgl. dazu die Argumentation von J.-Ch. Gateau, *Éluard, Picasso et la peinture*, S. 53: Gateau zitiert aus einem undatierten Brief Éluards das Gedicht betreffend: „*Ci-joint le poème que j'étais en train d'écrire quand vous êtes venue (pour les 14 eaux-fortes de ‚Songe et mensonge de Franco‘ de Picasso*“ [kursiv im Original]. Das Vorhaben wurde dann allerdings offenbar verworfen und Picasso schrieb einen eigenen Text zu den letztlich 18 Bildern der Radierfolge, während Éluard sein Gedicht ohne Zusammenhang zu Picassos *Sueño y mentira de Franco* 1937 in den *Cahiers d'art* erstmals veröffentlichte (vgl. dazu ebd.).

424 P. Éluard, Strophe 8 aus „La Victoire de Guernica“, in: *Cours naturel* (1938), *Œuvres complètes*, S. 812-814.

425 Picasso, *Écrits*, S. 166 [Kursiv im Original].

des Textes analog zum Comic einer Karikatur Francos gleicht, auch wenn er an keiner Stelle erwähnt wird,⁴²⁶ endet er ebenso wie das Comic mit dem Schmerz, der durch Francos Machtergreifung und den Bürgerkrieg ausgelöst wird. So korrespondieren die Schreie der Kinder, Frauen, Vögel, Blumen, Hölzer, Steine, Möbel, etc. mit den Darstellungen der letzten vier Bilder des Comics.

*gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas...*⁴²⁷

Trotz dieser Wut, dieser Trauer und dieses Schmerzes entsteht kein einseitiges pamphletartiges oder schlicht propagandistisches Werk Picassos, sondern er bewahrt sich die Offenheit und Polyvalenz, die auch seine Bilder kennzeichnen. Picasso verzichtet auf direkte Beschimpfungen Francos. Doch die Bedeutung dieses Krieges und der Diktatur für die unmittelbar Betroffenen wird durch Picassos Verbindung von Gewalt und Ekel auf der einen Seite und Schönheit und Genuss auf der anderen Seite noch viel stärker zum Ausdruck gebracht als es durch eine direkte Anklage Francos möglich wäre.

Der Text endet poetisch, schrecklich schön, aber nicht kitschig mit einem Bild des Aufbruchs, das sich in einer Fußspur im Felsen zeigt. Dieser Aufbruch ist kein freudiger Appell, in den Krieg zu ziehen, sondern ein sprachlich-poetisches Bild, dem es gelingt, das Unaussprechliche, aber auch das Unsichtbare zwischen Bild und Text zu vermitteln.

*... y la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca.*⁴²⁸

Zusätzlich zu den Bildern Picassos, die bei der Lektüre vor unserem inneren Auge erscheinen, hinterlassen beide, Bild und Text, einen sinnlich-erfahrbaren Eindruck, ähnlich wie der Abdruck im Felsen, den nur ein überdimensionaler, mächtiger Fuß produzieren könnte – beispielsweise die großen laufenden Frauen am Strand, die Picasso schon 1922 malte (vgl. Abb. 129).

426 Vgl. zur Taktik des Schweigens bzgl. des Namens auch folgendes Kap. 4.5.4 sowie Éluards Gedichte zu Guernica („La Victoire de Guernica“, 1937, s.o.) und zu Ubu („Le croyez moi je suis la loi“, 1937).

427 Picasso, *Écrits*, S. 168 [Kursiv im Original].

428 Ebd.

Abbildung 129: Picasso, *Deux femmes courant sur la plage*, (1922), *Gouache auf Holz*, 32,5 x 41,1 cm, Musée Picasso, Paris (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: *Picassos schriftstellerisches Werk* (2015), S. 369)

4.5.4 Franco als *Père Ubu* und Picassos groteske Komik in weiteren Texten um 1937

Ob Dora Maar Picasso auf die Idee gebracht hat, Franco als eine Form des *Ubu* von Jarry zu gestalten oder ob sie nur gemeinsam an dem Thema gearbeitet haben, sei dahin gestellt. Die bekannte Fotografie Dora Maars mit dem Titel *Père Ubu* entsteht zumindest bereits 1936 (vgl. Abb. 130), bevor Picasso mit seiner Arbeit an *Sueño y mentira de Franco* beginnt und wurde jüngst in der Ausstellung *Viñetas en el frente* (Barcelona, Málaga 2011) wieder gemeinsam mit Picassos Werk gezeigt.⁴²⁹

429 Zum historischen Vergleich zwischen dem *Ubu* Dora Maars und Picassos vgl. auch I. Soto Calzado, „Úbu Picasso“, S. 357ff.

Abbildung 130: Dora Maar, *Père Ubu* (1936), Silbergelatine auf Papier, 39,6 x 28 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Auch für Picasso beschränkt sich die Beschäftigung mit Jarry und seinem *Ubu* keineswegs auf das Jahr 1937, sondern er wurde schon früh (auch durch Apollinaire) darauf aufmerksam⁴³⁰ und zeigt anlässlich der privaten Aufführung seines ersten eigenen Theaterstücks, *Le désir attrapé pa la queue* (1944) das Originalmanuskript von Jarrys *Ubu cocu*, dessen stolzer Besitzer er war.⁴³¹ Bereits in der Konzeption der

430 Schon 1905 zeichnet Picasso einige Skizzen zu *Ubu*: vgl. Abb. 32 (S. 43) im Ausstellungskatalog *Viñetas en el frente* (M. Basilio et al.).

431 Vgl. C.-P. Warncke, *Picasso*, Bd. 2, S. 454. Vgl. auch J. Fell, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, S. 14: Zu den Sammlern von Jarrys Manuskripten gehörten neben Apollinaire und Picasso auch Tristan Tzara und Francis Picabia.

Kostüme für das Theaterstück *Parade* (1917) bezieht sich Picasso auf *Ubu*, zumindest was die groteske (und kubistische) Zusammenstückelung der Figuren betrifft.⁴³²

Für die Franco-Figur brauchte Picasso 1937 einen Typus des grotesken Widerlings und Monsters, der einen hohen Wiedererkennungswert besaß und gleichermaßen in Frankreich wie in Spanien (und weltweit) verstanden wurde. Daher nahm er nicht eine groteske Figur aus dem Arsenal von Goyas *Caprichos*, sondern wählte mit *Ubu* ein französisches Vorbild, das allerdings in der Nachfolge Rabelais' und einer spanisch-karnevalesken Tradition steht⁴³³ und somit beide Nationen verbindet. Im Vergleich zwischen den Zeichnungen Picassos und Jarrys (Abb. 131-132) wird deutlich, dass Picasso aus den zirkulären Strichen, die bei Jarry den überdimensionalen Bauch des *Ubu* kennzeichnen, ein gerades Ringelmuster macht, das eher harmlos wirkt. Außerdem erhält Franco unter seinem Polypen-Kopf eine Wespentaille, die in einen Reifrock-ähnlichen Körper übergeht, an den lange Arme und Beine wie angeklebt wirken. Insgesamt ist die Franco-Figur jedoch wie *Ubu* eine groteske Erscheinung, die in ihren Allmachtsfantasien und Brutalität gleichzeitig monströs und realistisch dargestellt wird.⁴³⁴ Auch die comic-artige Erzählung ähnelt Jarrys Plakat für die Uraufführung des *Ubu Roi* (1896, vgl. Abb. 133). Dabei liegt die mediale Verbindung des Szenischen im Comic und im Theater auf der Hand.

432 Vgl. V. Roloff, „Picasso im Licht spanischer und französischer Theatertraditionen“, S. 200-202; vgl. auch J. Fell, *Alfred Jarry*, S. 30: „the Director who appears in *Ubu sur la butte* – an inspiration to Picasso for the Director of his *Parade* perhaps.“

433 Vgl. zur Verbindung von Rabelais, dem spanischen pikaresken Roman und Jarry bes. V. Roloff, „Böse Spiele mit der Sprache – Anmerkungen zur Farcenkomik von *Maître Pierre Pathelin* und Rabelais bis zu Jarry und Ionesco“, S. 469ff. Jarry nahm außerdem Goya ebenso wie Félicien Rops, Gustave Doré, Odilon Redon und viele andere selbst zum Vorbild seiner grotesken Figuren, vgl. dazu J. Fell, *Alfred Jarry*, S. 89.

434 Vgl. dazu auch J.-Ch. Gateau, *Eluard, Picasso et la peinture*, S. 52: „Cette suite de quatorze eaux-fortes met en scène, dans une sorte de bande dessinée, le Caudillo Franco, sous forme d'un Ubu couronné, qui tient du ver annelé, de l'escargot bicolore et de la couille velue.“ Der Bezug zur zeitgenössischen Realität und die Übertragbarkeit auf die Diktatoren des 20. Jahrhunderts wird auch im Ausstellungskatalog *Viñetas en el frente*, S. 84 erwähnt.

Abbildung 131-132: Alfred Jarry, Véritable portrait de Monsieur Ubu (1896)⁴³⁵; Picasso, Bild 8 aus Sueño y mentira de Franco (Detail) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 372)

Abbildung 133: Alfred Jarry, Plakat zur Uraufführung von Ubu Roi (10.12.1896)⁴³⁶ (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 372)

435 Abb. in: Jarry, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 346.

Jarry hat seine eigenen Texte auch selbst illustriert und ist für diese Zeichnungen fast ebenso bekannt wie für die *Ubu*-Stücke.⁴³⁷ Dabei greift er nicht nur auf die Kunstgeschichte zurück, sondern wie Picasso orientiert er sich an der griechischen und christlichen Mythologie sowie an Höhlenmalereien. Ubu ist daher gleichzeitig als Bourgeois (als Vorbild diente Jarrys Lehrer M. Hébert) und als Mischung aus Dionysos, Krokodil und Pfeilschwanzkrebs charakterisiert.⁴³⁸ Politisch gesehen, ist Ubu in *Ubu Roi* ein Usurpator wie Franco: er ermordet den König Polens und anschließend auch einen Großteil der Bevölkerung, um selbst König zu werden. Polen ist dabei ein Niemandsland („Nulle-Part“), denn es existiert 1896 gar nicht (es war nach diversen Kriegen zwischen Russland, Preußen und Österreich aufgeteilt), wie Jarry in seiner Vorrede zur Uraufführung betont.⁴³⁹ Spanien ist 1937 auch in republikanische und falangistische Teile im Bürgerkrieg zerfallen, aber gerade durch *Guernica* wird die räumlich-geographische Bestimmung in *Sueño y mentira de Franco* besonders entscheidend, auch wenn weder im Text noch im Bild ein Ort genannt wird. Dagegen wird der Ort *Guernica* durch die Titelgebung Picassos weltweit zum Symbol und wandelt sich von einer unbedeutenden geographischen Bezeichnung zu einem kulturellen Topos, das wiederum ortsunabhängig ist. Das Massaker von *Guernica* ist ein Vorbote und eine Warnung der faschistischen und nationalsozialistischen Gefahr, die sich mit dem Beginn des 2. Weltkriegs 1939 ausgerechnet in Polen ausbreiten wird. Polen ist dabei für den Rest Europas vermutlich ebenso „Po-logne“ – was bei Jarry als „Loin-Quelque Part“ übersetzt wird⁴⁴⁰ –, weit weg im Nirgendwo wie es zuvor *Guernica* war.

Ob Picasso selbst diese Verbindung zu *Ubu* bewusst war, sei dahin gestellt, aber sie lässt an das Theater als *Non-lieu* denken, wie Helga Finter es im Anschluss an Foucault definiert⁴⁴¹ und verweist damit gleichzeitig auf Picassos eigene Theaterstücke (vgl. Kap. 3.4.1). Die Beweglichkeit des Raumes, der sich erst durch die Bewegungen der Schauspieler konstituiert und hier aus dem „Ort“ *Guernica* ein Sinnbild für die Brutalität des Krieges schlechthin macht, zeigt sich auch in Picassos Schreibweise: Wenn er aus der örtlichen Bestimmung „en medio de la sartén“ zu Beginn des Textes zu *Sueño y mentira de Franco* durch eine Flut weiterer

436 Abb. in: Jarry, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 401.

437 Vgl. z.B. Jarry, *Almanachs du Père Ubu*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 522-628; vgl. dazu auch H. Béhar, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, S. 187ff.

438 Vgl. J. Fell, *Alfred Jarry*, S. 24-30.

439 A. Jarry, *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 401.

440 Ebd., S. 403.

441 H. Finter, *Der subjektive Raum*, 1. Bd., S. 1.

Bestimmungen wie „sobre el cucurucho“, „en la sarna“, „al hombro“, „en la arena“, „al sol“, „donde está“, „en la sartén“, „en el negro“, „en las gotas“, „atada por los pies al mar“, „sobre la tela de araña“, „delante del espejo“, etc. mehrere Räume gleichzeitig zeigt und perspektivisch die Nähe mit der Ferne verbindet. Zwischen den Nahaufnahmen von „in der Bratpfanne“ oder „im Blutstropfen“ oder „im Schwarz der Soße“ wechselt Picasso zu den Elementen des Kosmos wie Sonne, Meer, Sand und Felsen. Gleichzeitig werden weder Personen (z.B. Franco oder seine Opfer) noch ein Ort (z.B. Guernica) namentlich genannt oder so beschrieben, dass man ihnen Attribute zuordnen könnte. Nur in Bruchstücken („su corazón“) und Sinneseindrücken („gritos“) zeigen sich die Figuren und verschmelzen ansonsten mit den aufgezählten Objekten. In der Aufzählung der Schreie bilden die Frauen und Kinder eine Reihe mit den Tieren und Möbeln. So lassen sich zwar die Opfer Guernicas, die im Comic dargestellt sind wiederfinden (s.o.), aber sie werden nicht beschrieben, bleiben damit unsichtbar. Sie können nur als Spur („huella que le pie deja en la roca“) und Schrei wahrgenommen werden. Damit fehlt aber auch die *Distanz* der Narration und Picasso lässt im Sinne Benjamins Leib- und Bildraum zusammenfallen: Sinnliche und räumliche Beschreibungen, subjektive und objektive, Nähe und Ferne gehen distanzlos ineinander über. Für die Leser hat das durchaus den Effekt der von Benjamin so genannten „Innervation“ – d.h. sie werden selbst Teil und auch Protagonist des Textes.⁴⁴² Guernica ist damit nicht mehr ein Ort, sehr weit entfernt hinter den Pyrenäen, sondern ein *Non-lieu* (wie Jarrys „Po-logne“), der sich erst über die Beziehungen des Individuums zu diesem Ort konstituiert.⁴⁴³

Hier kommen wir konkret wieder zur Groteske und Jarry/Picasso zurück. Denn die persönliche Beziehung und das Hereinziehen des Lesers in den Text, gehört zur affektiven Ebene der Groteske, die gleichzeitig abstößt, fasziniert und in einem sinnlichen Bereich berührt. Denn die Figur des Ubu ist in ihrer Typisierung als grotesk und nicht-menschlich von den Zuschauern und Lesern zu trennen, aber gleichzeitig trifft sie genau jene Punkte, die jeden Menschen betreffen, aber tabuisiert werden (Ausscheidungen, Gier, Gewalt, Rausch). Gerade dieser Aspekt war für Picasso nicht nur in Zusammenhang mit *Sueño y mentira de Franco* interessant, sondern Jarry ist mit seinen Neologismen, der Groteske und dem Wortspiel ein ebensolches Vorbild für Picassos Schriften wie Quevedo oder Góngora. Mehr noch als im späteren Franco-Text experimentiert Picasso schon im Oktober 1936 (und früher) mit grotesker Komik im Stil Jarrys:

442 Vgl. zu Benjamin Kap. 2.4, und die entsprechenden Anmerkungen dort.

443 Vgl. zum Begriff des *Non-lieu* auch M. Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 110f.

...dit le con à la conne en se grattant le front de son anus d'une façon élégante je m'en fous je m'en fous dit la belle les ordres de là-haut je m'en balance dorée sur tranche la merde ne sent pas la rose il est peut-être déjà l'heure d'aller se mettre à table...⁴⁴⁴

Diese Verbindung von Ausscheidungen und Essensaufnahme wird von Jarry im *Ubu Roi* bereits mit dem bekannten Neologismus „merdre“ vorgeführt, der zu Beginn des Stückes einen Skandal bei den Zeitgenossen auslöste.⁴⁴⁵ Dann aber fast „normal“ im Verlauf der Handlung eingebunden erscheint: so bietet „Mère Ubu“ „choux-fleur à la merdre“ als Spezialität des Hauses an.⁴⁴⁶

So eindeutig wie im obigen Beispiel und bei *Ubu Roi* ist die Wortwahl Picassos später in *Sueño y mentira de Franco* zwar nicht, aber Essen und Ekel werden nach wie vor eng verknüpft und Picasso übernimmt hier zunächst im Bild und Typus „Franco“ die Figur des Ubu (vgl. Abb. 132). Die Annäherung an *Ubu* findet allerdings auf Text-Ebene bereits in den Gedichten seit Oktober 1936 statt und zeigt sich auch in den, in dieser Zeitspanne, gehäuften surrealistischen Wortspielen (wie „l'hache-chat d'os 7 carpes postales porte mâle heures“ (19.03.1937)⁴⁴⁷ oder „spleen du quart de brie dans son sleeping car“ (11.11.1936)). Hier bereitet Picasso auch den Text zu *Sueño y mentira de Franco* vor, der zwar als einer der wenigen Texte des Künstlers auf eine historische Begebenheit hin gelesen und verstanden werden kann, aber stilistisch sich doch nicht so sehr von den vorigen Gedichten unterscheidet. Selbst die Wortwahl probiert Picasso in seinen Gedichten im April 1937 aus:⁴⁴⁸

13.-16.04.1937	15.-18.06.1937 (<i>Sueño y mentira</i>)
puesto a secar sobre el plato	puesto sobre el cucurucho
rabioso la espada que	escabeche de espadas [...] la rabia retorciendo
el grito que se inflama	gritos de niños...
de lágrimas [...] de lágrimas	en lágrimas y en lagrimones
cara a cara al sol	par en par al sol
carro de la basura lleno de flores	productos de la belleza del carro de la basura
piernas abiertas clavado en tierra [...]	la sombra que lo azota los dientes clavados en la arena y el caballo

444 Picasso, *Écrits*, S. 148 (Auszug aus dem Gedicht vom 13.10.1936).

445 Vgl. dazu die Anmerkungen von Michel Arrivé in den *Œuvres complètes Jarrys*, S. 1155.

446 Vgl. Jarry, *Ubu Roi*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 356.

447 Vgl. zu einer Analyse dieses Gedichts Kap. 3.1.

448 Für sämtliche Zitate der folgenden Tabelle vgl. Picasso, *Écrits*, S. 163-166.

clavado sobre el rosal [...] patas abiertas clavada por la red	abierto
en el fondo de la sartén	en medio de la sartén
el fondo del espejo que canta sus dichas y desdichas ⁴⁴⁹ [...] la herida que canta su dicha patas abiertas [...] la imagen que canta su desdicha	el velo que la cubre canta y baila loco de pena

Dieser kurze Vergleich verdeutlicht die Arbeitsweise Picassos, die man auch *bricolage* oder Montage nennen könnte und in diesem Sinne ebenso an Benjamin wie an die Surrealisten denken lässt. Außerdem zeigt sich daran, dass er den Text nicht plötzlich und unerwartet dem geplanten Postkarten-Comic *Sueño y mentira de Franco* hinzufügt, sondern sich schon vor Beginn der Radierungen im Januar und während der Arbeit an *Guernica* im April 1937 mit dem Thema dichterisch auseinandersetzt.

Damit endet diese Phase der an Franco und Ubu orientierten grotesken Komik in Picassos Schriften noch nicht. Zwar wird in vielen Studien zu *Sueño y mentira de Franco* auf die Parallele zwischen Franco und Ubu hingewiesen, es wird jedoch zumeist unterschlagen, dass Picasso schon im September 1937 die Figur wieder aufnimmt (vgl. Abb. 134, 136). Im Rahmen der Uraufführung von *Ubu enchaîné* (durch Sylvain Itkine, Paris, 22.-26.09.1937, Comédie des Champs-Élysées)⁴⁵⁰ wird Picasso gebeten, wie viele andere zeitgenössische Künstler auch (Miró, Magritte, Man Ray, Péret, Tanguy, etc.), sich an einem luxuriösen Programmheft der Aufführung zu beteiligen⁴⁵¹ (vgl. Abb. 136). Picasso zeichnet für diesen Anlass, nicht nur einen *Ubu*, der sofort an die Franco-Figur aus *Sueño y mentira de Franco* denken lässt, sondern er schreibt auch noch ein surrealistisches Gedicht dazu.

449 Wie in den Anmerkungen in den *Écrits* zu den Fassungen der Manuskripte erläutert wird, wollte Picasso „*dicha/desdichas de Franco*“ möglicherweise als Titel benutzen, vgl. S. 408.

450 Vgl. zu weiteren Details der Uraufführung: H. Béhar, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, S. 143-156.

451 Vgl. den Abdruck des vollständigen Programmhefts mit allen Texten und Zeichnungen in: *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Bd. 1 (hrsg. v. J. Pierre), S. 313-333. Hier wird auch angemerkt, dass es sich um eine limitierte Auflage handelte, die sich vom gewöhnlichen Programmheft unterschied (vgl. ebd., Anmerkungen S. 520). Picassos Text wurde hier jedoch *nicht* transkribiert und war nur als Manuskript innerhalb der Zeichnung mehr oder weniger lesbar.

Abbildung 134: Picasso, Le Père Ubu (12.09.1937), (in: Écrits, S. 177) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 377)

Abbildung 135-136: Jean Effel, Titelblatt des Programmhefts zur Uraufführung von *Ubu enchaîné* (22.09.1937); Picassos Beitrag im Programmheft, datiert „Mougins Vaste Horizon le 12 septembre 37“⁴⁵² (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: *Picassos schriftstellerisches Werk* (2015), S. 378)

Schon im Vergleich zwischen Picassos *Père Ubu* und der Version des Comic-Künstlers Jean Effel (der gemeinsam mit Max Ernst die Bühne für die Uraufführung von *Ubu enchaîné* erarbeitete) sieht man den Unterschied zwischen dem klar als Comic-Figur erkennbaren Ubu und der individualisierten Zeichnung Picassos, die das Groteske der Figur viel mehr betont. Ähnlich fallen auch die Vergleiche zwischen der zeitgenössischen Agitationsgraphik und Picassos *Sueño y mentira de Franco* aus (vgl. Abb. 111-112), die im Grunde nicht funktionieren.⁴⁵³ Sehr wohl funktioniert allerdings ein Vergleich zwischen dieser *Ubu*-Figur Picassos und seiner, wenige Monate zuvor entstandenen Figur Francos. Denn in der Großaufnahme des Gesichts erkennt man die Nase Ubus hier als polypenhaften Einschnitt in den ansonsten eierförmigen Kopf. Auch das Ringelmuster Francos deutet sich in *Père Ubu* als vielfaches Doppelkinn an. Daneben ist noch die Miniatur einer Kopfbedeckung zu erwähnen, von denen Franco teilweise zwei auf einmal trägt (vgl. Abb. 132) und Ubu einen gewöhnlichen Krem-

452 Vgl. Abbildungen unter der Rubrik *Rare Books* „Surrealism Collective Publication“: <http://www.ceuleersvandevelde.com/Surrealism-Collective-publication-Ubu-encha%C3%AEn%C3%A9-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=251421> (26.05.2015).

453 Vgl. dazu vor allem P. K. Klein, „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk: Picassos *Traum und Lüge Francos*“ und s.o. Kap. 4.5.1.

penhut. Die im *Père Ubu* sehr detailliert ausgearbeitete Mundpartie mit Schnurbart, Schmolmund und hervorstehender Zahnreihe, kommt in vereinfachter Weise auch auf allen *Franco*-Darstellungen der Radierfolge vor und besonders im Bild 13 (vgl. Abb. 118).

Der Beitrag Picassos zum Programmheft von 1937 wird gemeinhin als „Illustration“ bezeichnet, dabei ist der Kopf *Ubus* geradezu von Schrift eingerahmt, die man zwar nur mit Mühe entziffern kann, aber doch eine Lektüre möglich macht. In der Transkription wird daraus ein Gedicht, das sich stellenweise sogar reimt:

au bout de la jetée promenade
 derrière le casino le monsieur
 si correctement habillé si gentiment
 déculotté mangeant son
 cornet de frites d'étrons
 crache gracieusement
 les noyaux des
 olives à la gueule
 de la mer
 enfilant ses
 prières à la corde
 du drapeau qui grille
 au bout du gros mot
 qui illumine la scène
 la musique cache son
 museau dans l'arène
 et décloue
 son effroi
 du cadre de guêpes
 jambes écartées
 l'évantaill fond
 sa cire sur l'ancre⁴⁵⁴

Ebenso wie in *Sueño y mentira de Franco* der Name des Usurpators nicht erwähnt wird, bleibt hier der Name *Ubu* unausgesprochen, aber die zweimalige Verwendung von „au bout“ ist eine klare lautmalerische Umschreibung von *Ubu*. Insgesamt wiederholt das *Ubu*-Gedicht einige Motive aus dem zuvor entstandenen *Sueño y mentira de Franco*, aber es ist wesentlich leichter und heiterer, wenn auch die Lektüre

454 Picasso, *Écrits*, S. 176, zum Manuskript vgl. S. 410.

im Programmheft vor der Vorstellung oder in den Pausen kaum möglich gewesen sein wird.

Ganz im Stil Jarrys und der Surrealisten, vermischt Picasso hier Alltägliches mit dem Abstoßend-Grotesken. Der Bourgeois, Ubu, wird mit „monsieur si correctement habillé“ angesprochen, dann aber werden ihm im wahrsten Sinne des Wortes „die Hosen runter gelassen“ („déculotté“), wenn er statt einer Tüte Pommes, eine Tüte „frittierter Kothaufen“ („cornet de frites d'étrons“) zu sich nimmt. Parallel dazu würde die Beschreibung Francos mit „la boca llena de la jalea de chinchas de sus palabras“– oder auch „sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón“ (s.o.) passen, wenn man „cucurucho“ als „cornet“ (Waffeltüte) übersetzt. Wie im *Franco*-Text beginnt auch dieses Gedicht zwar mit ekelhaften, grotesken Kombinationen, die aber im Laufe des Textes in eine mythologisch anmutende Surrealität überführt werden. Mit den Olivenkernen, die Ubu (bzw. der angesprochene „monsieur“) elegant ins Meer spuckt, endet der Teil des Alltäglich-grotesken (von Lebensmitteln und Ausscheidungen) und bringt mit dem Meer ein Element aus Natur und Mythologie hinein. Dazu passt im Anschluss auch, dass Ubu seine Gebete an einer Kordel aufreißt, denn die katholische (und muslimische) Tradition des Rosenkranz-Betens ist ein Teil des bourgeois Charakters von Ubu und das Meer spielt in der christlichen Ikonologie eine ebenso große Rolle wie in der antiken Mythologie. Das Meer kann ebenso wie die Sonne oder der Stier bei Picasso einen positiven wie negativen Status erlangen. Hier wird es durch „la gueule“ profanisiert und dämonisiert, und auch in *Sueño y mentira de Franco* wird es zu einem be fremdlich-gefährlichen Meer aus Wachs: „las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas“. Das Wachs nimmt Picasso auch im *Ubu*-Gedicht wieder auf, wenn es am Ende heißt: „fond sa cire sur l'ancre“ – dabei ist der Anker erneut ein Verweis auf Wasser und Meer. Über das Wachs und seinen sowohl festen als auch flüssigen Zustand könnte hier noch weiter assoziiert werden. So könnte es den Vorgang der Metamorphose selbst versinnbildlichen, aber wie schon an dieser kurzen assoziativen Interpretation sichtbar wird, setzt der Text einen solchen Fluss zwar in Gang, aber ohne ihn in eine bestimmte Richtung zu lenken.

So könnte als weitere Lektüre-Fährte auch der Stierkampf und das Theater hinzugenommen werden, die ebenfalls beide auf Franco und Ubu verweisen. Dazu gehört das „casino“ als Ort des Spiels sowie die sich reimenden „scène“ und „arène“ – und als Accessoire des weiblichen Stierkampfpublikums der Fächer („l'éventail“), den auch Franco im vierten Bild der Radierfolge trägt (vgl. Abb. 116). Selbst „le drapeau qui grille au bout du gros mot“ verweist mit „drapeau“ und im Spanischen als „bande-

ra⁴⁵⁵ zum einen auf den Stierkampf und zitiert damit fast aus dem *Franco*-Text: „las banderas que fríen en la sartén“ (s.o.). Zum anderen wird damit das Theater und konkret die *Ubu*-Stücke Jarrys angesprochen. Denn sehr subtil, aber gerade für die Zuschauer von *Ubu enchaîné* zumindest im Nachhinein auflösbar, ist der Zusatz „au bout du gros mot“, den Picasso hier gebraucht. Denn „au bout“ ist wieder gleichzusetzen mit *Ubu* und „gros mot“ ist seit der Uraufführung von *Ubu Roi* leicht zu verstehen als eine Umschreibung des Neologismus „merdre“, mit dem das Stück beginnt. In *Ubu enchaîné* dagegen stellt Jarry die Welt des *Ubu* auf den Kopf: statt des Usurpators Ubu sehen die Zuschauer den Sklaven Ubu, der gleich zu Beginn des Stückes *schweigt* statt das „gros mot“ zu gebrauchen⁴⁵⁶ und dies auf Nachfrage kommentiert: „Mère... Ubu! je ne veux plus prononcer le mot, il m’a valu trop de désagréments.“⁴⁵⁷ Analog zu dieser Taktik des beredten Schweigens verzichtet auch Picasso auf „le mot“ und zusätzlich auf die namentliche Nennung von Ubu oder Franco. Auch andere Autoren (wie Péret, Éluard, Hugnet), die mit einem Gedicht im Programmheft zu *Ubu enchaîné* vertreten sind, wenden das Schweigen bezüglich seines Namens an, sind in ihren Aussagen dennoch viel klarer als es Picasso hier sein kann.⁴⁵⁸ Mehr noch als bei seinen Freunden aus dem Umkreis des Surrealismus, kommt es Picasso daher auf die Aktivität des Zuschauers und Lesers an, die Assoziationen und Rätsel weiter zu denken. Dabei ergibt sich noch weniger als bei Jarry selbst eine Auflösung, sondern die Rätsel führen zu immer weiteren Verweisen und Beziehungen, die sowohl intermedial, intertextuell als auch „intratextuell“ genannt werden können. Denn das kryptische, surrealistisch-mythologische Ende des Gedichts nimmt erneut Teile des *Franco*-Textes auf: Während im *Ubu*-Gedicht das Entsetzen losgenagelt („décloue“) und das Gesicht/Maul („museau“) in der Arena versteckt wird, sind in *Sueño y mentira de Franco* die Zähne im Sand festgenagelt („los dientes clavados en la arena“). Die Verbformen von „clouer/ déclouer“ oder im

455 Die „banderas“ erinnern an die verschiedenen Fahnen des Stierkampfes, die in der Arena gehisst werden oder als „banderillas“ (mit bunten Bändern verzierten kleine Speere) zu Beginn der Corrida den Stier „kitzeln“ sollen. Konkret in Bezug auf Franco lässt es sich auch auf die Fahnen beziehen, die Franco auf fast allen Bildern der Radierfolge hochhält (vgl. Abb. 113 u. 116).

456 Henri Béhar schlüsselt in einer detaillierten Analyse die Struktur von *Ubu enchaîné* als „contrepartie“ zu *Ubu Roi* auf und verweist dabei auch auf „merdre“, das auch unausgesprochen als „négation“ anwesend bleibt, vgl. ders., *La dramaturgie d’Alfred Jarry*, S. 127-143, hier bes. S. 141.

457 Jarry, *Ubu enchaîné*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 429.

458 Vgl. die Gedichte der genannten Autoren zu *Ubu enchaîné* in: *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Bd. 1, S. 318-322.

Spanischen „clavar/ declavar“ gehören ebenso wie alle Bezeichnungen für das Reißen und Zerreißen (*déchirer, détacher, deshacer, arracher, arrastar*), Zerbersten und Durchbohren (*atravesar, estallar, enfoncer*) zu besonders häufig verwendeten Wörtern Picassos,⁴⁵⁹ die meist eine gewaltsame Aktion einer rational nicht nachvollziehbaren Sache zuordnen, wie hier das „Entsetzen“ und „losnageln“ oder bei *Franco*: die „Zähne, Sand“ und „festnageln“. Eine solche spielerische Re-Kombination von Worten und Zusammenhängen geht über die reine Groteske hinaus, knüpft aber an surrealistische und barocke Traditionen an, konkret auch an Góngora, Quevedo und Jarry, die trotz aller Unterschiede für Picasso ein Vorbild gewesen sind. Damit schreibt sich Picasso auch in eine Tradition der mittelalterlichen Farcenkomik ein, die durch das Wortspiel, die fehlgeleitete Kommunikation und Verunsicherung des Lesers/ Zuschauers aktualisiert werden kann, wie Volker Roloff betont.⁴⁶⁰

Letztlich sind sowohl Picassos *Père Ubu* als auch *Sueño y mentira de Franco* Text-Bild-Kombinationen, die sich in den gesamten Schriften des Künstlers durch den seltenen direkten Bezug zu einer lebendigen bzw. fiktiven, wiedererkennbaren Figur auszeichnen. Picasso evoziert auf diese Weise eine Gleichsetzung von Franco mit der literarischen Figur des Ubu, die den lebenden Diktator karikiert, lächerlich macht, aber gleichzeitig seine, in den Anfängen möglicherweise unterschätzte, Brutalität und Bedrohung deutlich macht. Für die Leser und Betrachter beider Werke Picassos bietet diese Referenz an wiedererkennbare Figuren einen „Anker“ im Labyrinth der Verweise, das hier nur angedeutet werden konnte, aber keineswegs eine Auflösung aller von Picasso initiierten „Rätsel“ darstellt.

459 Als Anhaltspunkt könnte folgende Auflistung dienen, die mithilfe des Online Picasso-Project in den gesammelten Schriften erstellt werden kann: Verwendung der Verbformen von „déchirer“ = 135; von *détacher* = 70; von „deshacer“ = 45; von „arracher“ = 68; von „arrastar“ und „arrancar“ = 52; von „atravesar“ = 40; von „enfoncer“ = 40; „estallar“ = 38; von „clouer“ = 59 (+ Substantiv „clou/s“ = 52); von „clavar“ = 72 (+ Substantiv „clavo/s“ = 16); dagegen kommen „déclouer“ und „desclavar“ nur 5mal bzw. 2mal vor (vgl. <https://picasso.shsu.edu>; Zugang mit Passwort: 26.05.2015).

460 Vgl. V. Roloff, „Böse Spiele mit der Sprache...“, S. 472.

V. Die Poetik der Metamorphose

Wenn aus dem Duft des Jasmins das Erbrochene wird und aus dem Regenbogen der Büstenhalter des Sturmes, der in der Falle gefangen ist, dann denkt man bei der Lektüre der lyrischen Schriften Picassos nicht unmittelbar an den mythologisch besetzten Begriff der „Metamorphose“. Vollzieht sich doch die Verwandlung nicht von der schönen Daphne zum Lorbeerbaum oder von der Statue zur schönen Galathea und selbst nicht von Mensch und Stier zum Minotaurus. Es handelt sich ganz im Sinne der *mythologie moderne* der Surrealisten um das Wunderbare in den alltäglichen Dingen, das aber dennoch eng mit Ovids *Metamorphosen* verbunden ist und die Verwandlung auf vielfache Weise ausstellt. Im oben angesprochenen Beispiel aus Picassos Schriften vollzieht sich die Metamorphose von einem zum anderen sowohl innerhalb eines Textes als auch über mehrere Texte hinweg:

chair en décomposition dans sa misérable peau de chagrin [...] réveillée par le misérable souvenir laissé par les vomissement de l'odeur des jasmins cloué au fond de son œil [...] mordant au cou de l'arc-en-ciel le soutien-gorge de la tempête prise au piège...¹

Obwohl die einzelnen Wörter gar nicht oder nur mit dem im Französischen wie im Spanischen fast beliebig verwendeten „de“ verbunden sind, entsteht durch ihre ungewöhnliche und gegensätzliche Kombination der Eindruck einer Verwandlung – ohne dass man es den „Reitersprung“ einer Metapher nennen könnte (vgl. Kap. 2.5). Was sich daraus ergibt, ist eben *kein* sichtbares, entschlüsselbares Bild, sondern etwas Monströses und Unbenanntes, das die *Bewegung* der Metamorphose ausstellt ohne im Bild eines Ovid'schen Monsters, wie dem Minotaurus, stehen zu bleiben.

1 Picasso, *Écrits*, S. 146: 10.10.1936, I „chair en décomposition“, zum Manuskript vgl. ebd. S. 403.

Hinzu kommt die Metamorphose über mehrere Texte hinweg. Denn der verstörende Eindruck, dass aus dem Duft des Jasmins das Erbrochene wird, ergibt sich noch deutlicher, wenn man zunächst das Gedicht vom 3. Oktober 1936 liest:

peau de chagrin serrant le corps déchiré par l'amour qui saigne si à l'étroit dans sa couronne de son nid de ronces misérable souvenir de l'odeur de jasmins cloué au fond de son œil mordant au cou de l'arc-en-ciel la tempête prise au piège...²

Die Verwesung und das Erbrochene – beides grundlegende und alltägliche Metamorphosen in und am menschlichen Körper – schleichen sich erst in das 7 Tage später entstandene Gedicht „chair en décomposition“ (s.o.) ein, das gleichermaßen aus diesem Gedicht herauswächst, wie auch das Manuskript verdeutlicht, in dem Picasso die übernommenen Teile im später entstandenen Gedicht mit Buntstift unterstreicht (vgl. Abb. 137).

An diesem Manuskript (wie auch an vielen anderen Picassos) lässt sich eine weitere Form der Metamorphose ablesen, die sich auf seine Poetik und den Schaffensprozess bezieht. Die bereits vielfach erläuterte Technik der Montage und *bricolage* bedeutet auch ein ständiges Weiterarbeiten am gleichen Text im Sinne der Metamorphose. Der Text selbst verwandelt sich bis hin zu einem unbegreiflichen Monstrum, das weder in seiner schlichten Größe (bzw. Länge) noch in seiner Bedeutung erfasst werden könnte. Nicht zufällig erwähnt Picasso in beiden Gedichten (vom 3. und 10.10.1936) die „peau de chagrin“ als einzigen und unmittelbaren Verweis auf Balzacs gleichnamigen Roman (*La Peau de Chagrin*, 1831).³ Es ist damit nicht nur allgemein die Angst vor dem Altern und dem Tod angesprochen, sondern auch die Metamorphose als Thema in Dichtung und Malerei gleichermaßen. Im gleichen Jahr wie *La Peau de Chagrin* veröffentlicht Balzac auch die Erzählung *Le Chef d'œuvre inconnu*, die Picasso genau hundert Jahre später illustrieren wird. Diese umstrittenen Illustrationen sowie damit zusammenhängende Werke sollen im Folgenden näher betrachtet werden, um die Beziehung von Bild und Text, von Literatur und Malerei in Picassos Schriften unter dem Aspekt einer Poetik der Metamorphose zu betrachten.

2 Ebd., S. 145: 03.10.1936, „peau de chagrin“; vgl. zum Manuskript S. 402 und Abb. 137.

3 Zwar ist „peau de chagrin“ im Französischen zu einer alltagsgebräuchlichen Wendung für „minimieren“ oder „zusammenschrumpfen“ geworden, aber dann müsste ein Vergleichswort wie „comme“ hinzugefügt sein. Da dies hier nicht der Fall ist, kann man „peau de chagrin“ nur als Zitat aus Balzacs Roman verstehen.

Abbildung 137: Picasso, Manuskript vom 3. und 10.10.1936, (in: Écrits, S. 142) (Abb. in Nanette Rißler-Pipka: Picassos schriftstellerisches Werk (2015), S. 385)

Anhand des Metamorphosebegriffs wurde vor allem in der Klassik die feste Trennlinie zwischen Dichtung und Kunst diskutiert. Von Lessing, Winckelmann bis Schlegel

scheint die Beschreibung der Verwandlung allein der Dichtung vorbehalten.⁴ Doch schon im 19. Jahrhundert und schließlich vor allem im Surrealismus ist die Metamorphose für beide Künste ein verbindendes Thema. Wenn Christa Lichtenstern in diesem Zusammenhang davon spricht, Picassos „metamorphe phantasmagorische Köpfe und Figuren“ der 1930er Jahre glichen einer „sorgfältig aufgebauten metamorphen ‚Sprache‘ der tier-menschlichen Deformation“⁵, dann könnte man diese Übertragung von Sprache auf Malerei mit dem Versuch vergleichen, in seinen Schriften die gleichen Prinzipien wie in seiner Malerei offen zu legen. Ein solches Vorgehen habe ich einleitend abgelehnt, weil dabei meist die Medienspezifität übergangen und Picassos Schriften oberflächlich als kubistische Zerlegung oder als Farbenspiel abgefertigt werden (vgl. Kap. 1.1 und 2.1). Dennoch wurden in den Einzelanalysen der vorliegenden Studie, im Sinne einer intermedialen Wechselwirkung, oft Verbindungen zwischen Picassos Schriften und seinem künstlerischen Werk oder demjenigen anderer Künstler und Dichter hergestellt. Dabei geht es jedoch nicht um eine Übersetzung von einem Medium ins andere, sondern um den so geschaffenen Zwischenraum zwischen den Medien und die zusätzlichen Lesepfade, die sich dem ohnehin verzweigten Textlabyrinth Picassos anschließen. Die Metamorphose löst diesen Konflikt auf, indem sie in *beiden* Medien, Bild und Text, jeweils nur einen Moment des Verwandlungsprozesses darstellt. Entgegen der Behauptung von Lessing im *Laokoon*, dass die Malerei „nur einen einzigen Augenblick der Handlung“, die Dichtung aber das Transitorische der Metamorphose darstellen könne,⁶ muss betont werden, dass schon bei Ovid die Bewegung der Metamorphose eine Leistung des Lesers bleibt.⁷ Picasso forciert dies in seinen Schriften, indem er die Leerstelle zwischen dem einen Zustand und dem anderen (zwischen dem Regenbogen und dem Erbrochenen, s.o.) und die Bewegung der Metamorphose als Schaffensprozess von einem zum anderen Text sichtbar macht.

4 Vgl. den historischen Überblick zum Thema bei Ch. Lichtenstern, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, S. 9-18.

5 Ebd., S. 337.

6 Vgl. Lessing nach Ch. Lichtenstern, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, S. 11.

7 Auch in Ovids *Metamorphosen* sind die Beschreibungen recht kurzgefasst und die abschließende Bemerkung zur Metamorphose des Jünglings Acis zum Fluss, überlässt es dem Leser, sich eine bildliche Vorstellung davon zu machen: „so war er doch ein zum Flusse gewordener Acis.“ (ebd., 13. Buch, Vers 896-897, S. 347). So wie sich für Belting die „gesehenen Bilder in erinnerte Bilder verwandeln“ und dies selbst einem „Akt der Metamorphose“ gleichkommt, so verwandeln sich auch die gelesenen Bilder in gesehene oder erinnerte (vgl. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, S. 21).

Bei Picasso hat die Evolution der Metamorphose als Schaffensprinzip in der Malerei – oder genauer in der Zeichnung/Radierung – begonnen.⁸ Daher gilt es hier abschließend auch den Maler und Illustrator Picasso zu betrachten. Es geht dabei sowohl in der Poesie als auch in der Malerei um einen Schaffensprozess, der nicht mehr auf ein großes Ziel – das Meisterwerk – ausgerichtet ist, sondern in der fortschreitenden Veränderung seine Herausforderung sieht. Die Metamorphose als Schaffensprinzip ist im Bereich der Kunst keineswegs eine Erfindung Picassos, sondern er nimmt wie so oft damit ein philosophisches Kernthema auf, das in der Kunstgeschichte besonders intensiv bearbeitet wurde, aber weit darüber hinaus weist.⁹

Von einem kunsthistorischen Standpunkt aus ist die Verbindung zwischen Picasso und dem Prinzip der Metamorphose längst gezogen worden.¹⁰ Dazu gehören nicht nur die Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* aus dem Jahr 1931 sowie die Illustrationen zu Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* aus dem gleichen Jahr, sondern auch das Serielle in Picassos Malerei an sich. Gerade während der Beschäftigung mit anderen Malern oder auch mit anderen Literaten, bedient sich der Maler Picasso der Serie, wie an den berühmten *Meninas* nach Velázquez' Vorbild von 1957 bis hin zu den zahllosen Varianten zu Manets *Déjeuner sur l'herbe* von 1962 zu sehen ist (vgl. Kap. 3.4.2 und 4.4.3).

Dabei ist allerdings der Unterschied zwischen der „Transformation“ und der „Metamorphose“ zu beachten. Denn die *Transformation*, d.h. die Veränderung der Form, kann als ein Grundprinzip der Kunst selbst angesehen werden, das sich von der leeren Leinwand bis zum fertigen Bild oder auch vom unbearbeiteten Stein bis zur Statue in mehreren Stadien immer wieder vollzieht, aber in beiden Fällen den *Abschluss* eines Werkes zum Ziel hat. Die *Metamorphose* dagegen ist die unendliche Transformation, die schon bei Ovid eine ebenso schöpferische wie zerstörerische Kraft entwickelt. Sie gleicht weniger einer linearen als vielmehr einer zirkulären Bewegung, bei der sich Schaffen und Zerstören zugleich bedingen und abwechseln. Eine solche *Kreisbewegung* von Gewalt und Schöpfung wird bereits in den einzelnen Radierungen

8 Belting beschreibt die Metamorphose als „einzige[s] Gesetz der Kunst“ für Picasso, vgl. ders., *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 406.

9 Vgl. als Zusammenfassung des Themas in der Kunstgeschichte: Ch. Lichtenstein, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken* und als aktuelles Beispiel zu Dalí: A. Ruffa, „Salvador Dalí, théoricien de l'art. Métamorphose, trompe l'œil et courbure“.

10 L. Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Prints of the 1930s* (2000); O. Westheider (Hrsg.), *Picasso und die Mythen* (2002); A. Hirsch (Hrsg.), *Picasso – Mythen, Fabeln und Modelle* (2009); M. Müller (Hrsg.), *Pablo Picasso – im Atelier des Künstlers* (2010).

Picassos deutlich, die er für die Illustration der *Metamorphosen* Ovids anfertigte – wie folgende zwei Beispielen belegen¹¹:

Abbildung 138-139: Picasso: Blatt 12 für die Metamorphosen Ovids (1931); Picasso, Mort d'Orphée (unveröffentlichtes Blatt für die Metamorphosen Ovids) MoMa, New York (1931)

Die verschlungenen Körper, die sich nicht mehr voneinander differenzieren lassen, scheinen entweder liebevoll (wie auf Blatt 12, vgl. Abb. 138) oder im Todeskampf (wie in *Mort d'Orphée*, Abb. 139) die gleiche Kreisbewegung zu vollziehen.

In der Kunst kann dies zu einem fatalen Kreislauf führen, an dem der Künstler verzweifelt wie die literarische Figur Frenhofer aus Balzacs berühmter Novelle *Le Chef d'œuvre inconnu*.

11 Vgl. dazu auch St. Laursen, „Picasso und die Mythen“, der die zirkuläre Bewegung neben den Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* vor allem in der *Suite Vollard* wiederfindet: „Das Klassische bleibt für Picasso fortwährend durch solche Janusköpfigkeit gekennzeichnet: wohlgestaltete Ordnung und Ruhe – zugleich umstürzlerische Gewalt und Hedonismus“ (S. 25).

Abbildung 140: Titelblatt der von Picasso illustrierten Ausgabe von Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu*, hrsg. v. Ambroise Vollard, Paris 1931

Wie Nikola Roemer feststellt, wird bis heute kunsthistorisch verbreitet, dass sich Cézanne ebenso wie später Picasso mit Frenhofer identifiziert hätten.¹² Frenhofer hat weit über die Novelle Balzacs hinaus die Figur des modernen, an sich und seinem Werk zweifelnden Künstlers abgegeben, der zwar genial zu sein scheint, aber im Wettstreit mit der Natur an seinem Perfektionismus scheitert.¹³ Diese These geht vor allem auf Hans Beltings kunsthistorisches Werk *Das unsichtbare Meisterwerk* zurück, das er an Balzacs Novelle anknüpft. Besonders über das Ende der Erzählung wurde viel philosophiert,¹⁴ denn als Frenhofer sein Werk enthüllt, um es über ein Modell aus

12 N. Roemer, *Picasso – Balzac: Le Chef d'œuvre inconnu*, S. 23ff.; vgl. zu Cézanne auch M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 50: „Cézanne war zu Tränen gerührt, als er *Le chef d'œuvre inconnu* las und sagte, er selbst wäre Frenhofer.“; vgl. dazu auch M. Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, zu Cézanne: S. 137, zu Picasso: S. 38.

13 Ob es sich schon bei Balzac tatsächlich um ein „Scheitern“ des Künstlers handelt, kann literaturwissenschaftlich kontrovers diskutiert werden, vgl. dazu Vf.in, *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion*, S. 93-138.

14 Gemeint sind neben Belting weit über die Novelle hinaus relevante kunsttheoretische Überlegungen von Jacques Derrida (*La Vérité en peinture*, 1978), George Didi-Huberman (*La peinture incarnée*, 1985), Hubert Damisch (*Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, 1984), Louis Marin („Des noms et des corps dans la peinture“, 1985), u.a.

Fleisch und Blut triumphieren zu lassen, zeigt sich, dass nur ein „perfekter“ Fuß dem Farbenchaos entkommen ist. Dazu heißt es bei Balzac:

un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéçises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant!¹⁵

Das weibliche Körperfragment des Fußes gilt hier für Balzac ganz in petrakistischer Tradition als „pars-pro-toto“ und verleitet die Betrachter des scheinbar gescheiterten Bildes zu dem Ausruf: „Il y a une femme là-dessous!“¹⁶

Dabei ist nicht zu vergessen, dass es allein die Betrachter sind, die aufgrund des lebensechten Fußes eine ebenso lebendige Frau unter dem Farbenchaos vermuten.¹⁷ Während Balzac die zirkuläre Bewegung der Metamorphose hier verurteilt: vom ersten Farbstrich, der noch keine Form ahnen lässt bis zur perfekten Frauenfigur und wieder zurück zum Farbenebel ohne Form, dem „brouillard sans forme“ – macht Picasso die Metamorphose hundert Jahre später zum Grundprinzip seiner Kunst – und zur Poetik seiner Lyrik.

Picasso hat sich ohne Zweifel intensiv mit der Figur des Frenhofer aus Balzacs Novelle *Le Chef d'œuvre inconnu* auseinandergesetzt: Von der vollständig illustrierten Ausgabe des Textes bis hin zu dem Einzug ins Atelier in der Rue des Grands Augustins in Paris, in dem Balzac Teile seiner Erzählung ansiedelt. Doch obwohl Picasso 1937 (durch die Initiative von Dora Maar)¹⁸ in eben jenes berühmte Atelier einzieht, hinkt der Vergleich zu Frenhofer an vielen Stellen. Denn erstens ist weder bei Cézanne noch bei Picasso die Identifikation mit Frenhofer zweifelsfrei belegt¹⁹ und zweitens bezieht Picasso das Atelier in der Rue des Grands Augustins erst sechs Jahre nachdem die Illustrationen zur Novelle Balzacs erscheinen.

15 Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, S. 69.

16 Ebd., S. 70.

17 Vgl. zu einer genaueren Analyse dieses Punktes in der Balzac-Novelle: Vf.in, *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion*, S. 126ff.

18 Vgl. M. A. Caws: „The surrealist impulse“, S. 99.

19 Vgl. N. Roemer, *Picasso – Balzac: Le Chef d'œuvre inconnu*, S. 23-27. Eine jüngere Behauptung dieser Identifikation findet sich dennoch bei V.-A. Sircoulomb-Müller, „Picasso und *Das unbekannte Meisterwerk...*“, 54-55.

Dass beide Künstler, Cézanne und Picasso, von der literarischen Figur des Frenhofer fasziniert waren, zeigt vor allem, dass Balzac schon hundert Jahre zuvor ein Grundproblem der Kunst angesprochen hat, an dem Cézanne noch leidet, von dem Picasso sich aber schon befreien konnte.²⁰ Denn Picasso ist weit davon entfernt, wie Frenhofer oder dessen geistiger Nachfolger Cézanne an der „Suche nach der Wahrheit in der Malerei“²¹ zu verzweifeln.

Im entscheidenden Punkt sind Picasso und Frenhofer ganz und gar nicht zu vergleichen. Der vielzitierte Ausspruch Picassos „Ich suche nicht, ich finde“, geht auf ein längeres Interview mit Marius de Zayas von 1923 zurück: „A mi modo de ver, buscar no quiere decir nada en pintura. Lo importante es encontrar.“²² Statt einer unendlichen Wahrheitssuche, die gerade der modernen Malerei unterstellt wird, betont Picasso die Lüge: „Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender.“²³ Dreizehn Jahre später erklärt Paul Éluard in der Sondernummer von *Cahiers d'Art* zu Ehren Picassos (1936) genau das Gegenteil:

Picasso veut la vérité. Non pas cette vérité fictive qui laissera toujours Galatée inerte et sans vie, mais une vérité totale qui joint l'imagination à la nature, qui considère tout comme réel et qui, allant sans cesse du particulier à l'universel et de l'universel au particulier, s'accommode de toutes les variétés d'existence, de changement, pourvu qu'elles soient nouvelles qu'elles soient fécondes.²⁴

Geht es also doch um die berühmte Verlebendigung der Galathea durch Pygmalion nach Ovids und Balzacs Vorbild? Ist die „vérité totale“ gleichzusetzen mit dem Leben und kann dieses gottgleich von einem Künstler geschaffen werden? Gerade diese simple Übertragung und Selbsttäuschung lehnen Picasso und auch Éluard ab. Im Gegensatz zu Frenhofer oder auch Pygmalion ist Picasso sich bewusst, dass die Kunst immer eine „Lüge“ ist.²⁵ Von Pygmalions Wettstreit mit der Natur ist er ebenso weit

20 Laursen meint dazu: „Was Picasso im Gegensatz zu Frenhofer vermag, ist die Fähigkeit, Kunst im sexuellen Begehren aufgehen zu lassen.“ (ders., „Picasso und die Mythen“, S. 26)

21 Vgl. dazu J. Derrida, *La Vérité en peinture*, S. 6ff. und M. Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, S. 38 und 152.

22 Picasso, *Poemas y declaraciones*, S. 27.

23 Ebd.

24 P. Éluard, „Je parle de ce qui est bien“, S. 32.

25 Vgl. zur „Lüge“ der Kunst bei Picasso auch F. Douls-Eicher, die in „La dimension méta-théâtrale du rideau dans les écrits de Picasso“ das Motiv des Theatervorhangs in Picassos Schriften als „icône métaphorique“ für die Lüge der Kunst bezeichnet (vgl. ebd., S. 319).

entfernt wie von Laokoons Wettstreit der Künste. Der Maler, Bildhauer und Dichter oder kurz der „Sänger“²⁶ Picasso nimmt aus der Natur, was er *findet* oder was ihm begegnet, um dann in eben der Art und in dem Medium, das zum Gegenstand am besten passt,²⁷ etwas neues daraus zu machen: eine Lüge, die uns die Wahrheit sehen lässt, d.h. die die Tür zu einer Wahrnehmung eröffnet, die zuvor verschlossen war.

Diese Dialektik von Lüge und Wahrheit lässt sich außerdem auf die eingangs besprochene Verbindung zwischen Benjamins *Passagenwerk* und der originär spanischen Dialektik von *engaño* und *desengaño* beziehen. Ist nicht die Passage mit ihren Werbetafeln und Schaufenstern bei Benjamin ebenso wie das 19. Jahrhundert an sich ein einziges Blendwerk, eine Lüge ganz im spanischen Sinne des *engaño*, die gleichzeitig unterhält und die Möglichkeit zum *desengaño* eröffnet, d.h. in der Akkumulation der Bilder doch die Wahrheit des „Gewesenen“ im „Jetzt“ aufscheinen lässt?²⁸

Picassos Arbeitsweise in Serien und Prozessen wäre leicht als ewige Suche misszuverstehen, aber im großen Unterschied zu Frenhofer leitet ihn kein unerreichbares Ziel oder Begehren, sondern sie ist stets im Hier und Jetzt verankert.

Man könnte das von Balzac angesprochene Dilemma als „schöpfendes Zerstören“ oder „zerstörerische Schöpfung“ im Sinne der Metamorphosen bezeichnen. Dies wird von Balzac selbst so in der Novelle angelegt und zeigt sich auch in den, in der Forschung zum Teil kontrovers diskutierten Illustrationen Picassos.²⁹ Es geht hier weder darum, einen inhaltlichen Bezug zu Balzacs Novelle herzustellen, noch darum, die Frage zu klären, ob Picasso in der Novelle den Beginn der abstrakten Kunst ausmachte. Vielmehr soll die unterschiedliche Arbeitsweise von Picasso und Frenhofer auf der einen Seite, und Balzac und Picasso auf der anderen Seite betrachtet werden.

26 Picasso ist in dem Sinne ein „Sänger“ wie er sich mit dem „canto“ beschäftigt, der im Spanischen eine übergreifende Bezeichnung für den lyrischen Ausdruck ist, vgl. Kap. I, Anm. 4.

27 Vgl. Picassos Ausspruch: „siempre que he tenido algo que decir lo he dicho del modo que yo sentía más ajustado“ (ders., *Poemas y declaraciones*, S. 29) kann man mit Fernández Molina auch auf die Wahl des Mediums beziehen. Dessen Version weicht etwas davon ab, wenn er Picasso folgendermaßen zitiert: „Todas las veces que he tenido algo que decir, lo he dicho de la manera que sentía que era la buena.“ (Fernández Molina, *Picasso escritor*, S. 21).

28 Vgl. Kap. 2.4 und bei Benjamin konkret: W. Benjamin, *Passagen-Werk*, I, S. 576-577.

29 Vgl. A. Rieger, „Picasso ou le malentendu Balzac“, S. 239 (Rieger betont, dass Picassos Zeichnungen nicht als Illustrationen zu Balzacs Werk gedacht seien – um die in diesem Zusammenhang auch von Rieger diskutierte Frage, ob Balzac als Erfinder der abstrakten Kunst zu gelten hat, geht mir es an dieser Stelle jedoch nicht); N. Schleif, „Picasso als Illustrator“, S. 162f.; V.-A. Sircoulomb-Müller, „Picasso und *Das unbekannte Meisterwerk*...“.

Die Nähe zwischen Malerei und Literatur betont Picasso außerdem durch das Inhaltsverzeichnis seiner Radierungen, der „Table des Eaux-fortes“, in der er nachträglich eine Serie der Illustrationen zusammenfasst und die er, im Gegensatz zu den restlichen Illustrationen, eigens für die Edition Vollards anfertigte. Damit huldigt er zum einen dem Buchdruck und zum anderen erinnert die „Table des Eaux-fortes“ schon fast an einen Comic. Auch der viel zitierte Ausspruch Picassos, er sei doch vielleicht eher ein Dichter als ein Maler: „Au fond je suis un poète qui a mal tourné“³⁰ lässt sich unmittelbar auf Balzacs *Chef d'œuvre inconnu* beziehen, heißt es dort doch am Schluss über Frenhofer: „Il est encore plus poète que peintre“³¹. Diesen Ausspruch kann man erneut in zwei Richtungen lesen: Bei Picasso klingt es so als sei der Maler eine schlechtere Version des Dichters und bei Balzac ist es der „schlechte“ Charakter des Dichters, der den Maler scheitern ließ. Das jeweils andere Medium erscheint reizvoll, ja fast wertvoller, aber auch voller Gefahren und Irrwege. Tatsächlich erkennen sowohl Balzac als auch Picasso, dass beide Medien gar nicht so weit voneinander entfernt liegen, wie es zunächst den Anschein haben mag. Picassos Inhaltsverzeichnis seiner Illustrationen ist im Vergleich zu den eigentlichen Radierungen, die sich bereits auf wenige Striche beschränken, eine erneute Reduktion der Formen und Inhalte, die aus diesem Grund eine Verbindung zur Bildergeschichte des Comics herstellt, aber auch schon fast piktographischen Stil erreicht und damit zum geschriebenen Wort überleitet.

Neben diesen im Inhaltsverzeichnis aufgeführten, finden sich in der illustrierten Ausgabe von *Le Chef d'œuvre inconnu* noch zahlreiche Punkt-Strich-Zeichnungen und andere in dieser Zeit entstandene Holzschnitte und ‚klassische‘ Zeichnungen,³² die in ihrer Diversität und Abstraktion auf großes Unverständnis stießen.

30 Vgl. Picassos Äußerung gegenüber Roberto Otero, zit. nach A. Michaël, *Picasso Poète*, S. 33.

31 Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, S. 70.

32 Die genaue Auflistung wird im „Nachwort“ von Sebastian Goeppert und Herma Goeppert-Frank zur deutschsprachigen Ausgabe der Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* des Insel-Verlags (1987) aufgeführt.

Vermutlich lag die Entscheidung letztlich beim Verleger Vollard, der sogar die von Picasso im gemalten Inhaltsverzeichnis vorgesehene Reihenfolge änderte.³³

Abbildung 141: Picasso, Illustrationen zu Balzacs Le Chef d'œuvre inconnu, 1931: „Table des Eaux-fortes“

Nimmt man jedoch dieses Blatt des Inhaltsverzeichnisses zur Hand, lässt sich von den abgebildeten Radierungen sagen, dass Picasso sie selbst zusammenstellte und hier ein deutlicher Bezug sowohl zur Novelle Balzacs als auch stilistisch zu seinen Illustrationen für die Edition der *Metamorphosen* Ovids abzulesen ist. Die Frage nach den thematischen Übereinstimmungen zwischen Bild und Text stellt sich für die

33 Vgl. zur hier angesprochenen Kontroverse in der Sekundärliteratur auch Goepfert/Goepfert-Frank, „Nachwort“ zu *Das unbekannte Meisterwerk*, S. 128: „In der vorliegenden Ausgabe wird jedoch Picassos Nummerierung der Blätter befolgt.“

Illustrationen als Kunstform nicht, aber in Bezug auf einen Dialog zwischen Bild und Text und zwischen Picasso und Balzac kann man beides gegenüber stellen.³⁴

Im Gegensatz zu Frenhofer aus Balzacs Erzählung trägt Picasso den zweifelnden Kampf zwischen Maler, Modell und Leinwand eher als ein Zwiegespräch aus, das sich in immer neuen, spielerischen Varianten zeigt. Für jede Variante oder Studie wird dabei ein neues Blatt genommen, statt wie Frenhofer, mit immer neuen Verbesserungen ein und die gleiche Leinwand zu bearbeiten. Sicher findet sich auch bei Picasso das Motiv der Durchstreichung oder Übermalung, doch selbst in den dunklen von vielen Strichen gekennzeichneten Partien, bleibt eine Form oder ein Schatten erkennbar.

Sieht man sich die einzelnen Radierungen des Inhaltsverzeichnisses an, wird so gleich deutlich, dass diese mit Liebe zum Detail und Sorgfalt angefertigt wurden – im Gegensatz zum piktographischen Stil der „Table des Eaux-fortes“. Auch in diese Maler-Modell-Studien schleicht sich recht überraschend ein weiteres Leitmotiv aus Picassos Werk: der Stierkampf, der in Bild 3 den Maler und das Modell verdrängt (vgl. Abb. 143). Damit wird der Akzent, wie bei den Ovid-Illustrationen, – trotz der kommunikativen Haltung der Figuren – auf den Kampf gesetzt.

Abbildung 142: Picasso, Illustrationen zu Balzacs Le Chef d'œuvre inconnu, 1931: Blatt 4 (nach der Nummerierung der „Table des Eaux-fortes“)

34 Mit Nina Schleif stimme ich überein, dass die Illustration generell nicht nach dem Grad der „besten“ Wiedergabe des literarischen Inhalts oder Idee bewertet werden sollte. Offenbar ist dies gerade in Bezug auf Picassos Balzac-Illustrationen eine große Verführung für die Rezipienten, vgl. dies, „Picasso als Illustrator“, S. 163.

Abbildung 143: Picasso, Illustrationen zu Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu*, 1931: Blatt 3 (nach der Nummerierung der „Table des Eaux-fortes“)

Es ist eine für Picasso typische Szene, in der das Pferd zum Opfer des Stieres wird, wobei man durchaus das Pferd als weiblichen und den Stier als männlichen Part interpretieren kann.³⁵ Im Gesamtwerk Picassos wechselt der Stier jedoch häufiger seinen Charakter, mal ist er wie hier selbst der Täter, mal wird er zum Opfertier, mal ist er der Aggressor (als Karikatur Francos in *Sueño y mentira de Franco* beispielsweise), mal ist er der Verteidiger (des spanischen Volkes wie in *Guernica* oder auch in *Sueño y mentira de Franco*). Dieser Wechsel der Zuschreibungen macht zum einen eine eindeutige Interpretation schwierig und zeigt zum anderen, dass auch hier das Prinzip der Metamorphose wirkt. Auf den Mythos und die Metamorphose verweisen sowohl der Stier als auch das Pferd: Erstens ist der Stier mehrfach in Ovids *Metamorphosen* vertreten – man denke nur an den Minotaurus. Zweitens geht es um mythische Opferrituale, die Picasso hier ganz im Sinne Balzacs und später Batailles³⁶ auf die Kunst und letztlich auch auf die Literatur überträgt. Die Schöpfung des Meisterwerks verlangt in Balzacs Novelle die symbolische Opferung des Modells Gillette, und wird hier durch den Stierkampf antizipiert.

35 Vgl. auch M.-L. Bernadac, „Le Gazpacho de la Corrida“, S. 52: „Dans le couple taureau-cheval, le cheval est la femme, [...] la corne [...] pénètre dans le mystère féminin.“ Bernadac betont an gleicher Stelle aber auch den alternierenden Rollentausch zwischen Opfer = Pferd/Frau und Täter = Stier/Mann.

36 Vgl. dazu Kap. 4.3.2 und beispielsweise G. Bataille, „Soleil pourri“, S. 231.

Abbildung 144: Picasso, Illustrationen zu Balzacs Le Chef d'œuvre inconnu, 1931: Blatt 5 (nach der Nummerierung der „Table des Eaux-fortes“)

Sieht man sich jedoch das Verhältnis zwischen Maler und Modell in Picassos Radierungen an, so wird vor allem am Blatt 5 (vgl. Abb. 144) deutlich, dass Picasso die Geschlechterfrage ironisiert, während sie bei Balzac noch existentiell ist. Auf der Radierung scheint der Maler dem Modell und der gemalten Frau eine kleine männliche Pappfigur zu zeigen als bitte er um ihr Urteil oder ihre Zustimmung. Während am linken Bildrand der Maler mit Bart und der Figur in der Hand auf die Leinwand schaut, blickt eine Frauenfigur aus der Leinwand heraus zur Pappfigur und am rechten Bildrand schaut eine geschlechtlich undefinierte Gesichtshälfte auf das gesamte Geschehen. Was auch immer die vier beteiligten Figuren hier kommunizieren, so wird durch den Blickkontakt doch klar, dass sie sich austauschen und der Blick, den der Maler seinem Bild zuwirft fragender oder bittender Natur ist. Auch in allen anderen Radierungen erscheint eher der Maler in Seelennöten zu sein als das Modell.

Im Gegensatz zu Frenhofer, der im Grunde nur mit sich selbst kommuniziert, indem er allein mit seiner Schöpfung hadert, sich in Monologe verliert und das „Nichts“ auf seiner Leinwand erst ganz zum Schluss erkennt, führt der Maler bei Picasso einen fortwährenden Dialog, der das Modell einbezieht und in Form einer Bilderserie, in einer unendlichen Metamorphose endet, statt im zerstörten Meisterwerk.

Abbildung 145-146: Picasso, Illustrationen zu Balzacs Le Chef d'œuvre inconnu, 1931: Table des Eaux-fortes; Picasso, Manuskript vom 09.11.1935, (in: Écrits, S. 42)

Dennoch scheinen die Illustrationen zu den *Metamorphosen* Ovids oder aber auch zu Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* von 1931 geradezu abgeschlossen und kompakt. Bei Balzac ist es das von Frauenkörpern gerahmte Inhaltsverzeichnis, das diesen Eindruck hinterlässt (vgl. Abb. 145).

Der Rahmen erinnert an alte Buchdruckkunst und wird von Picasso auch in vielen anderen Werken (z.B. für die Sonette Góngoras, vgl. Kap. 4.4.2) und auch zur Illustration seiner eigenen Schriftstücke gerne verwendet (vgl. Abb. 146). Die von klassischen Akten inspirierten Frauenkörper des Rahmens verstärken aber als Gegenpol eher den Eindruck einer unruhigen und unabgeschlossenen Handlung der Bildserie in der Mitte, auf dessen letztem Bild der Maler immer noch bei der Arbeit zu sehen ist (vgl. Abb. 147).

Abbildung 147: Picasso, Illustrationen zu Balzacs Le Chef d'œuvre inconnu, 1931: Blatt 12 (nach der Nummerierung der „Table des Eaux-fortes“)

Abbildung 148: Picasso, Illustrationen zu Ovids Metamorphosen, 1931

Was die *Metamorphosen* Ovids angeht, so erstaunt die Nähe zwischen Handlung und Bild, die sonst eher untypisch für Picassos Illustrationen ist. Bei den 30 Radierungen zu den *Metamorphosen* handelt es sich meist um Dialog und/oder Kampfszenen, die vom Stil her der Balzac-Illustration sehr ähneln.

Doch kann man trotz des optisch abgeschlossenen Eindrucks in beiden Fällen auf narrativer Ebene des Bildes keine abgeschlossene Handlung im Sinne einer Bilder-geschichte oder eines Comics ausmachen. Das Erzählen überlässt der *Maler* Picasso den Autoren, die er illustriert. Die Poetik der Metamorphose entwickelt er jedoch sowohl für seine Malerei als auch für seine eigenen Schriften vor allem in der Beschäftigung mit der Literatur und der Schrift. Dies zeigt sich wiederum in Picassos Auseinandersetzung mit Balzac.

Denn auch die Porträt-Serie, die Picasso in den 1950er Jahren (1952-1957) von Balzac malt, mündet in einer seriellen Metamorphose. Picasso sollte ursprünglich nur ein einziges Porträt Balzacs für eine Neuausgabe des *Père Goriot* anfertigen, malte dann aber eine Serie von 11 Porträts, die später von Michel Leiris ausgestellt wurden. Mit Verweis auf Leiris, der in einem Essay die Balzacporträts bespricht, betont auch Irene Small anlässlich der Ausstellung *Picasso and the Allure of Language*, dass Picasso in den Porträts des Autors ein Prinzip wiederholt, das bereits Balzac selbst in der *Comédie Humaine* vorlebte: eine Serie der menschlichen Komödie, die auch ein unglaublich arbeitsamer Autor wie Balzac nicht in einem Leben vollenden konnte.³⁷ Der entscheidende Unterschied zu Picassos Serien ist dennoch, dass Picasso sich erst gar kein Endziel vorgibt, das zu erreichen wäre. So bleibt Balzacs *Comédie Humaine* ebenso unvollendet wie Frenhofers Meisterwerk, *Belle Noiseuse*, und ist als literarisches Werk doch gleichzeitig ebenso perfekt wie der Fuß, der aus Frenhofers Farbenchaos herauschaut. Es ist also kein Wunder, dass Picasso gerade bei den Porträts des berühmten Romanautors Balzac auf das Prinzip der Metamorphose zurückgreift, das für ihn selbst als Maler ebenso entscheidend ist wie als Autor.

In der Porträtserie zu Balzac verbindet Picasso das Bild mit der Schrift: die Haare Balzacs werden zum Buchstaben „M“, der Halsausschnitt zum „V“ und die Augenbrauen zu Variationen des „P“ – wie es in der Signatur Picassos am Bildrand wiederholt wird (vgl. Abb. 149). Und so könnte man sicher noch einige weitere Schriftzeichen in den Zeichnungen ausmachen, wenn man den von Irene Small vorgeschlagenen Weg weiterverfolgt.³⁸

37 Vgl. I. Small, „Writing Picasso“, S. 215.

38 Ebd.

Abbildung 149: Picasso, balzacs en bas de casse et picassos sans majuscule (ed. Michel Leiris, 1952 / 1957)

Die „Transformation“ vom Bild zum Schriftzeichen vollzieht sich dabei wie so oft im Kopf des Betrachters, denn das Zeichen selbst bleibt dasselbe: Je nach dem wie wir das Bild oder den Text *lesen, sehen* wir die Augenbraue oder das „P“. Diese Transformationen, die in beide Richtungen funktionieren, gehören ebenso zur „Poetik der Metamorphose“ wie das Serielle des Porträts an sich.

Zwischen der Einarbeitung von Schriftzeichen in das Porträt des berühmten Autors der *Comédie Humaine* bis zur Lektüre von Picassos eigenen Manuskripten scheint es noch ein weiter Weg zu sein. Doch so wie wir hier auf ein einzelnes Zeichen achten, das gleichzeitig Augenbraue und Buchstabe sein kann, so verändert sich die Bedeutung eines einzigen Wortes in den Schriften Picassos.

Ähnlich dem aus der Mythologie entliehenen Minotaurus, den Picasso zu seinem alter ego macht,³⁹ befinden wir uns als Leser wie der Picasso-Minotaurus selbst im Labyrinth, das aus Wortbausteinen gebaut ist, die zwar in ihrer Anzahl begrenzt sein mögen, aber ständig ihre Position verändern. Der Minotaurus selbst taucht in den gesamten Schriften zwar nicht ein einziges Mal wörtlich auf, ist aber dennoch äußerst präsent, wie Marie-Laure Bernadac in ihrem *dictionnaire abrégé* zu der Gesamtausgabe der *Écrits* betont.⁴⁰ An einer der wenigen Stellen, an der Picasso in seinen Schriften von sich selbst spricht, verwandelt er sich in eben jenen Minotaurus:

... voici l'histoire je suis née [sic!] d'un père blanc et d'un petit verre d'eau de vie andalouse je suis née [sic!] d'une mère fille d'une fille de quinze ans née à Malaga dans les *percheles* le beau *toro* qui m'engendra le front couronné de jasmin avec les dents avait arraché de ses mains les lignes de la cage qui emprisonnait le peuple des oiseaux de proie déchirant des griffes et du bec l'épaule nue de la fleur du citronnier fille morte de peur...⁴¹

Dieser Textausschnitt ist mitten aus dem Prosagedicht „par lambeaux toutes les ombres“ vom 4. Mai 1936 entnommen und könnte in der gleichen Form weitergeführt oder begonnen werden, ohne dass tatsächlich ein Anfang oder Ende des Gedichts erkennbar wäre. Wenn Picasso hier die Floskel „voici l'histoire“ einfließen lässt, so ironisiert er eben jene Tatsache, dass wir keine Geschichte im eigentlichen Sinne zu lesen bekommen, sondern die literarischen Gesetzmäßigkeiten einer „Geschichte“ im avantgardistischen Stil gebrochen werden. Die wenigen „harten Fakten“ wie seinen Geburtsort Málaga versteckt Picasso geradezu in einem Labyrinth von Wörtern und Zusammenhängen. Wenn die narrative Form hier aufgelöst wird und eben keine Geschichte mehr erzählt wird, dann wird damit auch der Mythos, der ja nichts anderes als die Erzählung bedeutet, überwunden.

39 Vgl. dazu auch Kap. 3.3 zur Zusammenarbeit mit der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* und Picassos Ausspruch dazu: zit. nach dem Motto des Ausstellungskatalogs: *Picasso. Der blinde Minotaurus*, hrsg. v. Hamburger Kunsthalle, S. 6.

40 Vgl. M.-L. Bernadac, „Dictionnaire abrégé“, in: Picasso, *Écrits*, S. XXII.

41 Picasso, *Écrits*, S. 128. dt. Übersetzung [N. R.-P.]: „...hier die Geschichte: ich wurde geboren von einem weißen Vater und einem kleinen Glas andalusischen Schnapses – ich wurde geboren von einer Mutter Tochter einer Tochter von 15 Jahren geboren in Málaga in den *percheles* der schöne Stier der mich zeugte die Stirn gekrönt von Jasmin mit den Zähnen hatte er/sie/es von seinen Händen die Linien des Käfigs abgerissen der das Volk der Vögel gefangen hielt von der Beute die Krallen und den Schnabel abreißend nackte Schulter der Blume des Zitronenbaumes Mädchen vor Angst sterbend...“

Oder handelt es sich hier nicht vielmehr um eine Erneuerung des Mythos? Und damit ganz im Sinne der Surrealisten, um die „nouveaux mythes“ und die „mythologie moderne“? Diese neuen Mythen werden vom Zufall und dem Alltag geboren und gehorchen keiner Linearität in ihrer Erzählung, und dennoch bleiben sie Blumenbergs Definition vom Mythos treu, denn sie haben einen beständigen „Kern“, wenn er auch nicht unbedingt als narrativ zu bezeichnen ist, sondern schlicht ein Motiv, ein Gedanke oder Bildfetzen sein kann. Gleichzeitig unterliegen sie einer ausgeprägten Variationsfähigkeit. Bei Blumenberg heißt es in seinem Standardwerk, *Arbeit am Mythos* (1979):

Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung.⁴²

Eine Erneuerung anderer Art schlagen die Surrealisten vor, wenn sie die Mythen aus dem Alltag heraus entstehen lassen – auch wenn diese nach ähnlichen Gesetzen, wie sie Blumenberg vorschlägt, funktionieren.

Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue.⁴³

Aragon beschreibt hier in *Le paysan de Paris*, 1926, indirekt den Zusammenhang zwischen Metamorphose und Mythos. Denn der Mythos kann zwar aus dem Alltag heraus entstehen, befindet sich danach aber in ständiger Bewegung und kann, genauso wie er entstanden ist, auch wieder verschwinden. So ist es auch mit den Bildern und Geschichten (von Velázquez bis zu Ovid und Góngora oder Balzac) der Vorgänger Picassos, die er wieder aufnimmt: nur durch die Wiederbelebung, aber auch die Metamorphose, die sie durch Picasso erfahren, leben sie als Mythos weiter.

Bei Picasso kann man den Mythos und die Metamorphosen am obigen kurzen Textausschnitt auf verschiedene Weise ablesen.

42 H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 40.

43 L. Aragon, *Le paysan de Paris*, S. 15.

Erstens zeigt sich dort das Motiv des Minotaurus aus der antiken Mythologie, das hier verschleiert dargestellt ist im Stier, der das lyrische Ich zeugte: „le beau *toro* qui m’engendra“.

Zweitens gibt es einen Hinweis auf die Geschichte, die keine ist und gleichzeitig das biographische Interesse des Lesers am Maler und Autor Picasso ironisiert: „voici l’histoire“.

Drittens kann man die Schreibweise *selbst* als Metamorphose betrachten: der „père blanc“ wird zum „beau *toro*“; die Mutter ist zunächst möglicherweise der andalusische Schnaps oder dann die „mère fille d’une fille de quinze ans“ – eine kryptische und im Grunde unmögliche Verwandtschaftsbeziehung, die in Picassos Schriften häufig vorkommt, und die auch an Ovids *Metamorphosen* erinnert – denkt man an die zum Teil abenteuerlichen Verwandtschaften zwischen den Göttern und anderen Protagonisten der Mythen.⁴⁴ Das Bild des Stieres, *toro*, wird dann verändert durch die Krone aus Jasmin, die man sich vielleicht noch auf dem Stierkopf vorstellen kann. Im weiteren Verlauf des Textes lässt sich jedoch keine semantische Synthese mehr bilden. Es bleiben erschreckend gewalttätige, aber auch sanft erotische Bruchstücke, wie z.B. „déchirant des griffes et du bec“ und direkt im Anschluss „l’épaule nue de la fleur“, zurück. Ebenso schnell wie beim Vorgang des Zeichnens oder Malens die Linien eines gemalten Vogelkäfigs durch leichte Veränderungen eine ganz neue, andere Form annehmen können, so ändert hier das Wortlabyrinth seine Richtung. Ob dabei ein Farbenchaos entsteht wie bei Balzacs Frenhofer oder ein perfekter „Fuß“ im Sinne des Meisterwerks, ist in der Poesie Picassos ebenso von der Interpretation des Betrachters oder Lesers abhängig wie in seiner Malerei.

Was übrig bleibt sind Assoziationen zu den einzelnen Bruchstücken des Gedichts: zum andalusischen Schnaps und Málaga assoziieren wir sofort die Geburtsstadt Picassos; zum Stier, der mich zeugte, fällt uns der Minotaurus ein; bei den Linien des

44 Selbst wenn man "fille" hier nicht mit „Tochter“, sondern schlicht mit „Mädchen“ übersetzen würde, d.h. Picassos Mutter, wäre die Tochter eines 15-jährigen Mädchens gewesen und damit die Jugend der Großmutter betonen würde, bliebe das biographische Verwirrspiel bestehen. Unterstellen wir durch den Verweis auf Málaga eine biographische Übereinstimmung von lyrischem Ich und dem Autor Picasso, passt dennoch nichts wirklich zusammen: Erstens spricht Picasso hier von sich selbst zweimal in weiblicher Form („née“). Zweitens stimmt es zwar, dass Picassos Mutter in dem verrufenen Arbeiterviertel „El Perchel“ von Málaga geboren wurde, aber seine Großmutter Inés López war bei der unehelichen Geburt der Tochter 24 Jahre alt und kein 15-jähriges Mädchen; vgl. zu Picassos Vorfahren genauer die Recherchen von Rafael Inglada der Fundación Picasso in Málaga: http://www.fundacionpicasso.es/porta1_es/menu/submenus/seccion0007/secciones/submenu0009 (26.09.2013).

Vogelkäfigs denken wir womöglich an eine Zeichnung Picassos; den Duft des Jasmins haben wir bei der Lektüre in der Nase und uns erschauert vermutlich die Vorstellung der herausgerissenen Krallen und Schnabel – *doch* ein komplettes Bild, das wir vor unserem inneren Auge betrachten könnten – und sei es noch so abstrakt, ergibt sich daraus genauso wenig wie eine Bedeutung auf narrativer Ebene.

Stattdessen bleiben die Bruchstücke wie Erinnerungsfetzen (an eine ferne Kindheit des Künstlers oder an eine Lektüre, eine Bildbetrachtung etc.) in *Bewegung*. Ein Leichtes wäre es, das Gedicht umzuschreiben und die einzelnen Teile in eine neue Reihenfolge zu bringen – und dass dies tatsächlich Picassos Arbeitsweise beim Schreiben wie beim Malen entspricht, belegen seine Manuskripte ebenso wie die zahlreichen Bildserien.

Dies funktioniert im Kleinen für diesen Textausschnitt aber auch für die gesammelten Schriften Picassos, könnte man ähnlich verfahren. Dabei werden Schlüsselwörter wie der Jasmin, der *toro*, das kleine Mädchen (oft wie hier in Verbindung mit der Zitrone) oder Vögel ebenso immer wieder neu kombiniert wie Lieblingsverben oder ganze Satzteile, wie „arraché“, „déchirant“⁴⁵ oder „mourir de peur“ oder im spanischen „hay que“. Die Neukombination wird umso einfacher, da Picasso auf die grammatikalische Verbindung der einzelnen Teile weitgehend verzichtet und sie genau damit dem „délire d’interprétation“ preisgibt, sie einer unendlichen Metamorphose unterwirft und damit auch den Mythos immer weiterschreibt. Auch über Picasso hinaus, im literaturgeschichtlichen Kontext, treffen wir innerhalb des Surrealismus auf ähnliche Lieblingsmotive, die durch obsessive Metamorphose neue Mythen schaffen. Wie bei Picasso sind es Verwandlungen von „Vögeln“ und „Regenbogen“, an denen in Bretons „Essai de simulation du délire d’interprétation“, aus dem gemeinsam mit Éluard und Dalí geschaffenen Werk *L’immaculée conception* (1930), der Schaffensprozess im Manuskript sichtbar gemacht wird:

Je suis / J’étais / Je suis comme l’oiseau sur la branche/ 1 1) / Je ne suis plus sur la terre. Je prétends
C’est que je suis passé de l’autre côté / 2 de l’arc en ciel, et cela à force de regarder les étoffes
/oiseaux/⁴⁶

An diesem Beispiel zeigt sich aber auch ein Grund, warum Picasso bis zuletzt die Veröffentlichung seiner Schriften hinauszögerte. Denn in der Druckfassung von *L’immaculée conception* bleibt der Schaffensprozess als Metamorphose unsichtbar:

45 Vgl. die Auflistung der Verben des Zerreißens in Kap. 4.5.4, Anm. 459.

46 A. Breton in: *L’immaculée conception*, S. 32 (Edition faksimile Musée Picasso, hrsg. v. P. Scopelitti, Vorwort: H. Béhar, 2002).

je me trouvais *comme l'oiseau sur la branche*. Je ne servais plus à rien. [...] C'est ainsi qu'un beau jour je suis passé pour toujours de l'autre côté de l'arc-en-ciel à force de regarder les oiseaux changeants.⁴⁷

Breton nimmt faktisch die Verwandlung des Ich-Erzählers zurück, indem er das Vergleichswort „comme“ in der Druckfassung einfügt. Dagegen zeigen die Überlegungen von Michel Leiris bezüglich der Metamorphose in der Zeitschrift *Documents* von 1929 eher eine erlebte Verwandlung durch die Poesie. Er beschreibt die menschliche Sehnsucht des „außer-sich-seins“, und sich in ganz alltägliche Dinge, wie „Tisch, Stuhl, Tier, Baumstamm, Blatt Papier“ zu verwandeln.⁴⁸ Genau diese Verwandlung im Sinne der Bejamin'schen „Innervation“ leistet Picassos Poesie neben der Reflexion des eigenen Schaffensprozesses. Wie Éluard betont Leiris an anderer Stelle die Lebendigkeit und Wahrheit in Picassos Malerei: „ces géantes créatures se dressent et marchent, comme des êtres bien vivants“⁴⁹ und wehrt sich damit *gegen* eine Zuordnung Picassos zum Surrealismus. Doch es geht hier gerade nicht um eine pygmalionhafte Verlebendigung, also ein Heraustreten des Motivs *aus* dem Werk, sondern um ein Hereinziehen des Betrachters und Lesers *in* das Werk.

Letztlich findet sich vielleicht doch eine Gemeinsamkeit zwischen Picasso und Frenhofer, die zwar nicht tragisch endet, aber eine gewisse Gefahr bedeutet, wie bereits Balzac vermutlich an sich selbst erkannte: Es ist die Besessenheit des Künstlers – egal ob er nun malt oder schreibt. Doch während Balzac noch versucht ein Ganzes, nämlich ein komplettes Gesellschaftsbild seiner Zeit zu entwerfen, geht Picasso bereits den Weg der fortschreitenden Veränderung. Dennoch steht man als Leser reichlich erschrocken vor dem immensen literarischen Werk des Künstlers, das immer wieder neue Kombinationen eines relativ *beständigen* Wort- und Bildarsenals bietet.

47 A. Breton/ P. Éluard: *L'immaculée conception*, S. 58 [Kursiv im Original] (zweispr. Ausgabe, München 1974).

48 Vgl. M. Leiris, „Métamorphose“, im „Dictionnaire critique“, in: *Documents*, Nr. 6 (1929), hier zit. nach *Kritisches Wörterbuch*, hrsg. v. R. M. Kiesow, S. 39.

49 M. Leiris, „Toiles récentes de Picasso“, in: *Documents*, Nr. 2 (1930), S. 64.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur: Picasso

Picasso, Pablo: *Sueño y mentira de Franco*, Faksimile, Picasso ed., Paris 1937.

- *Poemas y declaraciones*, [1944] hrsg. v. Antonio Jiménez Millán, Málaga 1990.
- *Le désir attrapé par la queue*, Paris: Gallimard, [1945] 1989.
- *Desire*, übers. v. Bernard Fechtman, New York: Philosophical Library, 1948 und London, NY: Rider, 1950.
- *Poèmes et lithographies*, Faksimile, Galerie Louise Leiris, Paris 1954.
- *Wie man Wünsche beim Schwanz packt*, (Ein Drama in sechs Akten), übers. v. Paul Celan, Zürich: Arche, 1954.
- *Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse*, übers. v. Paul Celan, Zürich: Arche, 1954 und Berlin: Ullstein 1957.
- *Trozo de piel*, hrsg. v. Camilo José Cela, Málaga 1961.
- *Scritti di Picasso*, hrsg. v. Mario de Micheli, übers. v. ders./ Danilo Montaldi, Milano: Feltrinelli, [1964] 1973.
- *Les quatre petites filles*, (Pièces en six actes), Paris: Gallimard, 1968.
- *Traum und Lüge Francos*, übers. v. Max Hölzer, mit Nachwort v. Diether Schmidt, Leipzig: Insel, 1968.
- *El entierro del Conde de Orgaz*, mit Vorwort von Rafael Alberti, Barcelona: Gili, 1969 und 1980.
- *Vier kleine Mädchen*, (Ein Spiel in sechs Akten), übers. v. Leonore Kündig, Zürich: Arche, 1970 und übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt a.M.; Fischer, 1970.
- *El deseo atrapado por la cola*, übers. v. Floreal Mazía, Buenos Aires: Proteo, 1970.

- *Las cuatro niñitas*, übers. v. María Teresa León, Madrid: Aguilar, 1973.
- *L'enterrement du Comte Orgaz*, übers. v. Alejo Carpentier, Paris: Gallimard, 1978.
- *Über Kunst*, Zürich: Diogenes, [1982], 1988.
- *Écrits*, hrsg. v. Marie-Laure Bernadac/ Christine Piot, mit Vorwort v. Michel Leiris, übers. aus dem Spanischen v. Carol Volk/ Albert Bensoussan, Paris: Gallimard, 1989; unter dem Titel *Collected Writings*, London: Aurum Press, 1989; unter dem Titel *Die poetischen Schriften 1935-1959*, München: Schirmer-Mosel, 1989.
- *Grüne Sonne auf schwarzem Grund. Poetische Texte*, übers. v. Pierre Gallisaire/ Hanna Mittelstädt, Hamburg: Nautilus, 1993.
- *The Burial of the Count of Orgaz and other Poems*, hrsg. v. Jerome Rothenberg/ Pierre Joris Cambridge (Mass.) 2001.
- *Poèmes*, hrsg. v. Androula Michaël, Paris: cherche-midi, 2005.
- *Textos españoles (1894-1968)*, hrsg. v. Rafael Inglada, Málaga: Fundación Picasso, 2006.
- *Gedichte*, ausgewählt und mit einem Vorwort von Androula Michaël, übers. v. Holger Fock, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2007.
- *Poemas en prosa*, ausgewählt und mit einem Vorwort von Androula Michaël, übers. v. Ana Nuño, Barcelona: Plataforma, 2008.
- *Pablo Picasso, Poèmes et propos*, hrsg. und vertont von Bernhard Ascal, Vincennes 2013.

Primärliteratur andere Autoren

Apollinaire: *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1925.

- *Œuvres en prose complètes*, hrsg. v. Pierre Caizergues/ Michel Décaudin, Paris 1991, Bd. 2.

Aragon, Louis: *Le paysan de Paris*, Paris: Gallimard, [1926] 1953.

Artaud, Antonin: „Manifest für ein gescheitertes Theater“, in: ders., *Das Alfred-Jarry-Theater*, München: Matthes & Seitz, 2000, S. 20-23.

Azorín: „La generación de 1898“, in: ders., *Obras completas*, hrsg. v. Angel Cruz Rueda, Madrid: Aguilar, 1975, S. 1125-1135.

Balzac, Honoré de: *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris: GF-Flammarion, 1981.

- Baroja, Pío: „Orgía macabra“, *Arte Joven*, Nr. 1 (31.03.1901), o.S.
(<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/artejoven/id/3/rec/2>, 04.10.2013)
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*, Stuttgart: reclam, 2011.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Bd. I u. II, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. V.II, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.
- „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz (1929/ 1966)“, in: Peter Bürger (Hrsg.): *Surrealismus*, Darmstadt 1982, S. 17-31.
 - „Über den Begriff der Geschichte“ (1940), in: ders.: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007. S. 129-140.
- Bergamín, José: *La música callada de torero*, Madrid: ed. Turner, 1989 [1981].
- Breton, André: „Picasso dans son élément“, in: *Minotaure*, Nr. 1 (1933). S. 8-22.
- *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1962.
 - *Anthologie de l'humour noir*, hrsg. v. Jean-Jacques Pauvert, Paris 1966.
 - „Picasso Poète“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1992, S. 565-576.
 - „Gradiva“, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, S. 672-676.
 - *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 2003.
- Breton, André/ Paul Éluard: *L'immaculée conception*, [1930] zweisprachige Ausgabe, München: Rogner & Bernhard, 1974.
- *L'immaculée conception*, Edition fac-simile du manuscrit du Musée Picasso, hrsg. v. Paolo Scopelitti, Vorwort v. Henri Béhar, Lausanne: L'Age d'Homme, 2002.
- Castoriadis, Cornelius: *L'imaginaire comme tel*, hrsg. v. Arnaud Tomès, Paris: Hermann, 2007.
- Cocteau, Jean: „Hommage à Góngora“ (1953) in: *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1999, S. 902-903.
- Darío, Rubén: „Paisaje“, in: ders., *Azul* [1886], Madrid: Escape, 1972, S. 103-104.
- Duchamp, Marcel: *Du Signe. Écrits*, réunis et présenté par Michel Sanouillet, Paris: Flammarion, 1975.
- Éluard, Paul: „La Victoire de Guernica“, in: ders., *Cours naturel* (1938), *Œuvres complètes*, Bd. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1968, S. 803-804.

- Esteban Leal, Paloma: „Picasso / Minotauro“, in: dies. (Hrsg.): *Picasso Minotauro* (Ausstellungskatalog Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, Okt. 2000-Jan. 2001). Madrid: Aldessa, 2000.
- García Lorca Federico: „La imagen poética de Don Luis de Góngora“, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 3, Madrid: Aguilar, 1986, S. 223-247.
- „Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías“, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1, Madrid: Aguilar [1954] 1987, S. 549-558.
- Góngora y Argote, Luis: *Sonetos*, hrsg. v. Biruté Ciplijauskaitė, Madison (Hispanic Seminary of Medieval Studies) 1981.
- *Poesía*, Ed. de Ana Suárez Miramón, Barcelona 2002.
- *Soledades*, hrsg. v. John Beverly, Madrid: Catédra [1979] 2009.
- Gracián, Baltasar: „Agudeza y arte de ingenio“, in: ders.: *Obras*, hrsg. v. Miguel Batllori, Madrid 1983, S. 152-66.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- Jarry, Alfred: *Œuvres complètes*, Bd. 1-3, hrsg. v. Michel Arrivé, Paris: Gallimard, 1972.
- Lozano, Alberto: „Gotas de tinta“, in: *Arte Joven*, Nr. preliminar (10.03.1901), o.S. (<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/artejoven/id/1/rec/1,04.10.2013>).
- Ovid: *Metamorphosen*, München: dtv, 1997.
- Ponge, Francis: *Le parti pris des choses*, London: Athlone, 1979.
- „Texte sur Picasso“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Bernard Beugnot, Paris: Gallimard, 2002, S. 725-738.
- *Picasso évidemment*, Paris: Galilée, 2005.
- Quevedo, Francisco de: *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, hrsg. v. Lía Schwartz, Madrid: Castalia, 2009.
- Rusiñol, Santiago: „El patio azul“, in: *Arte Joven*, Nr. preliminar (10.03.1901), o.S. (<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/artejoven/id/1/rec/1,04.10.2013>).
- Sánchez Mejías, Ignacio: *La amargura del triunfo*, Córdoba: Ed. Berenice, 2009.
- *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, hrgs. v. Juan Carlos Gil González, Córdoba: Ed. Berenice, 2010.
- Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*, Tübingen: Stauffenburg, 1999.
- Soler, Francisco de A.: „Arte Joven“, in: *Arte Joven*, Nr. preliminar (10.03.1901), o.S. (<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/artejoven/id/1/rec/1,04.10.2013>).

- „¡Toros!“, *Arte Joven*, Nr. 2 (15.04.1901), o.S.
(<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/artejoven/id/5/rec/3,04.10.2013>).

Vergil: *Aeneis*, übers. u. hrsg. v. Emil Staiger, München: dtv, 1990.

Sekundärliteratur

- Albert, Mechthild: „Visual media in the Spanish avant-garde magazine *La Gaceta Literaria* (1927–1932) – between popular traditions and modern mass-culture“, in: Hanno Ehrlicher (Hrsg.): *Between Folk and Highbrow: Popular Culture and Its Functions in 20th Century Avant-garde Magazines*, in: *PhiN*, Beiheft 6/2013, S. 11-27, (<http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft6/b6i.htm>, 10.10.2013).
- Alberti, Rafael: „Picasso et le peuple espagnol“, in: *Europe*, Nr. 492-493 (April-Mai 1970), S. 42-47.
- Alonso, Dámaso: *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1935.
- Amorós, Andrés: *Ignacio Sánchez Mejías: el hombre de la edad de plata*, Córdoba: Almuzara, 2010.
- Aplevich, Noelle: „Le Taureau de Seyfou Tchenger‘ von Michel Leiris in *Minotaure*“, in: I. Maurer Queipo/ N. Rißler-Pipka/ V. Roloff (Hrsg.): *Die grausamen Spiele des ‚Minotaure‘. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: transcript, 2005, S. 141-160.
- Asholt, Wolfgang: „Surrealistische Intermedialität? *Nadja* von André Breton“, in: Frank Furtwängler/ Kay Kirchmann/ Andreas Schreitmüller/ Jan Siebert (Hrsg.): *Zwischen-Bilanz: Eine Internet-Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, 2002. (<http://kops.ub.uni-konstanz.de/static/paech/>, 01.10.2013)
- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994.
- Bachat, Charles: „Picasso et les poètes“, in: *Europe*, Nr. 492-493 (April-Mai 1970), S. 165-177.
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval*, München: Hanser, 1969.
- Bagunyá, Lluís et al. (Hrsg.): *Picasso y el teatro*, (Ausstellungskatalog Barcelona, Museu Picasso, 19.11.1996-23.02.1997), Barcelona 1996.
- Baldassari, Anne/ Ernst Beyeler/ Philippe Büttner (Hrsg.): *Picasso surreal / surréaliste/ The Surrealist*, (Ausstellungskatalog, Fondation Beyeler, 12. Juni -12. September 2005), Basel/ Paris: Flammarion, 2005.

- Baldassari, Anne (Hrsg.): *Picasso et les maîtres*, (Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, Louvre, Grand Palais Paris, National Gallery London 2008-2009), Paris: RMN, 2008.
- Balzer, Jens: „Zur Revision der Bild-Text-Beziehungen im frühen Comic“, in: Dirck Linck/ Stefanie Rentsch (Hrsg.): *Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride*, Freiburg i.Br.: Rombach, 2007, S. 117-154.
- Barck, Karlheinz: „Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen *Soledades*“, in: Góngora: *Soledades*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Hamburg/ Düsseldorf: Classen, 1974, S. 101-148.
- Barrass, Gordon S.: *The Art of Calligraphy in Modern China*, (Ausstellungskatalog British Museum 2002), London: British Museum Press, 2002.
- Barthes, Roland: *Variations sur l'écriture*, Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 2006.
- Basilio, Miriam Margarita et al.: *Viñetas en el frente*, (Ausstellungskatalog Museo Picasso Málaga, Barcelona, 17.03.-29.05. und 27.06.-02.10.2011), Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2011.
- Bataille, Georges: „Soleil pourri“, in: ders.: *Œuvres complètes*, Vol. I (1922-1940), hrsg. v. Michel Foucault, Paris 1970, S. 231-32.
- Baudrillard, Jean: „Die Szene und das Obszöne“, in: Dietmar Kamper/ Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a. M. 1984, S. 279-297.
- Bayle, Corinne: „Picasso écrivain: un journal intime de la création picturale“, in: Jean-Pierre Dufief (Hrsg.): *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Paris: Honoré Champion, 2000, S. 267-277.
- Béhar, Henri: *Le théâtre Dada et surréaliste*, Paris: Gallimard, 1979.
- „Picasso au miroir d'encre“, in: René Démoris (Hrsg.): *L'artiste en représentation*, Actes du colloque (16-17 avril 1991), Paris: Desjonquères, 1993, S. 199-213.
- *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris: H. Champion, 2003.
- Béhar, Henri/ Michel Carassou: *Le surréalisme. Textes et débats*, Paris 1984.
- Bell, Clive: „Picasso's Poetry“, in: Gert Schiff (Hrsg.): *Picasso in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1976, S. 86-87.
- Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk*, München 1998.
- *Bild-Anthropologie*. München: Fink 2002 [2001].
- Bergmann, Emilie: „Art Inscribed: El Greco's Epitaph as Ekphrasis in Góngora and Paravicino“, in: *Modern Language Notes*, Nr. 90 (1975), S. 154-166.
- Bernadac, Marie-Laure: „Dictionnaire abrégé“, in: Pablo Picasso: *Écrits*, hrsg. v. Marie-Laure Bernadac/ Christine Piot, Paris: Gallimard, 1989, S. xv-xxv.

- „Le Gazpacho de la Corrida“, in: *Picasso: toros y toreros*, (Ausstellungskatalog Musée Picasso), Paris: RMN, Seuil, 1993, S. 47-59.
- Beverly, John: „Preliminar“, in: Góngora: *Soledades*, Madrid [1979], 2009, S. 3-16.
- „Introducción“, in: Góngora: *Soledades*, Madrid [1979], 2009, S. 17-68.
- Bischof, Rita: *Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2001.
- Blanchot, Maurice: „Überlegungen zum Surrealismus“, in: Peter Bürger (Hrsg.): *Surrealismus*, Darmstadt 1982, S. 37-50.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- Blumenkranz-Onimus, Noëmi: „Picasso écrivain“, in: *Europe*, Nr. 492-493 (April-Mai 1970), S. 143-164.
- Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München 1999.
- „Die Wirklichkeit der Bilder“, in: Christian Filk/ Michael Lommel/ Mike Sandbothe (Hrsg.): *Media Synaesthetics*, Köln: Harlem, 2004, S. 84-94.
- „Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“, in: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität der Medien*, München: Fink, 2004, S. 129-140.
- Böhme, Hartmut: „Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume“, in: Barbara Naumann/ Edgar Pankow (Hrsg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München: Fink, 2004, S. 19-43.
- Borges, Jorge Luis: „Die Metapher“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, „Essays 1932-1936“, Bd. 5, I, München: Hanser, 1981, S. 218-222.
- Borsò, Vittoria: „Entre lo visible y lo invisible. La autonomía de los objetos en la poesía de García Lorca y en el cine de Buñuel“, in: Uta Felten/ Volker Roloff (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*, Bielefeld: transcript, 2004, S. 35-55.
- Brosch, Renate (Hrsg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, Potsdamer Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte, Bd. 2, Berlin: trafo, 2004.
- Brown, Jonathan (Hrsg.): *Picasso and the Spanish Tradition*, New Haven, London 1996.
- Bruckstein, Almuth Sh./ Çoruh und Hendrik Budde (Hrsg.): *TASWIR – Islamische Bildwelten und Moderne*, (Ausstellungskatalog Berliner Festspiele 2009), Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2009.

- Brunner, Kathleen: *Picasso Rewriting Picasso*, London 2004.
- Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus: Studien zur avantgardistischen Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996
- „Das Denken der Unmittelbarkeit und die Krise der Moderne. Zum Verhältnis von Avantgarde und Postmoderne“, in: Wolfgang Asholt/ Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam 2000, S. 31-50.
- Cachin, Françoise et al: *Manet*, (Ausstellungskatalog, Paris 1983), Berlin 1984.
- Calvo Serraller, Francisco: „Picasso y el surrealismo“, in: Antonio Bonnet Corraera et al. (Hrsg.): *Picasso 1881-1981*, Madrid 1981, S. 41-74.
- Carpentier, Alejo: „Toutes portes ouvertes“, in Pablo Picasso: *L'enterrement du Comte d'Orgaz*, Paris: Gallimard, 1978.
- Casato Gasman, Lydia: *Mystery, Magic, and Love in Picasso, 1925-1938: Picasso and the Surrealist Poets*, New York, Columbia Univ. Diss, 1981.
- Casato Gasman, Lydia: *War and the Cosmos in Picasso's Texts: 1936-1940*, Lincoln (Nebraska, USA): iUniverse books, (print on demand), 2007.
- Caws, Mary Ann: „The Surrealist impulse“, in: *Picasso and the Allure of Language* (Ausstellungskatalog), hrsg. v. Susan Greenberg Fisher, New Haven: Yale University Press, 2009, S. 97-103.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline: „Der Mythos des Genies. Surrealistische Inszenierungen Picassos“, in: Anne Baldassari (Hrsg.): *Picasso surreal*, (Ausstellungskatalog Fondation Beyeler, 12. Juni -12. September 2005), Basel/ Paris: Flammarion, 2005, S. 215-224.
- Cirici Pellicer, Alexandre: *Picasso antes de Picasso*, Barcelona: Iberia-Joaquin Gil, 1946.
- Clair, Jean: „Leçon d'abîme“, in: Gérard Régner et al. (Hrsg.): *Picasso érotique*, (Ausstellungskatalog Musée Picasso Paris, Montréal, Barcelona), Paris 2001, S. 14-26.
- Cohen, Margaret: *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley, Los Angeles, London 1995.
- Conzen, Ina: „„Angehaltene Bewegung`: Picassos Badende“, in: dies. (Hrsg.): *Picasso – Badende*, (Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart 2005), Ostfildern-Ruit 2005, S. 15-177.
- Cooper, Douglas: *Picasso Theatre*, New York 1987.
- Damisch, Hubert: *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, 1984.

- *L'origine de la perspective*, Paris: Flammarion, 1996.
- Dauphiné, James: „La poétique du soleil dans les ‚Solitudes‘“, in: *Europe* Nr. 577 (Mai 1977). S. 82-90.
- Dehennin, Elsa: *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927*, Paris: Didier, 1962.
- Derrida, Jacques: *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- *Mémoires d'un aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: musées nationaux, 1990.
- Didi-Huberman, Georges: *La Peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985.
- Díez de Revenga, Francisco Javier: „La ‚linea pura‘: Picasso y los poetas del 27“, in: José Antonio Mesa Toré (Hrsg.): *Picasso y la poesía*, (Centro cultural de la Generación 27), Málaga 2003, S. 28-37.
- Doetsch, Hermann: „Quevedos Hand. Medien/Texte in klassischen Zeiten“, in: Bernhard Teuber/ Wolfram Nitsch (Hrsg.): *Vom Flugblatt zum Feuilleton: Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Tübingen: Narr, 2002, S. 77-96.
- „Intervall. Überlegungen zu einer Theorie von Räumlichkeit und Medialität“, in: Jörg Dünne/ Hermann Doetsch/ Roger Lüdeke (Hrsg.): *Von Pilgerwesen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Würzburg 2004, S. 24-56.
- Douls-Eicher, Fabienne: „Parcours de la métaphore picassienne“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 183-194.
- „La dimension méta-théâtrale du motif du rideau relevée par les écrits de Picasso“, Ms. zur Veröffentlichung vorgesehen im März 2014 in: *Cahiers de l'Herne* (Paris).
- Dünne, Jörg: „Forschungsüberblick ‚Raumtheorie‘“, in: (<http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>; 13.06.2013).
- Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst des Zerstörens*, Berlin 2001.
- *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, München: Fink, 2010.
- „Ars und Ingenium. Zur Vermessung eines Geistesvermögens in der Kultur der spanischen Frühen Neuzeit und in Luis de Góngoras *Soledades*“, in: Angela Oster (Hrsg.): *Kunst und/oder Technik? Zur Tradition eines Dialogs und seiner Neupositionierung der Frühen Neuzeit*, Freiburg i. Breisgau: Rombach [2015, im Druck].

- Elola, Joseba: „La faceta menos conocida del genio. Picasso se desnudaba escribiendo“, in: *El País*, 01.06.2008, (http://elpais.com/diario/2008/06/01/cultura/1212271201_850215.html, 13.09.2013)
- Eluard, Paul: „Physique de la Poésie“, in: *Minotaure*, Nr. 6 (1934), S. 6-12.
- „Je parle de ce qui est bien“, in: Christian Zervos (Hrsg.): *Picasso 1930-1935. Cahiers d'Art*, (11) 1936, Paris, S. 29-32
- Emmrich, Irma: *El Greco*, Leipzig 1987.
- Fell, Jill: *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, Cranbury (New Jersey): Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- Felten, Uta: „Sobre la recepción de Calderón en García Lorca. El gran teatro del mundo: Un tópico calderoniano puesto al revés“, in: A. de la Granja (Hrsg.): *Actas del Congreso internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del Siglo XVII*, Granada (Univ.) 1996, S. 131-136
- *Traum und Körper bei Federico García Lorca*, Tübingen: Stauffenburg, 1998.
- „Buñuels Traumästhetik im karnevalesken Rekurs auf die Récits der Psychoanalyse“, in: Jochen Mecke/ Volker Roloff (Hrsg.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen 1999, S. 409-421.
- Fermigier, André: *Picasso*. Paris: Librairie Générale Française 1969.
- Fernández Molina, Antonio: *Picasso, escritor*, Madrid 1988.
- Finter, Helga: *Der subjektive Raum*, 2 Bde. Tübingen: Narr, 1990.
- Florman, Lisa: *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966.
- „Zum Begriff der Übertretung“, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 1974, S. 69-89.
- „Des espaces autres“, in: ders., *Dits et écrits*, Bd. 4, Paris: 1994, S. 752-761 (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in: *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5, Okt. 1984), S. 46-49. (hier zit. nach pdf: S. 1-9: <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/445/files/2014/11/heterotopias.pdf>, 13.04.2015)
- García Lorca Federico: „La imagen poética de Don Luis de Góngora“, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 3, Madrid 1986, S. 223-247.
- Gardner, Belinda Grace/ Daniel Spoerri: „'She was incredibly open for everything'. 'Trap' Artist Daniel Spoerri retraces his friendship with Meret Oppenheim“ (Interview vom 06. Juni 2003 englische und deutsche Fassung), in: Thomas Levy (Hrsg.): *Meret Oppenheim. From Breakfast in Fur and Back Again*, (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle), Bielefeld 2003. S. 42-64.

- Geinoz, Philippe: *Relations au Travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genf: Droz, 2014.
- Gelz, Andreas: *Tertulia: Literatur und Soziabilität im Spanien des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Vervuert, 2006.
- Gímenez, Carmen/ Francisco Calvo Serraller (Hrsg.): *Picasso – Tradición y vanguardia*, (Ausstellungskatalog Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 06.06.-04.09.2006), Madrid 2006.
- Glaesemer, Jürgen (Hrsg.): *Der junge Picasso. Frühwerk und blaue Periode*. (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 1984), Bern 1984.
- Glózer, László: *Picasso und der Surrealismus*, Köln: DuMont, 1974.
- Goddard, Linda: „Mallarmé, Picasso and the aesthetic of the newspaper“, in: *Word & Image*, Vol. 22, No. 4 (Dez-Okt. 2006), S. 293-303.
- Goeppert, Sebastian/ Herma Goeppert-Frank/ Patrick Cramer (Hrsg.): *Pablo Picasso. The Illustrated Books: catalogue raisonné*, Genf 1983.
- Goeppert, Sebastian/ Herma Goeppert-Frank: „Nachwort“, in: Honoré de Balzac/ Pablo Picasso: *Das unbekannte Meisterwerk*, hrsg. v. Sebastian Goeppert/ Herma Goeppert-Frank, Frankfurt a.M.: Insel, 1987, S. 119-129.
- Golding, John: „Picasso's Góngora“, in: ders., *Visions of the Modern*, London: Thames & Hudson, 1994, S. 201-209.
- Greenberg Fisher, Susan (Hrsg.): *Picasso and the Allure of Language*, (Ausstellungskatalog Yale University Art Gallery, New Haven, Jan 27 – May 24 2009), New Haven/ London 2009.
- Greif, Stefan: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*. München: Fink 1998.
- Gudiol, José: *Le Greco. Biographie et catalogue*, Paris 1973.
- Guillén, Jorge: *Sprache und Poesie. Einige Beispiele aus Spanien*, München 1965.
- Guinard, Paul: *El Greco*, Genf/Paris/New York: Skira, 1956.
- Gutiérrez-Rexach, Javier: „A linguistic approach to the poetry of Pablo Picasso“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 67-87.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: „Warum gerade Gongora? Poetologie und historiales Bewusstsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg“, in: Rainer Warning/ Winfried Wehle (Hrsg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink, 1982, S. 145-192.

- *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1990.
- Heiser, Jörg: „Pollocks Suff, Picassos Unterhosen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 18.03.2007.
- Held, Jutta: *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin 2005.
- Herrera Navarro, Javier: „Picasso y los escritores del 98: La revista „Arte Joven““, in: *La balsa de la Medusa*, Nr. 24 (1992), S. 5-27.
- *Picasso, Madrid y el 98: la revista „Arte Joven“*, Madrid: Cátedra, 1997.
- Herres, Nina: „Kein Ort, an dem der Schwan geschont wird. Epiphanie und Entzug einer Allegorie (Horaz, Rilke, Mallarmé)“, in: Ralf Simon/ Nina Herres/ Csongor Lőrincz (Hrsg.): *Das lyrische Bild*, München: Fink, 2010, S. 155-179.
- Heydenreich, Titus: „„Kilómetros y leguas de palabras...“: Pablo Picasso als Schriftsteller“, in: *RZLG*, 3 (1979), S. 154-168.
- Hindemith, Gesine: „Zum innovatorischen Potential einer surrealistischen Kunstgeschichtsschreibung“, in: I. Maurer Queipo/ N. Rißler-Pipka/ V. Roloff (Hrsg.): *Die grausamen Spiele des ‚Minotaure‘. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: transcript, 2005, S. 27-38.
- Hirner, René: „Picassos Toros. Die Metamorphosen der Stierkampfmotivik in Pablo Picassos graphischen Werk 1921-1964“, in: René Hirner/ Wendelin Renn (Hrsg.): *Picassos Toros. Stier und Stierkampf in Pablo Picassos graphischem Werk (1924-1964)*, (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Heidenheim), Ostfildern-Ruit: Hatje, 1996, S. 9-35.
- Hirsch, Andreas (Hrsg.): *Picasso – Mythen, Fabeln und Modelle*, (Ausstellungskatalog KunstHaus Wien, 3. April bis 5. Juli 2009), Wien: KunstHaus, 2009.
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg: Rowohlt, 1957.
- *Manierismus in der Literatur*, Hamburg: Rowohlt, 1959.
- Holländer, Hans: „Ars inveniendi et investigandi: zur surrealistischen Methode“, in: Peter Bürger (Hrsg.): *Der Surrealismus*, Darmstadt 1982, S. 244-312.
- „Literatur, Malerei, Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, in: Peter v. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial*, Darmstadt 1995, S. 129-170.
- Horodisch, Abraham: *Pablo Picasso als Buchkünstler*, Frankfurt a.M.: Gesellschaft der Bibliophilen, 1957.
- Hülk, Walburga: „*Fugitive beauté* – Spuren einer intermedialen Laune und Leidenschaft“, in: U. Felten/ M. Lommel/ I. Maurer Queipo/ N. Rißler-Pipka/ G. Wild (Hrsg.): *„Esta locura por los sueños“ Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Heidelberg: Winter, 2005, S. 165-178.

- „Jacques Lacans surrealistische Liaison/Läson“, in: I. Maurer Queipo/ N. Rißler-Pipka/ V. Roloff (Hrsg.): *Die grausamen Spiele des ‚Minotaure‘. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: transcript, 2005, S. 71-82.
 - *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*, Bielefeld: transcript, 2012.
- Imdahl, Max: „Zu Picassos Bild ‚Guernica‘. Inkohärenz und Kohärenz als Aspekte moderner Bildlichkeit“, in: Rainer Warning/ Winfried Wehle (Hrsg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink, 1982, S. 521-567.
- „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, S. 303-380.
- Ingenschay, Dieter: „Poesie des Deskriptiven. Figuren der Beschreibung im Poème en Prose des frühen 20. Jahrhunderts“, in: Rainer Warning/ Winfried Wehle (Hrsg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink, 1982, S. 211-241.
- Jackson Martín, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas*, Madrid: Alianza, 2003.
- Jiménez Millán, Antonio: *Los poemas de Picasso*, Málaga 1983.
- „La literatura de Picasso: notas a ‚Poemas y declaraciones‘“, in: Pablo Picasso: *Poemas y declaraciones*, hrsg.v. Antonio Jiménez Millán, Málaga 1990, S. 7-43.
- Jouffroy, Jean-Pierre/ Ruiz, Edouard: *Picasso, de l’image à la lettre*, Paris: Temps Actuels, 1981.
- Klein, Peter K.: „Von der Bildagitation zum autonomen Kunstwerk: Picassos *Traum und Lüge Francos*“, in: Jutta Held (Hrsg.): *Der spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*, Hamburg: Argument, 1989, S. 120-151.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin: „Deklinaton des Begehrens. Picassos Illustrationen zu Fernando de Rojas’ Drama *La Célestine*“, in: Nina Schleif/ Armin Zweite (Hrsg.): *Picasso. Künstlerbücher*, (Ausstellungskatalog Museum Brandhorst/ Staatl. Kunstsammlung Dresden 2010/2011), München: Hirmer, 2010, S. 148-157.
- Kosinski, Dorothy: „Körperdinge – Picasso und Bataille“, in: Ulrich Weisner (Hrsg.): *Picassos Surrealismus*, (Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld 1991), Stuttgart: Hatje, 1991, S. 237-246.

- Kramer, Kirsten: „Mythos und Bildmagie. Zum Verhältnis von Portrait, Spiegel und Schrift in Góngoras Lyrik“, in: Wolfram Nitsch/ Bernhard Teuber (Hrsg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München 2008, S. 285-310.
- „Le télescope et la découverte du monde. Fonctions de la visibilité technique dans la poésie baroque de Francisco de Quevedo“, in: Kirsten Kramer/ Jens Baumgarten (Hrsg.): *Visualisierung und kultureller Transfer*, Würzburg 2009, S. 319-339.
- Krämer, Sybille: „Sinnlichkeit, Denken, Medien: Von der ‚Sinnlichkeit als Erkenntnisform‘ zur ‚Sinnlichkeit als Performanz‘“, in: *Der Sinn der Sinne* (Ausstellungskatalog), hrsg.v. Claudia Neumann (Red.) (Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn), Göttingen: Steidl, 1998, S. 24-39.
- Krüger, Reinhard: „Picasso liest Mallarmés ‚Un coup de dés‘“, in: *Lendemains*, 40 (1985), S. 38-45.
- Lamping, Dieter: *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1996.
- Laursen, Steingrim: „Picasso und die Mythen“, in: Ortrud Westheider et al. (Hrsg.): *Picasso und die Mythen*, (Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum 13.12.2002-16.03.2003), Hamburg 2002, S. 24-26.
- Léal, Brigitte (Hrsg.): *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. (Ausstellungskatalog Paris musée Picasso 17.09.-25.11.1991), Paris : Éditions de RMN, 1991.
- Lebel, Jean-Jacques: „Le regard de Picasso, érotique“, in: Gérard Régner et al. (Hrsg.): *Picasso érotique*, (Ausstellungskatalog Musée Picasso Paris, Montréal, Barcelona) Paris 2001, S. 46-67.
- Leiris, Michel: „Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros Pied“, in: ders.: *Brisées*, Paris: Mercvire, 1966, S. 183-197.
- „Picasso écrivain ou la poésie hors de ses gonds“, in: Pablo Picasso: *Écrits*, hrsg. v. Marie-Laure Bernadac/ Christine Piot, Paris: Gallimard, 1989, S. VII-XI.
- Lenk, Elisabeth: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München 1983.
- Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Lichtenstern, Christa: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, Weinheim: VCH, 1992.
- Lindner, Burkhardt (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2006.

- Link, Jürgen: „Zur erotischen Faszination durch die nicht normale *passante* in und nach dem Surrealismus“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Michael Lommel/ Justyna Cempel (Hrsg.), *Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz*, S. 33-48.
- Linke, Oliver: „Vom Wort zum Buch. Die *Poésie des mots inconnus* von Iliaszd“, in: Nina Schleif/ Armin Zweite (Hrsg.): *Picasso. Künstlerbücher*, (Ausstellungskatalog Museum Brandhorst/ Staatl. Kunstsammlung Dresden 2010/2011), München: Hirmer, 2010, S. 134-141.
- Lodermeyer, Peter: *Transformationen des Stilllebens in der nachkubistischen Malerei Pablo Picassos*, Münster: LIT, 1999.
- López-Grigera, Luisa: „Introducción crítica“, in: Francisco de Quevedo, *La Hora de Todos y la Fortuna con seso*, Madrid 1979, S. 9-53.
- López Martínez, María Isabel: „Cernuda, Paravicino y El Greco: *Ménage à trois*“, in: *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXX, S. 195-211.
- Lubar, Robert S.: „Narrating the Narration: Picasso and the Myth of El Greco“, in: Jonathan Brown (Hrsg.): *Picasso and the Spanish Tradition*, New Haven; London 1996, S. 27-60.
- Lucas, Antonio: „Los exorcismos literarios del poeta Pablo Picasso“, in: *El Mundo*, 06.11.2006, (<http://www.elmundo.es/papel/2006/11/06/cultura/2046729.htm>, 22.10.2009).
- Luna Traill, Elizabeth: „Tres elegías taurinas. Tres miradas poéticas“, in: *Acta Poetica (Revista del Centro de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM))*, Vol. 25, Nr. 2 (Herbst 2004), S. 47-65.
- Maar, Christa (Hrsg.): *Iconic turn: die neue Macht der Bilder*, Köln: dumont, 32005.
- Maaz, Bernhard: „Ritus und Archaik. Die *Tauromachie*“, in: Nina Schleif/ Armin Zweite (Hrsg.): *Picasso. Künstlerbücher*, (Ausstellungskatalog Museum Brandhorst/ Staatl. Kunstsammlung Dresden 2010/2011), München: Hirmer, 2010, S. 206-211.
- Mallén, Enrique: *The Visual Grammar of Pablo Picasso*, New York: Peter Lang, 2003.
- *La sintaxis de la carne. Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter*, Santiago de Chile: RIL editores, 2005.
 - „The Multilineal Poetry of Pablo Picasso“, in: *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics & Semiotic Analysis*, Heft 14.2, 2009, S. 163-202.
 - „La poesía simpatética de Pablo Picasso“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 105-140.

- (Hrsg.): *Online Picasso Project*, Sam Houston State University, <https://picasso.shsu.edu/> (letzter Zugriff 29.09.2014)
- Marin, Louis: Marin, Louis: „Des noms et des corps dans la peinture“, in: *Autour du Chef d'œuvre inconnu*, hrsg. v. École nationale supérieure des Arts Décoratives, Paris 1985, S. 45-59.
- „Dans le laboratoire de l'écriture-figure“, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Nr. 38, (Winter 1991), S. 77-91.
- Mattenklott, Gert: „Einbildungskraft“, in: Bernd Hüppauf/ Christoph Wulf (Hrsg.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Fink, 2006, S. 47-64.
- Maurer Queipo, Isabel: „A la recherche d'images susceptibles de nous extasier“. Das Universum der Ekstase des Salvador Dalí“, in: I. Maurer Queipo/ N. Rißler-Pipka/ V. Roloff (Hrsg.): *Die grausamen Spiele des ‚Minotaure‘. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: transcript, 2005, S. 83-105.
- „Juana Inés de la Cruz, ‚La peor de todas‘, als barockes Vorbild Frida Kahlos“, in: Uta Felten/ Tanja Schwan (Hrsg.): *Frida Kahlo. Körper, Gender, Performance*, Berlin 2008, S. 25-39.
- „Los principios de un genio a finales de una época: ‚Picasso antes de Picasso‘“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 45-65.
- Medina, Raquel: *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Orly, Cirlot, Labordeta y Cela. Madrid 1997.
- Menaker Rothschild, Deborah (Hrsg.): *Picasso's ‚Parade‘. From Street to Stage*, (Ausstellungskatalog The Drawing Centre, New York, 06. April-13. Juni 1991), London 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice: „Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 39-59.
- Michaël, Andrroula/ Gustavino, Marc: „Le nombre chez Picasso: une tentative d'appropriation du langage“, in: *Histoire de l'Art*, Nr. 44 Juni (1999), S. 75-86
- Michaël, Andrroula: *Picasso Poète*, Paris/ Saint-Just-La-Pendue: Beaux-arts de Paris les éditions ENSBA, 2008.

- „Picasso écrivain, la réactualisation des préoccupations plastiques“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 165-182.
- Mitchel, W. J. T.: „Was ist ein Bild“, in: Volker Bohn (Hrsg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, S. 17-68.
- Mitry, Jean: *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, Paris 1974.
- Moeller, Magdalena M.: *Picasso im Sprengel Museum Hannover*, (Ausstellungskatalog), Frankfurt a.M. 1986.
- Molho, Maurice: „Concept et métaphore dans Góngora“, in: *Europe* Nr. 577 (Mai 1977), S. 91-130.
- „Sur un sonnet à un peintre“ in: *Europe* Nr. 577 (Mai 1977), S. 79-81
- Moreno Villa, José: „Claridades sobre Picasso, analizando sus poemas“, in: ders.: *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fr. Luis de León, Bécquer, R. Darío, J. Ramón Jiménez, Jorge Guillén, García Lorca, A. Machado, Goya, Picasso*, Mexico 1944, S. 129-152.
- Müller, Bodo: *Góngoras Metaphorik. Versuch einer Typographie*, Wiesbaden 1963.
- Müller, Markus (Hrsg.): *Pablo Picasso – im Atelier des Künstlers*, (Ausstellungskatalog Graphikmuseum Picasso Münster 28.08.-21.11.2010), München: Hirmer, 2010.
- Neumeister, Sebastian: „Verbale Visualisierung bei Gracián“, in: Monika Bosse/ André Stoll (Hrsg.): *Theatrum mundi: Figuren der Barock-Ästhetik in Spanien und Hispano-Amerika*, Bielefeld: Aisthesis, 1997, S. 91-102.
- Neumeyer, Alfred: *El Greco: Das Begräbnis des Grafen Orgaz*, (Werkmonographien zur Bildenden Kunst hrsg. v. Carl Georg Heise, Nr. 16), Stuttgart: Reclam, 1957.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler, 2011.
- Nitsch, Wolfram: „Das Subjekt als peregrino. Selbstbehauptung und Heteronomie in Góngoras Lyrik“, in: Wolfgang Matzat/ Bernhard Teuber (Hrsg.): *Welterfahrung – Selbsterfahrung*, Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 363-377.
- Orozco Díaz, Emilio: *Introducción a Góngora*, Barcelona 1984.
- Ortega y Gasset, José: „Góngora 1627-1927“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Stuttgart 1978, S. 356-366.
- „La deshumanización del arte“, in: *Obras completas*, Bd. 3, Madrid: Alianza eds., 1983.

- Pabst, Walter: „Picassos Góngora-Transkription und der Hispanist Zdislas Milner“, in: *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 37 (1986), S. 282-299.
- Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als symbolische Form“, in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1985, S. 99-167.
- Penrose, Roland: *Picasso Leben und Werk*, Darmstadt 1963.
- Pierre, José (Hrsg.): *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Bd. 1 (1922-1939), Saint-Just-la-Pendue: Chirat, 1980.
- Pierssens, Michel: „Apollinaire, Picasso et la mort de la poésie“, in: *Europe*, Nr. 492-493 (April-Mai 1970), S. 178-190.
- Piot, Christine: „Picasso et la pratique de l'écriture“, in: Pablo Picasso: *Écrits*, hrsg v. Marie-Laure Bernadac/ Christine Piot, Paris: Gallimard, 1989, S. xxvi-xxxiii.
- Radet, Carl: *El Greco*, Herrsching (Ammersee): Pawlak, 1976.
- Rajewski, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.
- „Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“, in: Joachim Paech/ Jens Schröter (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München: Fink, 2008, S. 47-60.
- Reiter, Silke: „Schönheitsschauer und Schwermuttschatten. Pablo Picasso und die Sonette des Luis de Góngora y Argote“, in: Nina Schleif/ Armin Zweite (Hrsg.): *Picasso. Künstlerbücher*, (Ausstellungskatalog Museum Brandhorst/ Staatl. Kunstsammlung Dresden 2010/2011) München: Hirmer, 2010, S. 236-243.
- Richter, Sandra: „Wie kam das Bild in die Lyriktheorie? Präliminarien zu einer visuellen Theorie der Lyrik“, in: Ralf Simon/ Nina Herres/ Csongor Lőrincz (Hrsg.): *Das lyrische Bild*, München: Fink, 2010, S. 63-84.
- Rieger, Angelica: „Picasso ou le malentendu Balzac“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 217-245.
- Rippl, Gabriele: „Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verortungsvorschlag“, in: R. Brosch (Hrsg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, Berlin 2005. S. 43-60.
- Rißler-Pipka, Nanette: „Renoirs gemaltes Film-Theater: *Le Déjeuner sur l'herbe*“, in: Michael Lommel/ Volker Roloff (Hrsg.): *Jean Renoirs Theater/Filme*, München: Fink, 2003, S. 153-172.

- „Picassos surrealistisches Theater“, in: Michael Lommel/ Isabel Maurer Queipo/ Nanette Rißler-Pipka/ Volker Roloff (Hrsg.): *Französische Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus*, Bielefeld: Transcript, 2004, S. 65-83.
- *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*, München: Fink, 2005.
- „Oppenheims *Déjeuner en fourure*: die Inszenierung einer Pelztasse“, in: Marijana Erstic/ Gregor Schuhen/ Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, Bielefeld: Transcript, 2005, S. 165-186.
- „Picasso und sein Minotaure“, in: Isabel Maurer Queipo/ Nanette Rißler-Pipka/ Volker Roloff (Hrsg.): *Die grausamen Spiele des ‚Minotaure‘. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: Transcript, 2005, S. 39-70.
- „La statue vivante. Métamorphoses de la *Gradiva* surréaliste“, in: *Mélusine* Nr. XXVI (2006), S. 123-131.
- „El Grecos *El entierro del Conde de Orgaz*, Góngoras Grabgedicht und Picassos erotische Traumbilder“, in: U. Felten/ M. Lommel/ I. Maurer Queipo/ N. Rißler-Pipka/ G. Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños...*“ *Intermedialität und Traumdiskurs in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Heidelberg: Winter, 2006, S. 117-133.
- „Duchamp, die Braut und ihre Junggesellen: Ein Spiel zwischen Bild und Text“, in: Annette Runte (Hrsg.): *Literarische ‚Junggesellen-Maschinen‘ und die Ästhetik der Neutralisierung. Machine littéraire, machine célibataire et ‚genre neutre‘*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 221-235.
- „Picasso’s Poetry between Spanish Tradition and Surrealism“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 67-87.
- „The paradoxes of *Arte Joven*: high and low culture before the rise of the avant-gardes“, in: Hanno Ehrlicher (Hrsg.): *Popular Culture in the 1920s and 1930s: A Response to America’s Cultural Identity Crisis*, in: *PhiN* Beiheft 6/2013, S. 48-64, (<http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft6/b6i.htm>, 30.09.2013).

- „Die Zeitschrift *Arte Joven* zwischen Groteske und modernistischem Pathos“, in: Isabel Maurer Queipo/ Tanja Schwan (Hrsg.): *Pathos und Passion*. Sektion des Romanistentags Berlin 2011 [in Vorbereitung 2013].

Rißler-Pipka, Nanette/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012.

Roemer, Nikola: *Picasso – Balzac: Le Chef d'œuvre inconnu*. Saarbrücken 2007.

Rötzer, Hans Gerd: „Francisco de Quevedo: Historia de la vida del Buscón, llamada Don Pablos; Exemplo de Vagamundos, y Espejo de Tacaños“, in: V. Roloff/ H. Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.): *Der spanische Roman*, Stuttgart: Metzler 1995, S. 116-134.

Roloff, Volker: „Experimente an den Grenzen der Komik und des Traums. Anmerkungen zu surrealistischen Filmen“, in: *Diagonal*, H. 1 (1992), S. 183-196.

- „Zur Beziehung von Bild und Text am Beispiel von Goyas ‚Caprichos‘“, in: Christoph Strosetzki/ André Stoll (Hrsg.): *Spanische Bilderwelten: Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog*, Frankfurt a.M.: Vervuert, 1993, S. 1-15.
- „Traumdiskurs und Körper. Beispiele lateinamerikanischer Literatur“, in: R. Behrens/ R. Galle (Hrsg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg 1995, S. 269-283.
- „Labyrinth der Lektüre. Figuren der Intermedialität bei Borges, Cortázar und Carpentier“, in: Monika Bosse/ André Stoll (Hrsg.): *Theatrum mundi: Figuren der Barock-Ästhetik in Spanien und Hispano-Amerika*, Bielefeld: Aisthesis, 1997, S. 253-274.
- „Vom Surrealismus zur postmodernen Erzählfreude. Lateinamerikanische Kombinationen und Beispiele (Borges, Mário de Andrade, Carpentier)“, in: Ulrich Schulz-Buschhaus/ Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Projekte des Romans nach der Moderne*, München: Fink, 1997, S. 289-310.
- „Der fremde Calderón. Sartre und das spanische Barocktheater“, in: Frank Leinen (Hrsg.): *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität*, Berlin 2002, S. 231-245.
- „Anmerkungen zum Begriff der Schaulust“, in: Lydia Hartl/ Yasmin Hoffmann/ Walburga Hülk/ ders. (Hrsg.): *Die Ästhetik des Voyeur. L'Esthétique du voyeur*, Heidelberg: Winter, 2003, S. 26-31.

- „Surreale Urwälder in Europa und Lateinamerika – im Zwischenraum der Bilder und Texte“, in: M. Dobbe/ P. Gendolla (Hrsg.): *Winter-Bilder*. Siegen 2003, S. 241-257.
 - „Metamorphosen des Surrealismus in Spanien und Lateinamerika. Medien-ästhetische Aspekte“, in: U. Felten/ V. Roloff (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*, Bielefeld: transcript, 2004, S. 13-33.
 - „Surreale Metamorphosen und Spiegelbilder. Anmerkungen zum Narzißmus Dalís“, in: Isabel Maurer Queipo/ Nanette Rißler-Pipka (Hrsg.): *Dalís Medienspiele*, Bielefeld: transcript, 2007, S. 49-76.
 - „Streifzüge durch surreale Bibliotheken – von Rabelais und Borges zum Internet“, in: Iris Hermann/ Anne-Maximiliane Jäger-Gogoll (Hrsg.): *Durchquerungen. Ralf Schnell zum 65. Geburtstag*, Heidelberg: Winter 2008, S. 225-234.
 - „Intermedialität als Medienanthropologie“, in: Joachim Paech/ Jens Schröter (Hrsg.): *Intermedialität. Analog / Digital*, München: Fink, 2008, S. 15-29.
 - „Mythos und Farce: Vorüberlegungen zur neuen Mythologie der Surrealisten“, in: Marijana Erstic/ Gregor Schuhen/ Tanja Schwan (Hrsg.): *Spektrum reloaded. Siegener Romanistik im Wandel*, Siegen: universi, 2009, S. 253-266.
 - „Böse Spiele mit der Sprache – Anmerkungen zur Farcenkomik von *Maître Pierre Pathelin* und Rabelais bis zu Jarry und Ionesco“, in: Claudia Frevel (Hrsg.): *Gli uomini si legano per la lingua. Festschrift für Werner Forner zum 65. Geburtstag*, Stuttgart: ibidem, 2011, S. 459-478.
 - „Picasso im Licht spanischer und französischer Theatertraditionen“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 195-216.
- Rosen, Valeska von: „Der stumme Diskurs der Bilder“. Einleitende Überlegungen“, in: Valeska v. Rosen/ Klaus Krüger/ Rudolf Preimesberger (Hrsg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München 2003, S. 9-16.
- Ruffa, Astrid: „Salvador Dalí, théoricien de l’art. Métamorphose, trompe l’œil et courbure“, in: *Cahiers du Musée national d’art moderne*, (Nr. 121, Nov. 2012), S. 72-87.

- Ruiz Mantilla, Jesús: „El misterio de los ‚picassos tuneados‘“, in: *El País*, 02.12.2009 (http://elpais.com/diario/2009/12/02/cultura/1259708407_850215.html, 09.10.2013)
- Russel, John: „Vorwort“, in: Pablo Picasso: *Góngora, 20 Sonette von Luis de Góngora y Argote*, übers. v. Fritz Vogelsang, Frankfurt a.M.: Insel, 1985. ohne Seitenangabe.
- Sabartés, Jaime: „La literatura de Picasso“, in: Christian Zervos (Hrsg.): *Picasso 1930-1935. Cahiers d'Art*, (11) 1936, Paris, S. 89-90.
- *Picasso retratos y recuerdos*, Madrid 1953.
- „Gespräche und Erinnerungen 1939-1945“, in: Pablo Picasso: *Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse*, Berlin: Ullstein, 1957, S. 127-167.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Sanchis-Banus, José: „Don Luis“, in: *Europe* Nr. 577 (Mai 1977), S. 3-17.
- Schade, Sigrid: „Text- und Körperalphabet bei Hans Bellmer“, in: Sybille Dümchen/ Michael Nerlich (Hrsg.): *Texte-Image Bild-Text*, Berlin 1990.
- Schiff, Gert: „Introduction“, in: ders. (Hrsg.), *Picasso in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1976. S. 1-25.
- Schleif, Nina/ Armin Zweite (Hrsg.): *Picasso. Künstlerbücher*, (Ausstellungskatalog Museum Brandhorst/ Staatl. Kunstsammlung Dresden 2010/2011), München: Hirmer, 2010.
- Schleif, Nina: „Picasso als Illustrator“, in: Schleif, Nina / Armin Zweite (Hrsg.): *Picasso. Künstlerbücher*. Ausstellungskatalog Museum Brandhorst/ Staatl. Kunstsammlung Dresden 2010/2011. München: Hirmer, 2010, S. 159-174.
- „Zum Verhältnis von Text und Bild in Picassos Künstlerbüchern“, in: Nina Schleif/ Armin Zweite (Hrsg.): *Picasso. Künstlerbücher*, (Ausstellungskatalog Museum Brandhorst/ Staatl. Kunstsammlung Dresden 2010/2011), München: Hirmer, 2010, S. 213-235.
- Schlünder, Susanne: *Karnevaleske Körperwelten Francisco Goyas. Zur Intermedialität der Caprichos*, Tübingen: Stauffenburg, 2002.
- Schmelzer, Dagmar: *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre. Azorín, Benjamín Jarnés und der Film*, Tübingen: Narr, 2007.
- Schmidt, Diether: „Nachwort zu *Traum und Lüge Francos*“, in: Picasso: *Traum und Lüge Francos*, Leipzig: Insel, 1968, S. 29-38.
- Schmidt, Melanie: „Tanz in zwei Dimensionen: Das Konzept des Performativen Körpertableaus in Nijnskys *L'Après-midi d'un faune*“, in: Marijana Erstic/ Gregor Schuhen/ Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität*, Bielefeld: transcript, 2005, S. 141-163.

- Schmidt-Glitzner, Helwig / Markus Müller (Hrsg.): *Das Buch als Bild. Picasso ‚illustriert‘*, (Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Wiesbaden 2002.
- Schmitz-Emans, Monika: „Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern“, in: Manfred Schmeling/ Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, Würzburg: Königshausen/Neumann, 1999, S. 17-34.
- „Arachne im Wettstreit. Ovids *Metamorphosen* als poetologischer Text“, in: Alexander Honold/ Ralf Simon (Hrsg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*, München: Fink, 2010, S. 250-266.
- Schneider, Lars: *Die page blanche in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*, München: Fink [im Druck 2015].
- Schneider-Berry, Danièle: „Minotaure: Une revue surréaliste?“, in: *Mélusine*, Nr. 10 (1988), S. 227-237.
- Schreiber, Sylvia: „‚Bildgedichte‘ – ‚Gedichtbilder‘. Text-Bild-Relationen bei Pablo Picasso“, in: Hans Grote/ Peter Tischer (Hrsg.): *Schrift – Bild – Text. Zur Interaktion zweier Zeichensysteme in den romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: ibidem, 2002, S. 154-176.
- Schröter, Jens: „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Nr. 7 (1998), S. 129-154.
- Schwartz, Lía: „El letrado en la sátira de Quevedo“, unter Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/schwartz.htm (08.05.2013).
- Sesé, Teresa: „Morente canta a Picasso“, in: *La Vanguardia*, 21.05.2008, (<http://www.lavanguardia.com/cultura/20080521/53465679718/morente-canta-a-picasso.html>, 19.04.2012)
- Siegelin, Dorothée: „Picassos Stierkämpfe im Kontext surrealistischer Diskussionen um Mythos und Stierkampf“, in: René Hirner/ Wendelin Renn (Hrsg.): *Picassos Toros. Stier und Stierkampf in Pablo Picassos graphischem Werk (1924-1964)*, (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Heidenheim), Ostfildern-Ruit: Hatje, 1996. S. 37-55.
- Simon, Ralf: *Der poetische Text als Bildkritik*, München: Fink, 2009.
- „Kahnfahrt mit Hegel. Heines Gedicht *Nächtliche Fahrt (Romanzero)* als Passage der Philosophie“, in: Ralf Simon/ Nina Herres/ Csongor Lőrincz (Hrsg.): *Das lyrische Bild*, München: Fink, 2010, S. 87-108.
- Simon, Ralf/ Nina Herres/ Csongor Lőrincz (Hrsg.): *Das lyrische Bild*, München: Fink, 2010.

- Sircoulomb-Müller, Valérie-Anne: „Das Atelier im Spätwerk von Pablo Picasso – der künstlerische Schaffensprozess und die Thematik Maler-Modell“, in: Müller, Markus (Hrsg.): *Picasso. Im Atelier des Künstlers*, (Ausstellungskatalog Graphikmuseum Münster 28.08.-21.11.2010), München: Hirmer, 2010, S. 47-66.
- Small, Irene: „Writing Picasso“, in: *Picasso and the Allure of Language*, (Ausstellungskatalog) hrsg. v. Susan Greenberg Fisher, New Haven: Yale University Press, 2009. S. 209-217.
- Soto Calzado, Inocente: „Úbu Picasso“, in: *Archivo Español de Arte*, Vol 78, Nr. 312 (2005), S. 352-368.
- Spies, Werner: *Kontinent Picasso. Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten*, München: Prestel, 1988.
- „Der Radierzyklus *Traum und Lüge Francos*“, in: ders.: *Kontinent Picasso*, München 1988, S. 45-61.
 - „Der blinde Minotaurus“, in: *Picasso. Der blinde Minotaurus*, hrsg. v. Hamburger Kunsthalle, Katalog: Christoph Heinrich (Ausstellungskatalog, Sammlung Hegewisch, Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1997 S. 7-13.
 - „Malen gegen die Zeit“, in: ders. (Hrsg.): *Picasso. Malen gegen die Zeit*, (Ausstellungskatalog Albertina Wien/ K20 Düsseldorf), Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, S. 14-45.
- Starobinski, Jean: „Face diurne et face nocturne“, in: Isabel Maurer Queipo/ Nanette Rißler-Pipka/ Volker Roloff (Hrsg.): *Die grausamen Spiele des ‚Minotaure‘. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: transcript, S. 17-25.
- Stone-Richards, Michael: „Picasso, der Dichter – Der Minotaurus Picasso“, in: Ulrich Weisner (Hrsg.): *Picassos Surrealismus*, (Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld 1991), Stuttgart: Hatje, 1991, S. 261-271.
- Strüwing, Yvonne: *Picasso – Traum und Lüge Francos*, Studienarbeit Universität Münster, GRIN-Verlag (books on demand Norderstedt), 2002.
- Tériade, E. (Stratis Eleftheriadis): „Émancipation de la peinture“, in: *Minotaure*, Nr. 3-4 (1933), S. 9-20.
- Teuber, Bernhard: „Curiositas et crudelitas. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima“, in: Joachim Küpper/ Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink, 2000, S. 615-652.

- „Cuerpos sagrados. En torno a las imágenes perversas de la carne en España“, in: B. Teuber/ Horst Weich (Hrsg.): *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*, Frankfurt a.M.: Vervuert, 2002, S. 35-47.
- Tholen, Georg Christoph: „Dazwischen – Die Medialität der Medien. Eine Skizze in vier Abschnitten“, in: Ludwig Jäger/ Gisela Fehrmann/ Meike Adam (Hrsg.): *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*, München: Fink, 2012, S. 43-62.
- Tiedemann, Rolf: „Einleitung des Herausgebers“, in: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Bd. I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 9-41.
- „Editorischer Bericht“, in: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Bd. II, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 1067-1080.
- Todorov, Almut: „Ein Essay als ‚Theorie in Bildern?‘. Über ein Intermedialitätsparadigma von Jens Schröter und den Foto Essay ‚Sozio-Design‘ von Bazon Brock“, in: Joachim Paech/ Jens Schröter (Hrsg.): *Intermedialität. Analog / Digital*, München: Fink, 2008, S. 273-290.
- Torre, Guillermo de: „Picasso íntimo“ (1941), in: ders., *La aventura y el orden*, Buenos Aires: Losada, 1948, S. 55-61.
- „Picasso escritor“ (1947), in: ders., *La aventura y el orden*, Buenos Aires: Losada, 1948, S. 63-70.
- Trueblood, Alan S.: „La trducción de los textos literarios: los sonetos de Góngora“, in: *AISO Actas I* (1984), Centro virtual Cervantes, S. 79-97, (cvc.cervantes.es/literatura/aiso/.../aiso_1_008.pdf..., abgerufen: 24.01.2013).
- „Góngora visto por Picasso“, in: *AHI Actas IX* (1986), Centro virtual Cervantes, S. 655-663, (cvc.cervantes.es/literatura/.../aih_09_1_066.pdf, 24.01.2013).
- Tzara, Tristan: *Picasso et les chemins de la connaissance*, Genf 1948.
- Ullmann, Ludwig: *Picasso und der Krieg*, Bielefeld: Kerber, 1993.
- Vietta, Silvio: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München: Fink, 2001.
- Vogelsang Fritz: „Nachwort“, in: Antonio Machado, *Soledades*, Zürich: Ammann, 1996, S. 251-302.
- Vossler, Karl: *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München ⁶1950 [1940].
- Waldow, Stefanie: *Der Mythos der reinen Sprache. Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg*, München: Fink, 2006.
- Warncke, Carsten-Peter: *Pablo Picasso*, 2 Bde., hrsg. v. Ingo F. Walther. Köln: Taschen, 1995.
- „Picasso – die Poesie der Malerei“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 27-44.

- Wehle, Winfried: „Orpheus zerbroche Leier. Zur ‚Poetik des Machens‘ in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)“, Rainer Warning/ Winfried Wehle (Hrsg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink, 1982, S. 381-419.
- „Avantgarde: Ein historisch-systematisches Paradigma ‚moderner‘ Literatur und Kunst“, in: Rainer Warning/ Winfried Wehle (Hrsg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink, 1982, S. 9-40.
 - „Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer ‚ganz neuen Ästhetik‘ zu Jahrhundertbeginn“, in: Dieter Janik (Hrsg.): *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, S. 408-480.
- Weigel, Sigrid: „Passagen und Spuren des ‚Leib- und Bildraums‘ in Benjamins Schriften“, in: dies. (Hrsg.): *Leibraum und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln 1992, S. 49-64.
- *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1997
- Weinrich, Harald: „Semantik der kühnen Metapher“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, (37/1963), S.325-344.
- Weisner, Ulrich (Hrsg.): *Picassos Surrealismus*, (Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld 1991), Stuttgart: Hatje, 1991.
- Westerdahl, Edouardo: „Picasso, el límite de su vanguardia y la república española“, in: Antonio Bonnet Correrá et al. (Hrsg.): *Picasso 1881-1981*, Madrid 1981, S. 157-173.
- Westheider, Ortrud et al. (Hrsg.): *Picasso und die Mythen*, (Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum 13.12.2002-16.03.2003), Hamburg 2002.
- Wetzel, Michael (Hrsg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München: Fink, 1994.
- *Die Wahrheit nach der Malerei*, München: Fink, 1997.
 - „Das Bild und das Visuelle. Zwei Strategien der Medien“, in: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hrsg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München: Fink, 2004, S. 173-186.
- Whelan, Robert: *Robert Capa. A Biography*, New York: Knopf, 1985.
- Wiesing, Lambert: „Denken mit Bildern. Das virtuelle Gedankenexperiment“, in: Barbara Naumann/ Edgar Pankow (Hrsg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München: Fink, 2004, S. 235-243.
- Wild, Gerhard: „*Athaumasia* – eine Theorie des Staunens aus musealem Geist“, in: U. Felten/ M. Lommel/ I. Maurer Queipo/ N. Rißler-Pipka/ G. Wild (Hrsg.): *„Esta locura por los sueños“ Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Heidelberg: Winter, 2005, S. 67-116.

- „Don Pablos Wortmuseum. Visualität, Oralität und Synästhesie in Picassos *Écrits*“, in: Nanette Rißler-Pipka/ Gerhard Wild (Hrsg.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picasso aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Nr. 10, Aachen: Shaker, 2012, S. 141-164.

Willems, Gottfried: „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven“, in: Wolfgang Harms (Hrsg.): *Text Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1990, S. 414-429.

Winter, Scarlett: *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*, Heidelberg: Winter, 2007.

Zervos, Christian: „Textes de Picasso“, in: *Cahiers d'Art* (23, Nr.1) 1948, Paris, S. 50-52.

Zweite, Armin: „Die Permanenz der Gegenwart. Picasso und seine Buchgrafik“, in: Nina Schleif/ Armin Zweite (Hrsg.): *Picasso. Künstlerbücher*, (Ausstellungskatalog Museum Brandhorst/ Staatl. Kunstsammlung Dresden 2010/2011), München: Hirmer, 2010, S. 19-33.

Picasso. Der blinde Minotaurus, hrsg. v. Hamburger Kunsthalle, Katalog: Christoph Heinrich (Ausstellungskatalog, Sammlung Hegewisch, Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1997.

Focus on Minotaure/ Regards sur Minotaure, (Ausstellungskatalog hrsg. v. Musée d'Art et d'Histoire Genève), Genf 1987.