

Bernhard Rupprecht
Prozeß und kein Ende

Nachgedanken zur Ausstellung von Picassos Plastik

Die Ausstellung „Picasso – Das plastische Werk“ von Oktober 1983 bis Anfang Februar 1984 in Berlin und dann Düsseldorf ermöglichte eine Übersicht eines Schaffensbereichs bei Picasso, wie sie zuvor noch nie gegeben war und so schnell auch nicht wieder zustande kommen dürfte. Es erhob sich die Frage, ob mit diesem großen Querschnitt ein anderer Picasso sich zeigen, ein substantieller Zuwachs zum malerischen und graphischen Oeuvre beigebracht werde. Ohne Zögern ist jetzt zuzugeben, daß zur Kenntnis Picassos die dreidimensionalen Werke hinzugenommen werden müssen – auch wenn die sehr engen Bezüge zu seiner Flächenkunst meist zutage liegen. Schon deshalb konnte mit dieser Ausstellung ein qualitativ „neuer Picasso“ nicht vorgestellt werden. Unübersehbar ist jedoch, daß an Picassos Plastik einige prinzipielle und spezifische Momente seines Schaffens sich deutlicher als anderswo anschaulich machen.

Prozeß des Werkens

Picasso war als gereifter Künstler nicht der Mann, der sich beim Plagiat ertappen lassen wollte. Wenn er 1942 ready-mades wie Fahrradsattel und Lenkstange aus der alltäglichen Sphäre des Gebrauchs isoliert, dann ist das nicht eine Replik von Marcel Duchamps Verfremdungen – dreißig Jahre zuvor. Bei Picasso bleibt es nicht beim Gag, nicht beim Zusammenprall von Banalität und „Kunst“. Er schickt sein Publikum auf den Weg zu Bildern und zu Kunst – alles Dinge und Begriffe, die eingebracht werden müssen aus dem gigantischen Musée imaginaire, auf dessen Anwesenheit Picasso bei seinen Adressaten spekuliert. Picasso stößt über Verfremdung und vordergründig witzige Kombinatorik die Tür zu einem Weg auf, in dessen Verlauf sich ikonische Integration ereignen kann, falls der Betrachter aktivierbar ist, seinem Drang „Bilder“ zu sehen nachgibt und mitspielt. Wer „icon“ nicht schon mitbringt und wer nicht bereit oder fähig ist, seine internalisierten Schätze assoziativ zu aktualisieren, dem bleiben Sattel und Lenkstange.

Picasso stochert nicht im Abfallhaufen, um wie Altvater Duchamp mit den Trouvaillen die bürgerlichen Kunstvorstellungen eben dem Müll zuzugesellen; Picasso nähert sich dem Wegschmiß mit der Absicht der imaginativen Impulsge-

bung. Nichts liegt ihm ferner als die zu seinen Lebzeiten so oft proklamierte wechselseitige Diskriminierung von „Wirklichkeit“ und „Kunst“. Picasso soll geäußert haben, daß keine vorgängige Absicht hinter seinen Werken stünde, daß er nicht suche, sondern finde. Mag sein, daß der Blick auf das Ausrangierte den Concetto auslöst – aber dieser und nur dieser ist für die Wahl bestimmend. In Bildideen rasten die Fundstücke ein, für solche werden sie ausgewählt, und letztlich ist Picasso nicht ein absichtsloser Finder, sondern ein sorgfältig wählender Sucher. Er denkt nicht daran, alles und jedes für fähig zu halten, um auf den Weg zu Bildern einzuladen. Und wenn er nichts findet, so wird eben geordert – der Topf, das Sieb, das fehlende Paar Schuhe.

Wozu fehlend? Zur Einleitung des Prozesses, mit dem der nach „Bild“ und „Kunst“ Suchende beschäftigt wird. Freilich ist solches Tun ohne verdinglichtes Ende, der Weg führt notwendig auch zum Ausgangspunkt, zu den Impulsgebern rückwärts, wo Picasso lächelnd steht und zu Recht feststellt, daß „Stierschädel“ offensichtlich das Bedürfnis der Leute sei, er jedoch habe hier lediglich Sattel und Lenkstange. Nicht unabsichtlich, aber eben doch nicht mehr. Auf die Frage der Gilot, warum er unter den Totenschädel in einem Stilleben statt der gekreuzten Knochen Lauchstengel gemalt habe, antwortet Picasso, daß man derzeit ebenso wenig noch einen Schädel mit gekreuzten Knochen malen, wie man „amour“ auf „toujours“ reimen könne. „Also bringst du statt dessen die Lauchstangen herein und erreichst damit dein Ziel“ – nämlich den Betrachter zu veranlassen, sich zu erinnern, sein Bild- und Bildungswissen gegenzuhalten, von der entstehenden Friktion beschäftigt zu sein.

Auf traditionelle Kunst spekulieren, ohne sie zu machen – Picasso war der Großmeister dieses Erfolgsrezepts, und deswegen konnte er auch nicht in der Abstraktion landen. Picasso kann nicht völlig abstrahieren, weil er von den beim Betrachter eingespeicherten Bildbegriffen und Kunstvorräten zehrt. Aber auch von der diametral entgegengesetzten Möglichkeit, mit Plastiken an ein traditionelles Thema samt zugehöriger Form nicht nur zu erinnern, sondern in Mimesis von Natur und Kunstgut weitere Kunst definitiv zu realisieren, muß Picasso sich fernhalten. Er begäbe sich dann seiner Macht, sein Publikum zu aktivieren. „Kunst“ stünde quasi schon fertig da. Mit dem 1943 in Vallauris entstandenen Lammträger hat sich Picasso diesem Punkt angenähert; für den Betrachter gibt es da nicht mehr viel zu tun, das Auge wird mit Oberflächenreizen abgefunden. Je mehr er sich in Form und Thema dem final gestalteten Kunstwerk nähert, desto weniger ist er Picasso. Gerade mit „fertigen“ Kunstwerken entläßt er sein Publikum aus der spannungsvollen Mitwirkung. Denn es hängt am Begriff des unvollendbaren Werks, daß uns Picasso auf den Weg zu Bildvorstellungen und Kunsterwartungen schicken kann; Picassos Kunst erscheint in der Offenheit, ja Unabschließbarkeit des Tuns im Feld der Kunst. Dies eine Lehre, die mehr, viel mehr von der Plastik denn von den Flächenkünsten vermittelt wird.

Schon die frühesten Arbeiten, noch an Rodin und seinen Nachfolgern orientiert, suchen definierten Werkformen wie Maske, Büste, Statuette auszuweichen. So gut wie immer wird ein Rest, oft auch mehr, des Werkstoffs vorgezeigt, aus dem Picasso die plastische Schöpfung hat entstehen lassen. So ist das Thema des Kopfes „Fernande“ von 1906 in seiner unterschiedlichen Modellierung und der ungestalteten Basispartie weniger Porträtbüste als vielmehr die Darstellung unterschiedlicher Möglichkeiten des Werkens aus dem gefügigen Material heraus. Und an dem „kubistischen“ Kopf von 1909, ohne Zweifel eines der plastischen Hauptwerke des 20. Jahrhunderts, ist dann die antragende Gestaltung aus plastischen Elementen mit der Aktivierung der Intervalle der eigentliche Inhalt.

Das Werken selbst ist vor jeglicher anderen Bestimmung die Ikonographie der Plastik Picassos, und das muß bei ihm spätestens Ende der 20er Jahre in obere Schichten des Bewußtseins aufgestiegen sein. Mit unübersehbarem Eigensinn wird bei den sonst so subtil ausgewogenen und (von Gonzalez) in äußerster Präzision erstellten Draht-„Figuren“ von 1928 als Indiz der Mache das Hartlot an der Rundscheibe patzig und unbefleht stehengelassen; bei einigen der monumentalen Frauenköpfe, 1931 in Gips modelliert, wird die Holzsubstruktion samt Drahtverbindung in die Bronze hineingenommen, und noch die Blechplastik der frühen 60er Jahre zeigt in ihrer lässigen Art der Bemalung und der absichtsvoll daneben getropften Farbe sowohl das Malmaterial als solches, die Struktur des Werkzeugs und die Dynamik des Werkens selbst. Aufmerksam geworden entdeckt man dergleichen schon beim berühmten Absinthglas von 1914. All das ist nur konsequent: Traditionelle Bildvorstellungen sind unentbehrlich, werden aber nicht realisiert; analog ist Werk nicht auf einen letztgültigen, unveränderbaren Zustand hingearbeitet, es ist nur Station in einem unabschließbaren Prozeß des Werkens, das weitaus mehr als die Werke selbst nun als „Kunst“ auftritt.

Nicht Gestalt, sondern Indiz des Gestalters

Mit dem Werken als eigentlichem Inhalt der Objekte ändert sich auch der Gehalt des Oeuvres. Kunstwerke, in sich gerundet und zu finaler Gestalt gebracht, mögen noch so sehr auf den Künstler verweisen: Letztlich sind sie eben als „fertige“ von ihm abgenabelt, leben ihr eigenes Leben. Die Ausstellung in Berlin und Düsseldorf hat besonders eindringlich gezeigt, daß es vor allem die Plastiken Picassos sind, die sich der personalen Gegenüberstellung verweigern müssen. Sehr oft zeigen sie noch den ungestalteten Urstoff und die Technik der Herstellung mit vor; Unpräzises der Formgebung, scheinbare Unachtsamkeit oder gar Defektes von Oberflächen sind weder Hinweis auf gewaltsam anstürmenden Drang nach Gestaltung noch auf souveräne Überlegenheit gegenüber technischer Perfektion. Vielmehr zielen die meisten Werke mehr auf Gestaltung als auf Gestalt selbst.

Was vor Augen steht, ist eine Durchgangsstufe, ein mehr oder minder deutlich gemachter Artikulationsgrad in einem Prozeß, der zwar mit amorph gezeigtem Material seinen Ausgangspunkt, mit den Spuren des Werkens seine Dynamik zeigt, aber grundsätzlich und tatsächlich keinen notwendigen Endzustand andeutet. Somit ist die Plastik in den meisten Fällen eben nicht Gestalt, sondern Indiz des Gestalters, nicht in sich geschlossene Schöpfung, sondern Ausweis der Potenz, Kraft und Dynamik des Schöpfers. Erhellend war in dieser Hinsicht der in der Ausstellung mögliche Vergleich zwischen originaler Assemblage und Bronze-Umsetzung (Frau mit Schlüssel, 1954/57). Die Pseudo-Statue aus Metall verdeckt, worauf es bei Picasso ankommt, wovon seine Gestaltungen leben: Der imaginative Concetto ist so offen, daß jede definitive Gestalt ihn verarmt, korrumpiert. Deshalb der Reiz des Unverbundenen der Stücke gebrannten Tons, die Zufälligkeit, das Unexakte, das Angebot, an der Bildintegration spielerisch mitzuwirken und auch die Möglichkeit, es auszuschlagen – um dann mit Ziegelscherben und Backsteinrest wieder zu beginnen.

Die großen Assemblagen der 50er Jahre sind Verdichtung und Bestätigung dessen, was bei Picasso überhaupt Werk sein kann, nämlich einer der möglichen Punkte des Gestaltungswegs zu einer jedoch schon utopisch gesetzten Kunst. Und gerade die Assemblage zeigt, daß Picasso durchaus auch den Rückwärtsgang, die Dekomposition, den Absturz zu banalen, zuhandenen Gebrauchsgegenständen keineswegs ausschließt (schon deswegen sind die Umsetzungen in Bronze verfälschend, weil sie den imaginativen Fluß in jedwede Richtung blockieren). Es ist dieser Werk- oder besser der Nicht-Werkcharakter der Arbeiten Picassos, der verständlich und entschuldbar macht, daß die Befassung mit Picasso seit Apollinaires Zeiten sehr schnell von den „Werken“ zur Verherrlichung seiner Kreativität übergegangen ist.

Natürlich stellt sich nicht selten vor Picassos Plastiken die Frage nach dem non finito, dem Unvollendeten, denn nur allzu deutlich zeigt das Werkstück den Abbruch des werkenden Prozesses. Da aber eben Prozesse und nicht thematische und materiale Finalisierungen den Gehalt von Picassos Tun ausmachen, erledigt sich solches Fragen von selbst: ohne finito auch kein non finito.

Avanciert jedoch plastisch-prozessuales Geschehen selbst zur „Kunst“, so ergeben sich Affinitäten zu Materialien. Diese müssen in der Gestaltung sowohl den eben erfolgten Zu- und Eingriff zeigen, das Spontane, mitunter sogar das fast Zufällige – ebenso aber auch die Möglichkeiten der Korrektur, der Veränderung in nahezu beliebiger Richtung, der Überholbarkeit des erreichten Zustands. Also absolut gefügte Materialien, kern-, knochen- und strukturlos.

Und Picasso greift mit Vorliebe eben zu solchen, die möglichst keinen Widerstand leisten, die keine Forderung oder gar Bedingung an die gestaltende Hand stellen: Wachs, Plastilin, Ton, Gips, leichtes Blech und schließlich noch Papier und Pappe. Schon bei Holz, das selbst etwas „darstellt“, das Einfühlung und Mitgehen

verlangt, hat Picasso Schwierigkeiten, auch wenn er bei den frühen „Idolen“ von 1907 versucht, die Vergewaltigung des Materials und die ungelenke Technik als inhaltlich „Primitives“ anzubieten. Mit grobem Werkzeug widerspenstigem Material etwas abzutrotzen, ist nicht Picassos Sache. Die Eisenkonstrukte läßt er von Gonzalez ausführen und noch die späten Blechgestaltungen müssen von Handwerkern minutiös nach den Papier- oder Pappmodellen zurechtgeschnitten werden. Und wenn Gonzalez bewundernd festgestellt haben soll, daß Picasso mit dem Eisen „wie mit Butter“ umging, so steckt in diesem Diktum mehr Richtiges, als sein Autor ahnte.

Denn Picassos letztendliches Werkzeug ist seine Hand, und sein Stoff das Amorphe schlechthin. In unmittelbarem Kontakt mit der botmäßig-formlosen Masse gelingt die unabschließbare Metamorphose, innerhalb deren jedes Werk nur das Anhalten eines Moments ist, das Vorzeigen des Ephemereren, weil die den Prozeß bewegende Gestaltungskraft sich eben dadurch manifestiert, daß sie über jede Station und jede Verdinglichung hinaus kann und ist. Sicher beruht darauf das gesamte Schaffen Picassos, aber die Ausstellung in Berlin und Düsseldorf hat gelehrt, daß sich das Verhältnis von gestalterischer Potenz, Prozeß und Werk besonders deutlich in seinen plastischen Werken darstellt.

Plastiker im extremen Sinn des Wortes

Picasso ist heute ein historisches Phänomen; die großen Revolutionen, die er heraufgeführt hat oder an denen er maßgeblich beteiligt war, liegen ein dreiviertel Jahrhundert zurück. Eine so umfassende Ausstellung eines wichtigen Werksektors ist auch Retrospektive, und die Notwendigkeit, für Picasso nach einem historischen Ort zu suchen, drängt sich geradezu auf. Zuerst wäre ein solcher Ort zu suchen innerhalb der Kunstgeschichte von Plastik, Skulptur und „Objekten“ des 20. Jahrhunderts. Von der Literatur ist da wenig zu erwarten; statt historischer Arbeit neigt sie bei Picasso nach wie vor mehr zu einer Art Hagiographie fern von Begriff und Methode – das Originalgenie muß auch gegen historische Befunde gefeiert werden. Daß Picassos früheste plastische Arbeiten an den Impressionismus anknüpfen, ist bekannt. Aber die Erhebung der modellierenden Artikulation aus amorpher Masse – für Picasso bis in reife Zeiten konstituierend –, das hat bereits der 23 Jahre ältere Medardo Rosso vorgeführt. Oder wer dächte bei den überdimensionalen Frauenköpfen von 1931 nicht an Carràs Bild „L'amante dell'ingegnere“ von 1921? Dem Absinthglas von 1914 und allerlei (angeblichen) Analysen von Gitarren und Violinen geht immerhin Boccionis „Entwicklung einer Flasche im Raum“ von 1912/13 voraus. Bei der ganz auf massige Volumina setzenden Gipsplastik um 1930 wird man den seit 1924 in Paris ansässigen Otto Freundlich als Anreger kaum außer Betracht lassen können. Solche Hinweise ließen sich vermeh-

ren, und mit Sicherheit kann angenommen werden, daß die genetische Klärung der Plastik Picassos seinem historischen Profil dienlicher sein wird als die perpetuierte Beweihräucherung.

Schon jetzt läßt sich sagen, daß aus einer in der Durchzeichnung noch zu leistenden historischen Ortung Picassos als Plastiker der Typus des Künstlers im Feld des Dreidimensionalen sich abzeichnen wird. Denn unabweisbar, vor allem für den Besucher, dessen Augen die Bronze-„Verewigungen“ durchdringen konnten, ist die Einsicht, daß Picasso kein Bildhauer war. Diese hängt nicht allein an der Tatsache, daß er sich nie mit Hammer und Meißel vor dem Block gewachsenen und harten Materials um die Befreiung der darin sitzenden Statue bemüht hat.

Es liegt nicht am Technischen und am Werkstoff, wenn Picasso nicht um die Befreiung ringt: Ein solches Ziel existiert für ihn nicht, weil das Material für ihn keine Imago-Dimension enthält. Er kennt keine in Kern und Kontur umrissene Bildvorstellung, die es zu befreien, freizulegen gälte. Der Bildhauer liebt und haßt sein Material, weil es das Bild birgt und verweigert, er muß darum kämpfen. Er muß ausgrenzen, fixieren, hinstellen. Sein Lohn ist das Bestimmte, das Tektonische – die Statue. Picassos Material, der Kübel mit Gips, der Bottich mit Ton, der Wachsklumpen, ist amorph, nicht gestaltschwanger, denn erst die Schöpferhand Picassos verhilft dem trägen Element zur Formung. Der Bildhauer ist die Hebamme der in der Schöpfung auf Befreiung wartenden Imagines, für Picasso jedoch hat die Materie keine Dignität, weil die Schöpferpotenz von ihm reklamiert wird – wenn auch nicht ohne Bezug auf die zu Recht als allgegenwärtig angenommene Kunstgeschichte.

Picasso ist Plastiker im extremen Sinn des Wortes; aus blindem, in absoluter Gefügigkeit der formenden Hand harrenden Material setzt er den Gestaltungsprozeß in Gang. Er trägt an, er kumuliert – denn beim Wegnehmen bliebe nichts außer dem zur Erde zurückkehrenden Schlamm übrig. Ebenso wenig wie das Kunstwerk als notwendig abgeschlossene Form Ziel ist, so wenig wird das Material als solches zum Bestandteil der künstlerischen Gestaltung. Der Gips bleibt als solcher stumpf, der Ton in der Gefahr der Haltlosigkeit (was bei der Modellierung des Lammträgers hart an der Katastrophe vorbeiging). Gerade bei der profiliertesten Phase des Modelleurs Picasso – im Schloß Boisgeloup um 1930 – zeigt sich, daß das Material außer den kompakten Volumina der Plastik nichts zu liefern hat. Hinter dieser Darstellungsunwürdigkeit des plastischen Materials lauert dann nicht selten der Maler Picasso. Vom Absinthglas (1914) bis zu den letzten „Klappskulpturen“ (W. Spies) gibt das Material Bronze bzw. Blech zwar Volumina, Raum und Gestaltung vor, das Materielle selbst verschwindet unter der Hand des Be-Malers. Und schließlich handelt es sich bei manchen Objekten zwischen 1914 und 1925 mehr um materialisierte spätkubistische Malerei denn um „Plastik“ – ein Verfahren, das die Collage angebahnt hatte.

Bildorte der Plastiken

Auch für die Frage der Ikonographie bei Picasso könnte die Plastik-Ausstellung manches Klärende beisteuern. Unübersehbar durchzieht die sieben Jahrzehnte des Schaffens eine anthropomorphe Achse, auch in der äußersten Entfernung verliert sie ihre Maßgabe ebensowenig, wie sie je völlig mit dem Werken zur Identität gelangt. Schon die Zentralität dieses Themas verbietet es, Picasso in die Ecke derer zu stellen, bei denen Gegenständliches nur als „Anlaß“ fungiert. Es geht um etwas bei diesen Plastiken; der von den gelungenen Gestaltungen ausgehenden ikonischen Betroffenheit sich zu entziehen, ist nicht möglich.

Aber darüber läßt sich doch die Frage nach den Bildorten der Plastiken nicht unterdrücken, ja sie wird gerade von der Betroffenheit aufgerührt. Denn das Anthropomorphe hat die absoluten Maßstäbe nicht in der Gewalt. Der Besucher der Ausstellungssäle wurde von heftigen Differenzen der Größen bedrängt. Die Gasvenus, kaum eine Spanne hoch, hat genau das richtige Format für die luzide Kombinatorik, für den Gag, der von der Banalität her die Perspektive auf Bild stellt. Solches ist in die Vitrine der Moderne abzuschieben (Picasso hat das Absinthglas zusammen mit allerlei Kram in einer Ateliervitrine aufbewahrt), weil eben der Witz nur beim ersten Mal zündet, „Bild“ dagegen zur Vertiefung auffordert. Aber wohin mit den Kolossalköpfen der Marie-Thérèse? Picasso hat sie jahrelang in seinen Ateliers aufbewahrt, ebenso wie das Gipszwischenmodell des Lammträgers. Eine Kolossalfigur aus Gips hat vor ihrer Desintegration die Werkstatt in Boisgeloup nie verlassen, und die meisten der eigenwilligen Reliefs vom Anfang der dreißiger Jahre verweigern schon wegen ihrer unregelmäßigen Formate eine Symbiose in architektonischen Zusammenhängen.

Picassos lebenslängliches Desinteresse an Architektur und die Absenz tektonischer Prinzipien in der Plastik sind Indizien für einen Kunstort außerhalb konkreter sozialer und politischer Verhältnisse. Seine Kunst kennt keine operative Dimension. Die wenigen Versuche politischen Wirkens wie Francos Traum und Lüge und das Korea-Bild ließen gestalterisches Profil vermissen, „Guernica“ wurde und wird interpretativ vereinnahmt; bezeichnenderweise erwog die spanische Regierung, das Bild aus der Weltausstellung von 1937 wegen einer dem Sozialismus nicht adäquaten Kunstgesinnung zu entfernen.

An den großen Assemblagen der Spätzeit wird dann die Ferne zu jedem konkreten Bildort vollends manifest. Nicht einmal der Fußboden von Picassos Atelier garantiert einen unveränderten und unveränderbaren „Originalzustand“. Die dort mittels Fragmenten aus „Realität“ ausgestellten Wechsel auf Bild hat dann ein durch traditionelle Kunstbegriffe konstituiertes Publikum einzulösen.