# Picassos Bildserie "Weinende Frau" - 1937

Manfred Oehmichen

## **Einleitung**

### Bildgenese und Fragstellung

Nachdem am 17. Juli 1936 eine Gruppe von Generälen unter Franco in Spanien den Sturz der demokratisch gewählten republikanischen Regierung proklamiert hatte, brach der spanische Bürgerkrieg aus, der bis zum Einmarsch der Franco-Anhänger in Madrid, am 28. März 1939, andauerte. Im Verlaufe dieses Krieges hatte am 26. April 1937 eine deutsche Fliegerstaffel, die "Legion Condor", die auf Seiten der Faschisten gegen die Republikaner kämpften, den Auftrag, eine kleine, offenbar militärisch unbedeutende, baskische Stadt zu bombardieren<sup>1</sup>. Es war der erste totale Luftangriff in der Geschichte der Menschheit. Die ganze Welt wurde durch die Unfassbarkeit eines solchen Geschehens maßlos erschreckt und entsetzt.







Picasso lebte und arbeitete seit ca. 1901 nahezu ausschließlich in Paris/Frankreich. Anfang Januar 1937 wurde er von der republikanischen Regierung gebeten, für den im Mai 1937 geplanten spanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung ein Wandgemälde zu erstellen². Picasso selbst war als Spanier durch den Bürgerkrieg persönlich angesprochen und unterstützte die Republikaner. Bereits im Januar arbeitete er an zwei großen Radierungen mit je 9 kleineren Feldern, in denen er in Form von Comic-Strips mit polemischen bis sarkastischen Karikaturen zu dem Geschehen in Spanien Stellung nahm, wobei allerdings vier der kleinen Felder erst im Juni 1937 ausgefüllt wurden³.

Offenbar zutiefst betroffen aber war er - wie auch die gesamte Weltöffentlichkeit - durch das grausame Geschehen in Guernica am 26. April 1937. Dieses Geschehen nahm er zum Anlass, sich unmittelbar im Anschluss an die Bombardierung, ab 01.05.1937, dem geplanten Wandgemälde für den Pariser Pavillon zu widmen, das am Ende den Titel der zerstörten Stadt erhielt, GUERNICA (Abb. 2). Dieses monumentale Gemälde in einer Größe von 3,50 x 7,77 m wurde am 04.06.1937 fertig und konnte in den spanischen Pavillon transportiert werden, der am 12.06.1937 eröffnet

Abb. 1:
a) Giotto, Beweinung (Detail) Padua,
Fresken in der Capella degli Scovegni
(1303-1310)
b) Picasso: Mutter und Kind mit Halstuch (1903) - Palau I 842
c) Picasso: Der Kuss (12.01.1931) PP31-003

wurde $^5$ . Symbolisch-metaphorisch wird in diesem Gemälde das furchtbare Leiden – nicht nur des spanischen Volkes, sondern jeden Volkes - im Krieg anklagt.

Im Zusammenhang mit dem Wandgemälde entstanden 45 Vorzeichnungen, Skizzen und Detaildarstellungen sowie Gemälde, wobei u.a. einzelne Skizzen sich den mimischen Veränderungen bei extremem Leid und Verzweiflung von Frauen widmeten. Noch während der Arbeit am Wandgemälde verselbstständigte sich dieses Thema. Picasso erstellte obsessiv Zeichnungen, Gemälde, Radierungen und - sogar eine Skulptur - mit Frauen-Gesichtern, die die Verzweiflung und das Leiden von Frauen wiederspiegelten. Diese Arbeiten wurden monoman durchgeführt, intensiv vor allem nach Beendigung des Wandgemäldes<sup>6</sup>. Eine erste Zeichnung wird am 13.05.1937 gefertigt, danach liegen Arbeiten in einer Serie bis zum 16.07.1937 vor, und, schließlich, im Anschluss an Picassos Sommerurlaub, wiederum eine Serie, vom 06.10.1937 bis zum 28.10.1937, bzw. - in Form von Einzelwerken – auch noch bis zum Ende des Jahres 1937. Diese Werkgruppe stellt thematisch eine Einheit dar und ging in die Kunstgeschichte als "Legado Picasso" (Javier Tussel, 1981) ein.



Abb. 2: Guernica (04.06.1937)

Was aber war der Impetus, der Picasso bewegte, sich über ein halbes Jahr in mehr als 40 bildlichen Darstellungen, vor allem auch in zahlreichen Ölgemälden, dem Problem der Darstellung klagender Frauen zu widmen? War es nur der spanische Bürgerkrieg oder spielten andere Motive eine Rolle? Während die Bedeutung des Wandgemäldes GUERNICA in der Kunstgeschichte außer Diskussion steht, sind die Paraphrasen der WEINENDEN FRAU in der unendlichen Masse der Produktion durch den Künstler Picasso eher untergegangen, obgleich sie zu einer Veränderung der bildhaften Ausdrucksmöglichkeiten emotional-dramatischer Inhalte in der Kunstgeschichte geführt haben.

In der europäischen Kunstgeschichte erfolgte die Abkehr von der Kunst der byzantinischen Schule und damit der Beginn der Neuzeit unter dem Namen "Giotto", u.a. mit den Fresken der Capella degli Scovegni all´ Arena in Padua. Hier wurde erstmals tiefste menschliche Anteilnahme und emotionale Beteiligung bildlich in Mimik und Gestik dargestellt<sup>7</sup> (Abb. 1a). Der Künstler, Giotto di Bondone, wurde damit zum Wegbereiter des modernen bildnerischen Ausdrucks, der auf einer unmittelbaren persönlichen Beobachtung von Natur, Wirklichkeit - und Menschen, sowie sei-

ner Gefühle - beruht. Durch extreme Modifikationen der Gesichtsstrukturen werden andererseits in den Paraphrasen der WEINENDEN FRAU durch Picasso alle denkbaren Varianten der Verzweiflung bildlich dargestellt. Diese Modifikationen bleiben praktisch ausschließlich auf die Physiognomie beschränkt, wobei es jedoch zur nahezu vollständigen Auflösung und Destruktion der normalen Anatomie und dessen kommt, was als "Gesicht" zu bezeichnen ist. Das heißt auch: eine fast 800jährige "Bild"-Geschichte ist mit diesen Paraphrasen in ein neues Stadium der Entwicklung getreten.

### Ikonographie des "menschlichen" Leidens bei Picasso

Offensichtlich beeinflusst - thematisch von Goya und formal durch El Greco - widmete sich bereits der 20jährige Picasso in seinen ersten Pariser Jahren ab 1901 bis 1905 dem menschlichen Elend, d.h. der Traurigkeit und Verzweiflung, teilweise pathetisch, teilweise auch manieriert<sup>8</sup>. In der sog. Blauen Periode beschränkte sich Picasso nicht nur formal, auf eine bestimmte Farbgebung, d.h. Variationen in Blau, sondern auch inhaltlich auf ein Generalthema - beeinflusst durch das Denken von Nietzsche, Ibsen, Maeterlink etc.: Armut und Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz (Abb. 1b). Dieses Thema verfolgte er mit großer Hartnäckigkeit, um alle ihm innewohnenden inhaltlichen und formalen und farblichen Möglichkeiten auszuschöpfen. Die Periode beginnt mit dem Tod seines Freundes Casagemas, der durch Selbstmord starb und dem er ein großes Gemälde widmete: die BEERDIGUNG CASAGEMAS. Sie endete – nach einer Übergangsperiode, die sich der Melancholie des Fahrenden Volkes widmete, der sog. Rosa Periode - mit dem Portrait von GERTRUDE STEIN im Jahre 1906.

In den folgenden Jahrzehnten, die entsprechend dem internationalen Picasso-Schrifttum in die Perioden "Kubismus", "Klassizismus" und "Surrealismus" geordnet werden<sup>9</sup>, gibt es praktisch keine weitere Darstellung menschlichen Leidens. Zwar werden Affekte dargestellt, aber nahezu ausschließlich Aggressivität und Hass. In der Periode, die vorwiegend durch surrealistische Darstellungen geprägt war, entstanden Bilder mit der Darstellung von Gefühlen, die aber kaum zu entziffern und zuzuordnen sind. Trotz einer unübersehbaren Anzahl an Portraits werden Emotionen bei Menschen praktisch nicht dargestellt<sup>10</sup>, selbst nicht einmal in den Radierungen, die vor GUERNICA erstellt worden waren, in TRAUM UND LÜGE FRANCOS. Exemplarisch und extrem expressiv werden hingegen in den beginnenden 30er Jahren wiederholt das Leiden, die Qual und der Schmerz des sterbenden Pferdes in der Corrida und eines mythischen Monsters, des Minotauros, verdeutlicht, die Wiedergabe eines Leidens, z.T. bis an die Grenze des Zumutbaren. Ferner wird in einem kleinen Gemälde von 1930 eine KREUZIGUNG dargestellt: Maria als klagende, verzweifelte Mutter Christi, allerdings surreal überzeichnet in Gestik und Mimik. Zwei Jahre später paraphrasiert Picasso zeichnerisch das Kreuzigungsbild, Grünewalds ISENHEIMER ALTAR, mit teilweise extrem anschaulicher Wiedergabe des leidenden Christuskopfes. Dagegen wird das Leiden der sterbenden Geliebten Eva Goul/Marcell Humbert im Jahre 1915 - ein Sterben, das Picasso persönlich begleitete und das ihn offenbar auch psychisch sehr mitgenommen hatte<sup>11</sup> - nur durch kubistisch-abstrahierte Zeichnungen/Gemälde bzw. durch Symbole dargestellt (EVA STERBEND). Wenn auch Picasso in der Folgezeit Mord und Totschlag oder Vergewaltigung thematisierte, dann dominierte jeweils die emotionale Beteiligung des Täters, nicht aber die Angst, der Schrecken, der Schmerz oder die Verzweiflung des Opfers. Spies<sup>12</sup> weist besonders auf die Serie RETTUNG aus den Jahren 1932/33 sowie auch auf MINOT-





Abb. 3: a) Kopf eines sterbenden Pferdes (02.05.1937) b) Weinende Frau (20.05.1937)

AUROS IM BOOT hin, in denen das Topos "Frau mit totem Kind" bereits bildnerisch vorweggenommen wurde, allerdings ohne die dramatischexpressive Konfrontation einer anklagend-schreienden Frau, die in GUERNICA zum Zentralmotiv wird. In der Nach-GUERNICA-Zeit, jedoch, gehört die mit GUERNICA etablierte menschbezogene Opfer-Ikonographie zum ständigen Repertoire der privaten Ikonographie Picassos<sup>13</sup>.

### Die Paraphrasen der "Weinenden Frau"

#### Zeitliche Zuordnung der Einzelwerke und gemeinsame Merkmale

Im Jahre 1937 fertigte Picasso vom 08.05. bis 26.09. eine Serie von insgesamt 14 Zeichnungen/Gemälde einer verzweifelten Frau mit totem Kind in den Armen (Abb. 4 a,b). Während die ersten fünf schwarz-weißen Zeichnungen vom 08./09.05.1937, ebenso wie eine (erste) farbige Zeichnung vom 10.05.1937, noch als Vorzeichnungen und Studien für das





Abb. 4:
a) Mutter mit totem Kind und verzweifelt klagendem Pferd (08.05.1937)
b) Mutter mit totem Kind, maßlos wütend und von terroristischer Aggression (13.05.1937)

Wandgemälde GUERNICA gelten konnten, müssen die später entstandenen Bilder als eigenständige Werke gesehen werden, da auf dem Wandgemälde bereits am 11.05.1937 die klagende Frau mit totem Kind fertig konzipiert ist und nicht mehr verändert wird. Dies gilt ebenso für alle weiteren Mutter-Kind-Studien, wozu auch drei Radierungen in den vier noch leeren Feldern der Tafel II von TRAUM UND LÜGE FRANCOS gehören. Die Einzelbilder FRAU MIT TOTEM KIND sind durch eine extreme gestische Dynamik gekennzeichnet, wobei die Gesichtsstruktur eher in den Hintergrund tritt. Zu diesen Bildern soll im Folgenden jedoch nicht weiter Stellung genommen werden.

Eindeutig, inhaltlich und strukturell von dieser Serie getrennt, entwickelte Picasso eine zweite, umfangreichere Serie an Studien, die sich nahezu ausschließlich auf die Modifikation der Physiognomie einer verzweifelten Frau beschränkte. Diese Serie beginnt am 13.05.1937 und endet – laut unterschiedlichen Angaben - am 20.11.1937, wobei im Picasso Projekt, dem Werkverzeichnis Picassos ab 1917, insgesamt 39 Werke auf Papier und Leinwand erfasst worden sind<sup>14</sup> - s.a.15-17.

Bis zum Abschluss von Guernica am 04.06.1937 liegen insgesamt 10 Physiognomie-Studien vor, alle flächenhaft im Profil – in einem surrealistischen Stil<sup>18</sup>: die ersten 5 Skizzen in Form von isolierten Kopf-Darstellungen, teilweise halslos und nur dem Rumpf aufgesetzt, ohne detailliertes Umfeld, das Profil dreimal nach links, und je einmal nach rechts und nach oben gerichtet. Auf zwei weiteren Skizzen ist eine Umgebung angedeutet (brennendes Haus, leeres Fenster); das Profil ist dabei je linksbzw. rechts-gerichtet, wobei einmal zusätzlich eine Hand, die offenbar überzeichnet wurde, sichtbar wird. Die nächsten drei Skizzen zeigen ein rechtsgerichtetes Profil und sind durch stachelige, herausfallende bzw.

sich ablösende Haare und fleckförmige, nicht Struktur-gebundene Farbaufträge gekennzeichnet. Der Kopf der Skizze vom 20.05.1037 (Abb. 3b) wird schließlich als Vorlage für die Mutter mit totem Kind, und – nur gering modifiziert - für die Fallende (am rechten Bildrand) in GUERNICA übernommen. Die Assoziation mit dem zentralen Motiv des "sterbenden Pferdes" ist durch die lanzettförmige, schreiende Zunge (s.a. Abb. 1c, 10a) und das himmelwärts gerichteten Gesicht evident<sup>19</sup>. Erstmals in Öl auf Leinwand malte Picasso eine WEINENDE FRAU, datiert 22.06.1937 (Abb. 8a); eine großformatige Radierung stellt er am 01.07.1937 fertig (Abb. 6a).

Am 07.06.1937, drei Tage nach Beendigung des Wandgemäldes GUERNI-CA füllt Picasso die noch leer gebliebenen vier Felder der Radierung TRAUM UND LÜGE FRANCOS aus<sup>20</sup>, u.a. auf Tafel II das 6. Feld in Form eines flächenhaften, rechtsgerichteten Frauenkopfes im Profil mit zwei himmelwärts gestreckten, flehenden Händen. Eine Serie von Skizzen, jetzt erstmals auch in räumlicher Darstellung eines Halbprofils, mit Pro-







filneigung nach rechts, entstehen am 08. bis 15.06. 1937 (Abb. 5b). Einem nach oben gerichteten flächenhaften Profil mit schwarzem Hintergrund folgen ab 22.06.1937 vier flächenhafte links gewendete Frauenkopf-Profile, jeweils mit einem Tränentuch in der linken Hand (Abb. 8a), wobei die Gesichtsstrukturen nahezu identisch sind und vergleichbar mit drei vorherigen Zeichnungen. Das Motiv "Weinen und Tuch" wird als weiteres Motiv zu einem "geradezu zynischen Concetto" gestaltet<sup>21</sup>. Die Skizze, P37-169 (hier nicht wiedergegeben, ebensowenig wie die folgenden zitierten Abbildungen), wirkt ebenso dreidimensional wie PP37-171 und 172, wobei in den Skizzen 170 (Abb. 8b) und 171 die Frau jeweils ein Kopftuch trägt, in Skizze 171 zusätzlich auf ein Taschentuch beißt. Diese Skizzen-Serie WEINENDE FRAU endet zunächst am 06.07.1937.

Die folgenden Studien werden erst nach einem Ferienaufenthalt ab 12.10.1937 gefertigt, wobei es sich überwiegend um Öl-Gemälde auf Leinwand handelt: auf diesen Bildern ist jeweils zusätzlich ein Tuch präsent, teilweise in Form eines Tränentuchs (Abb. 5b, 8a-d, 6a) teilweise jedoch auch als Taschentuch, auf das im Schmerz gebissen wird, um das Schreien zu verhindern (Abb. 5c, d, 6b). Überwiegend sind zusätzlich auch Hände bzw. eine Hand mit dargestellt. Das Profil ist ausschließlich rechtsgerichtet und der Kopf vereinzelt mit einem Tuch (Abb. 5d, s.a. Abb. 8b) und einmal mit einem Hut (Abb. 5c) bedeckt<sup>22</sup>.

Die Variationen betreffen die Gesichtsstruktur, die Farbgebung und - vor



Abb. 5:
a) Weinende Frau (24.05.1937)
b) Weinende Frau (13.10.1937)
c) Weinende Frau mit rotem Hut (26.10.1937)
d) Weinende Frau (28.10.1937)

allem – eine Vielzahl an unterschiedlich sich ausdrückenden Gefühlszuständen. Dabei werden anatomische Merkmale wie Augen (Abb. 7a-c) und Mund (Abb. 7d) modifiziert, was sich u.a. in einzelnen Detailskizzen niederschlägt<sup>23</sup>. Die Gesichter haben überwiegend winkelförmige (geometrische) Gesichtszüge<sup>24</sup> mit gequältem Gesichtsausdruck und tränenreichen Augen. Die Gesichtstruktur ist durch furchenartige Tränenlinien aufgelöst<sup>25</sup>. Die Farben sind Schwarz, Rot, Magenta. Der Farbauftrag ist überwiegend nicht an die zeichnerisch vorgegebene lineare Struktur gebunden, sondern fleckförmig-flächig und transparent. Ausdrucksmerkmale sind Variationen der Augen, die durchgehend asymmetrisch angelegt sind und tränen- bzw. tropfenförmig dargestellt sind, jeweils mit Blick nach oben: Strahlen in der Iris, sternförmige oder lochartige Pupillen, deren Form Insekten-artig modifiziert ist; das Auge ist teils aus der Höhle rotiert; modifiziert werden die Augenwimpern und die Augen-





Abb. 6: a) Weinende Frau (01.07.1937) -Bloch I 1333 b) Weinende Frau (04.07.1937) - Geiser et al. 625

brauen sowie die Tränenrinnen in den Wangen. Aber auch der Mund, die Zunge und die Zahnreihe werden variiert, wobei diese Gesichtsregion überwiegend räumlich dargestellt ist.

In einzelnen frühen Studien wirkt zusätzlich das Umfeld des Kopfes auf den Betrachter und gibt ihm eine Begründung für die dargestellte Verzweiflung der Frauen (brennendes Haus bzw. leeres Fenster im Hintergrund), Motive, die noch aus dem Wandgemälde stammen und die später wegfallen. Das Umfeld ist in der Folgezeit relativ uniform, dargestellt, als gleichförmiger flächenhafter Hintergrund ohne Details, oder aber auch als einengender, kastenartiger Raum (vgl. Abb. 6b, 8d)<sup>26</sup>, immer jedoch angepasst an den Bildcharakter, so dass insgesamt eine einheitliche emotionale Stimmigkeit entsteht.

#### **Emotionale Aussage und Bildanalyse**

Sowohl die Art der Darstellung als auch der zuzuordnende Gemütszu-

stände der wiedergegebenen Gesichter variiert extrem von Studie zu Studie. Nur eine Auswahl kann hier wiedergegeben und kommentiert werden

Bereits eine der ersten Variationen (Abb. 3b) wird als Vorlage für Frauengesichter auf dem Wandgemälde GUERNICA verwendet, und zwar für die links außen dargestellte "Klagende Frau mit totem Kind" und für die rechts außen dargestellte "Fallende Frau"<sup>27</sup>. Durch die lanzettartige Zunge der "Klagenden" wird die Assoziation mit dem Zentral-Motiv des Wandgemäldes, dem "Sterbenden Pferd", noch bekräftigt, gleichzeitig Verzweifelung, Wut und Zorn ausdrückend. Die spitze Zunge, die klagend – anklagend – schreiende Schmerzen verdeutlicht, und die u.a. aus dem Motiv-Repertoire der surrealistischen Periode stammt (Abb.1c; s.a. Abb. 10a), findet sich jedoch bei der "Fallenden" nicht, deren Gesicht nur von









Angst und Entsetzen geprägt ist. Das Gesicht entsteht überwiegend aus einer rein linearen, flächenhaften schwarz-weißen Zeichnung im Profil mit angedeutet plastischem Eindruck der Mundregion, die nach oben (himmelwärts) gerichtet ist. Die Stirn wird mit Falten dargestellt; die Augen sind miteinander verbunden, tropfenförmig: das Tränen-Motiv ist hier noch nicht realisiert und wird erst vier Tage später aufgenommen.

Abb. 5a stellt - wiederum in einer monochromen Zeichnung - das reine Entsetzen dar. Neben den jetzt erscheinenden Tränen-Spuren, die das Gesicht bogenförmig durchfurchen, finden sich Augenwimpern nahezu zirkulär, in Gruppen um das Auge herum angeordnet. Dominierend sind: dicke, zeichnerisch grob dargestellte Augenbrauen; die jetzt weit auseinander liegenden tropfenförmigen Augen werden durch eine schwarze, mit grober Strichelung erzeugen Fläche verbunden; wirres, schwarzes Haar füllt nahezu den ganzen Hintergrund aus. Der speiende Mund im nach links unten orientierten Halbprofil, ist ebenso wie die Nase pla-

Abb. 7: a und b) Variationen: Augen, Tränen und Tuch (24./26.10.1937) c) Stierkopf und Varianten der Augenstruktur (20.05.1937) d) Variationen: Mund, Kopf, Auge (20.06.1937) - Baldassari 2006 -S. 165

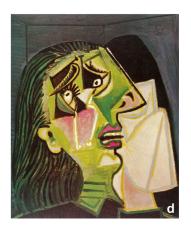


stisch, bulbös-tierisch<sup>28</sup> angelegt. Der Mund wirkt wie ein tiefes Loch, aus dem die geschuppt wirkende Zunge spitz und bogenförmig vorgestülpt ist. Keine Klage oder Anklage ist erkennbar, nur der passive, resignierende Schmerz, der offenbar zum Erbrechen zu führen scheint. In Abb. 8a,b und 8c,d handelt es sich um farbige Ölgemälde auf Leinwand. Die Gesichter sind durch reine Verzweiflung gekennzeichnet, ohne Klage oder Anklage, wobei die Mundstruktur in allen diesen Bildern (Abb. 8a-d) prägend für den Eindruck des resignierenden Leidens ist. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Studien werden als neue Motive ein weißes Taschentuch (Tränentuch), sowie eine Hand, die das Tuch auf Höhe der Augen hält, eingeführt, wobei in Abb. 8a die Finger der linken Hand in Form von scherenähnlichen, langen Fingernägeln dargestellt









sind, die aggressiv wirken (und die an die Finger von Dora Maar, der damaligen Geliebten Picassos, erinnern). Das Profil des Kopfes ist in Abb. 8a,b nach links gerichtet und von Tränenspuren durchsetzt, während es in Abb. 8c,d rechtsgerichtet und ohne Tränenspuren wiedergegeben ist. Die Darstellung ist in Abb. 8a und 8b flächenhaft gehalten und ausschließlich durch lineare ideographische Bezeichnungen der Gesichtsstrukturen charakterisiert<sup>29</sup>.

In Abb. 8a,b stehen die Augen dicht beieinander. Sie sind in Abb. 8b durch eine schwarze Linie voneinander getrennt und korrespondieren schielend miteinander. Die Pupillen sind in beiden Studien sternförmig, die Augen mehrfach durchstrichen. Fleckförmiges Blau-Grau (Abb.8a) bzw. inaktives Olivgrün für den halbgeschlossenen Mund (Abb. 8b) unterstreichen die resignativen Tendenzen. Introversion ist in beiden Studien das Thema, ein klagendes, In-sich-Hineinweinen, nicht gellendes Schreien<sup>30</sup>. In Abb. 8b dominiert am unteren Bildrand abgestumpftes Gelb der Kleidung, zu dem das Blau-Violett des Gesichtes, das Grün-Grau des Kopftuches und das Rosa der Haare kontrastiert.

In Abb. 8c ist die Fläche des Gesichtes nahezu durchgehend schwarzweiß, durch feine, wirre schwarze Linien, wie eingeritzt bzw. geschabt, wiedergegeben, in der die piktogrammartige Darstellung von Augen, Nasenöffnungen, Mund sowie Jochbein durch breite schwarze Linien auffallen. Farblich dominierend ist hier der violette, flächige Hintergrund und das zentral dargestellte großflächige, blendend-weiße Taschentuch. Die Bildwirkung ist Zerfall und Verweis auf den Tod, betont durch das Violett des Hintergrundes<sup>31</sup>.

Mit diesem Gemälde kontrastiert die am gleichen Tag gefertigte Studie

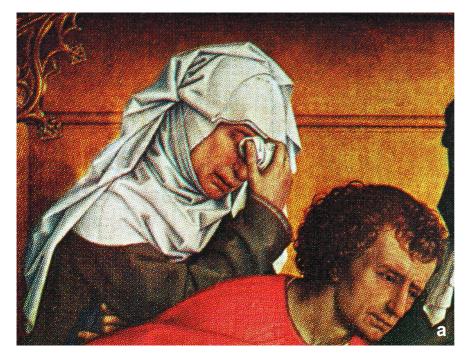








Abb. 8d, in dem das Profil nicht mehr linear, sondern geometrisch-flächenhaft aufgelöst ist. Das Gesicht wird durch Blöcke eines fahlen Grüns bestimmt, das bereits angedeutet und fleckförmig in der Studie Abb. 8c gewählt wurde. In Abb. 8d sind zusätzlich die Wangen violett und die Lippen rötlich ausgeführt, bei anthrazitfarbenem Hintergrund in Kastenform. Anatomisch auffällig sind die aus den Augenhöhlen herausquellenden Augenkörper, von schwarz-braunen Schatten eingefasst, als "markante ideographische Bezeichnung für Verzweiflung und Trauer"<sup>32</sup>.

Eine ähnliche emotionale Expressivität findet sich in der großen, komplexen einfarbigen Radierung (Abb. 6a), die einen extrem düsteren Gesichtsausdruck bei weißem Hintergrund wiedergibt. Das rechtsgerichtete Halbprofil ist erstmals vollständig räumlich gegliedert und plastisch, wo-

Abb. 9: a)Roger van der Weyden, Kreuzabnahme Christi (1450, Detail) b) Grünewald, Magdalenas Klage (1515, Detail) c) Pedro de Mena, Mater dolorosa (1658) d) Picasso, Mater dolorosa (02.03.1959)

bei die Augen nach außen gestülpt sind, die Nase winkelförmig wirkt und die Tränenspuren geradlinig das Gesicht durchziehen. Auffällig ist auch hier wiederum der Mund, der sich in dieser Form – und mit diesem Ausdruck des passiven Leidens ähnlich bereits in Abb. 8b fand. In der Radierung sind zusätzlich zwei Hände der Frau wiedergegeben wie auf Abb. 5d, eine das Tränentuch haltend, hier mit spitz zulaufenden Nägeln und aggressiv wirkend (vgl. auch Abb. 8a), während die andere Hand mit plumpen Fingerspitzen versehen ist und einen resignierten Eindruck hinterlässt (vgl. auch Abb. 8b).

Geradezu erschreckend ist die schwarz-weiße Abb. 6b, nicht nur, weil aus Schmerz – und um ein lautes Schreien zu verhindern – bzw. als Ausdruck von gleichzeitiger Wut, Zorn und Aggressivität, auf ein Taschentuch gebissen wird, sondern auch wegen der lochartigen bzw. fleckförmig imponierenden Augen mit umgebenden Spritzer-ähnlichen schwarzen Flek-





Abb. 10:
a) Selbstportrait mit Monster (1929)

b) Sebstbildnis (30.06.1972)

ken, sowie von den Augen ausgehenden radiären schwarzen Linien. Das Bild wirkt, als hätte in der Mitte des Gesichts eine Explosion stattgefunden.

Die auffallend große Federzeichnung auf Leinwand kombiniert mit Ölfarbe – hier jedoch in Schwarz-Weiss (Abb. 5b) fällt aus der Serie heraus, wenn auch eine gewisse Ähnlichkeit des Ausdrucks mit Abb. 5a erkennbar wird. Das Tränentuch, gehalten mit der verdeckten linken Hand, grenzt hier zeltförmig das Gesicht gegen den schwarzen Hintergrund ab. Das Gesicht ist wiederum plastisch ausgearbeitet, besonders Nase und Mund, mit deutlichem Eckzahn und herausgestreckter Zunge, wie im Schrei. Die Nase ist übergroß und verformt. Die Augäpfel schwimmen in schiffchenartigen Hohlräumen, aus denen Tränen quellen und kaskadenförmig über die Wange laufen. Das Gesicht ist vollkommen dem Schmerz hingegeben, ohne sichtbare Problemlösung. "Alle denkbaren Möglichkeiten, den Ausdruck zu steigern, werden bis an die Grenze ausgeschöpft. Deformierende Torsionen in Verbindung mit modellierenden gestisch-

heftigen Straffuren verwandeln den Kopf in einen zerquälten Formenkomplex " $^{33}$ .

Die Studien Abb. 5c und Abb. 5d sind formal gegenläufig, inhaltlich jedoch wiederum durch schmerzverzerrte Gesichter und das Beißen auf ein Tuch charakterisiert. Beide Frauenköpfe tragen ferner eine Kopfbedeckung und in beiden Studien sind zwei Hände sichtbar. Im übrigen unterscheiden sie sich jedoch durchgehend.

Abb. 5c, von Picasso möglicherweise als Synthese der gesamten Werkgruppe angesehen und das bekannteste Bild dieser Serie überhaupt, wurde auch zeitlich am Ende der Werkgruppe fertig gestellt. Es ist durch eine extreme, dissonante, aggressive Farbigkeit auffällig. Nur das Bild- und Gesichtszentrum sind ausgespart. Im Übrigen ist die gesamte Peripherie mit nahezu reinen Farben besetzt, d.h. das ungefärbte weiße Bildzentrum ist farbig umgeben: gelb-brauner Hintergrund, roter Hut mit blauer Blume, blaue Haare, gelb-grünes Gesicht und grüne Hand umrahmen die zentrale Aussparung. Strukturell ist das mittlere und untere Gesichtsdrittel, d.h. die geschlossene Zahnreihe und Nase mit zwei Händen und Tuch, auf das bei unerträglichem Schmerz gebissen wird - im Gegensatz zu den bisherigen Studien - kubistisch durch kleine Formen und zahlreiche lineare Überschneidungen geprägt und von leicht bläulich getönter weißer Farbe. Die Augen, im farbigen Teil des Bildes, sind halbkreisförmig mit radiären Wimpern versehen, und liegen wiederum in schiffchen-artigen Hohlräumen, aus denen kaskadenförmig Tränen quellen. Der Kontrast zwischen dem schmerzverzerrten Gesicht und der extremen Farbigkeit könnte nicht größer sein.

Das Bild ist verwirrend. Als wäre die "Tragödie ohne Vorwarnung eingetreten ... ist der rot-blaue Hut mit einer blauen Blume geschmückt". Das weiße, gegen das Gesicht gepresste Taschentuch verdeckt nichts von den "gequälten, zu einer Grimasse verzerrten Lippen". Die "tastenden Hände, im Schmerz ihrer Gefühle ineinander gewunden, verbinden sich mit den Tränen, die aus den Augen strömen"<sup>34</sup>. Ullmann<sup>35</sup> weist auf den von Picasso bewusst erzeugten Kontrast zwischen Bild- und Blickzentrum und Bildperipherie. Die optische Irritation entsteht durch die Neigung des Auges das Bildzentrum zu fixieren, wobei die Aufmerksamkeit jeweils durch die dezentrale Farbigkeit abgezogen wird. "Dadurch entzieht sich das Bild einer Betrachtung in Ruhe und provoziert so immer wieder neu eine Auseinandersetzung mit dem Bild und seinem Inhalt".

Während Abb. 5c statisch, eindrucksmäßig eher konstruiert, sehr durchdacht wirkt und extrem farbig ist, ist Abb. 5d als Kombination von gestischer Zeichnung und sparsamer aquarellähnlich wirkender Farbgebung spontan und sehr dynamisch, bei allerdings ähnlichen Bildelementen. Diese Zeichnung wirkt – im Gegensatz zu Abb. 5c - eher homogen in Form, Farbe, Struktur und emotioneller Gestimmtheit. Die Augen in Form herausgelöster Augäpfel quellen über "wie Sturzbäche"<sup>36</sup>; das Profil ist leicht nach rechts oben gewendet; das Beißen auf das Tuch wirkt ausgesprochen realistisch, d.h. zornig, wütend und verzweifelt. Während die linke Hand an dem verbissenen Tuch zerrt und aggressiv wirkt, sind die gefächerten Finger der rechten Hand resignierend am unteren Bildrand sichtbar – mit dem Ausdruck der Hilflosigkeit und Unabänderlichkeit.

## Interpretation

### Bildsprache Picassos: Expressive Idiographie

Picasso strebt in der Zeit nach "GUERNICA", eine weitgehend "begriffliche" Bildsprache an, mit der Tendenz einer extremen Expressivität. Er versucht, signifikante Bildzeichen zu entwickeln, wobei er ein breites Spektrum ideographischer und surrealer Darstellungsformen anwendet. Sein Ziel ist es offenbar, eine Reduktion auf wenige Ausdrucksträger zu erreichen, d.h. im Gesicht eine Reduktion auf die Augen und den Mund, im Sinne einer "expressiv übersteigerten, zeichenhaften Visualisierung von mentalen und psychischen Vorgängen"<sup>37</sup>. Diese Tendenz wird von Picasso selbst angesprochen<sup>38</sup>:

Natur ist nur mit Hilfe von Zeichen in Malerei übersetzbar. Aber ein Zeichen erfindet man nicht. Man muss sich intensiv um Ähnlichkeit bemühen, damit sich schließlich die Zeichen herauskristallisieren. Für mich ist Surrealität nichts anderes, und nie etwas anderes gewesen, als jene wesenhafte Ähnlichkeit jenseits der Formen und Farben, in denen die Dinge uns erscheinen.

Dem im Kopf des Künstlers vorgestellten bzw. dem am Ende angestrebten Ausdruck aber werden alle übrigen Bedingungen untergeordnet, d.h. es gilt nicht mehr die normale Physiognomie oder die übliche Ansicht einer Landschaftsstruktur. Der Betrachter soll durch die bildliche Darstellung eine emotionale/mentale Information erhalten, die schreibend dann auch kaum wiederzugeben ist.

### Ikonographische Aspekte

Im Schrifttum zu Picasso wird bei jeder Form der Interpretation durchgehend auf die mehrschichtigen Einflüsse verwiesen, ohne die ein echtes Verstehen und Nachvollziehen der bildlichen Darstellungen Picassos oftmals nicht möglich ist. Von Bedeutung sind vor allem ikonographische Einflüsse aus der Kunstgeschichte sowie dem eigenen Werk Picassos (Picassos "private" Ikonographie - s.oben), und Einflüsse aus der eigenen Biographie, wobei sich die einzelnen Faktoren oftmals überlappen und ergänzen.

Bei einem Künstler, der wie Picasso nahezu von Geburt an auf Zeichnen und Malen konzentriert war, der zudem ein hervorragendes – wenn nicht eidetisches – Gedächtnis für optische Eindrücke hatte, ist es unvermeidbar, hinter jedem Sujet auch Bilder der künstlerischen Vorgänger zu sehen. So wundert es nicht, dass Picasso einerseits Bildserien erstellte, die als Paraphrasen von Bildern anderer Künstler in die Kunstgeschichte eingegangen sind (Velasquez: Las Meninas; Manet: Frühstück im Grünen; u.a.), andererseits aber, dass nahezu hinter jedem Einzelwerk auch ein Werk eines künstlerischen Vorgängers steht<sup>39</sup>. Bei nahezu jedem Werk Picassos ist somit immer auch die Ikonographie der gesamten Kunstgeschichte inbegriffen<sup>40</sup>.

Dabei mutet es jedoch seltsam an, dass die christliche Bildtradition bei Picasso nur ganz sporadisch - und ausnahmsweise - übernommen wird<sup>41</sup>. Kein Zweifel besteht heute jedoch darüber, dass Picasso mit den Paraphrasen der WEINENDEN FRAU die christliche Bildtradition der "Klagenden Frau unter dem Kreuz Christi", im Sinne einer profanen Version der Mater dolorosa<sup>42</sup> assoziiert hat. Mit Sicherheit hatte Picasso zu diesem Zeitpunkt die "Kreuzabnahme" von Rogier van der Weyden (Prado) (Abb. 9a), die "Pieta von Avignon" von Enguerrand Quarton (Louvre)

und den "Isenheimer Altar" von Matthias Grünewald (Colmar) gesehen<sup>43</sup>. Erörtert werden als ikonographische Vorlagen ferner: Giottos (1303-1310) Fresken (Abb. 1a)<sup>44</sup>, Reni (1611) "Der bethleheminische Kindermord"<sup>45</sup>, Dürer (1507) Radierung: "Christi Beweinung"<sup>46</sup>. Nicht bisher erwähnt wurde Grünewalds "Magdalenas Klage" (1515), ein Bild, in dem eine verzweifelte Frau im Zentrum steht, - das Kreuz mit Christus nur am Rande des Bildes in überraschender Rückansicht (Abb. 9b); es wäre erstaunlich, wenn dieses extrem eindrucksvolle Bild mit dem schmerzbe-









dingt verzerrten Gesicht Magdalenas Picasso unbekannt geblieben sein sollte. Schließlich aber lässt sich Goya als Vorbild einer solch dramatischen Bildserie nicht wegdenken. Zwar sind keine gesonderten Studien Goyas zur klagenden, verzweifelten Frau bekannt, aber die Radierungen zum spanisch-französischen Krieg (Los Desatres de la Guerra - 1863) stellen allein und für sich genommen bereits eine totale Klage/Anklage und hoffnungslose Verzweiflung im spanisch-französischen Krieg dar<sup>47</sup>.

In der spanisch-christlichen Bildtradition spielt die Jungfrau Maria – vor allem in Südspanien – eine besondere Rolle. Bei den Oster-Prozessionen,

Abb. 11:

- a) Portrait Dora Maar (28.01.1937)
- b) Dora Maar (1937)
- c) Weinende Frau II Francoise Gilot und Dora Maar (1946) - MP II -2976
- d) Portrait der Marquesa (1937)

die regelmäßig bis zum heutigen Tag stattfinden, wird ein Bild von Maria, oder aber – häufiger - eine Marienfigur durch die Stadt getragen. Chipp<sup>48</sup> konnte speziell auf die Virgin la Macarena (1658) in Sevilla von Pedro de Mena verweisen. In Malaga, dem Geburtsort Picassos, existierte während Picassos Jugendzeit eine vergleichbare farbige Holzskulptur des gleichen Künstlers, die jedoch verbrannt ist. Russell<sup>49</sup> konnte eine ähnliche Figur des gleichen Künstlers ausfindig machen (Abb. 9c). - Auf Grund einer Zeichnung im Jahre 1959 besteht zudem auch kein Zweifel daran, dass Picasso das Marien-Motiv kannte und als Topos benutzte (Abb. 9d). Zu den spanisch-christlichen Motiven gehört auch das Tränentuch<sup>50</sup>, das – wie Weisner<sup>51</sup> nachweist - durch einen Fingerring gezogen über der Hand hängend eine Tradition in Spanien darstellte.

Einfluss auf Picasso dürften jedoch auch aktuellere Ereignisse genommen haben. Wiederholt wurde auf eine Sequenz aus dem Film "Panzerkreuzer Potemkin" (1925) von Eisenstein verwiesen<sup>52</sup>: das Entsetzen einer Kindmutter, deren Säugling im Chaos der Revolte im Kinderwagen unaufhaltsam mit zunehmender Geschwindigkeit eine Riesentreppe herunterrollt. Da Picasso ein begeisterter Filmbesucher war, ist anzunehmen, dass er diesen Film kannte. - Schließlich sei auch auf den möglichen Einfluss eines Zeitgenossen Picassos verwiesen: der ebenfalls in Paris lebende Spanier Juan Miro hatte ebenso wie Picasso den Auftrag zu einem Wandgemälde und stellte auf der Weltausstellung Paris im spanischen Pavillon 1937 ein großes Bild aus: "Der Schnitter" (550x365 cm groß). Die zentrale Figur eines Mannes mit Sense auf diesem (offenbar verschollenen) surrealistischen Bild ist mit drei lanzettförmigen Zungen versehen, ein Topos, das sich bei einzelnen Weinenden Frauen (und dem sterbenden Pferd in GUERNICA – vgl. Abb. 3) bei Picasso wiederfindet<sup>53</sup>.

### Biographischer Hintergrund

Ein biographischer Hintergrund wird der Werkgruppe WEINENDE FRAU von nahezu allen Autoren zugrunde gelegt. So stellen u.a. zwei neuere Biographien über Dora Maar, der langjährigen Geliebten und Lebensgefährtin Picassos bereits im Titel fest, Dora Maar und die "Weinende" seien identisch<sup>54</sup>. Tatsächlich wird im gesamten Schrifttum durchgehend die Bemerkung Picassos gegenüber Gilot<sup>55</sup> über Dora Maar zitiert: Ich konnte kein Bild von ihr malen, auf dem sie lacht. Für mich ist sie immer die weinende Frau. Vor Jahren habe ich sie in verzerrten Formen gemalt, nicht aus Sadismus und auch nicht mit Vergnügen, sondern nur einer Vision folgend. Ähnlich zitiert auch Malraux Picasso<sup>56</sup>: Für mich ist Dora immer eine weinende Frau gewesen. Gut. Eines Tages konnte ich sie schaffen ... Ich konnte sie schaffen. Das ist alles. Das ist wichtig, weil Frauen Leidensmaschinen sind. Wie bei Guernica. Gar nicht lange nach Guernica. Man darf nicht zu genau wissen, was man macht.

Mit diesen Feststellungen werden weitere Aussagen Picassos bestätigt: *Mein Werk gleicht einem Tagebuch ... es ist sogar als Tagebuch datiert*\*<sup>57</sup> bzw. "Ich male wie andere ihre Autobiographie schreiben. Bilder, ob fertig oder nicht, sind Seiten meines Tagebuchs und als solche haben sie Bedeutung<sup>58</sup>. Gedo<sup>59</sup> gibt ihrer Dissertationsarbeit sogar den Titel "Picasso. Art as autobiography", in der sie zahlreiche Beispiele von bildlichen Darstellungen Picassos auf Grund privater und öffentlicher Ereignisse, teils mit psychologischem Einfühlungsvermögen, teils auch psychoanalytisch interpretierend, wiedergibt.

Beispielhaft macht Picasso dieses Phänomen in einigen Bilder offensichtlich: SELBSTPORTRAIT MIT MONSTER (1929), dem offenbar eine



Abb. 12: Dora Maar (1941) - Baldassari 2002 - S. 164









Auseinandersetzung mit der Ehefrau Picassos, Olga Khokhlova, vorausgegangen war (Abb. 10a); SELBSTBILDNIS, kurz vor Picassos Tod gemalt, mit der Tränen-Assoziation, die zu einem der wesentlichen ideographischen Zeichen der Weinenden Frau im Jahre 1937 geworden war (Abb. 10b). Schließlich – beschrieben von Sircoulomb-Müller<sup>60</sup> - überblendete Picasso 1946 eine Radierung der WEINENDEN FRAU mit einem PORTRAIT FRANCOISE GILOT (Abb. 11c), als die Trennung Picassos von Dora Maar real wurde und Picasso eine neue Geliebte, Francoise Gilot, hatte. Die WEINENDE FRAU /Dora Maar wurde jedoch um 180 Grad gedreht, d.h. auf den Kopf gestellt; womit Picasso gleichsam metaphorisch, die biographische Veränderung beschreibt.

Wenn aber Picasso Dora Maars Gesicht als Weinende darstellt, fragt man sich, warum. Hierzu gibt es eine Äußerung Picassos<sup>61</sup>: "*Es war gar nicht so, dass ich besonders von Dora angezogen war. Ich hatte nur das Gefühl, dass hier endlich jemand war, mit dem ich mich unterhalten konnte.*" Andererseits aber ist Daix<sup>62</sup> zuzustimmen, der feststellt, dass Picasso mit der um 26 Jahre jüngeren Dora Maar eine zweite Jugend erlebt haben muss, wenn man den frohen Farben der übrigen Portraits von Dora Maar

Abb. 13:
a) Olga Picasso (Juli 1931)Rubin 2002 S. 330
b) Olga Picasso (1923,
Detail)
c) Marie-Thérèse Walter
(1931)- Rubin 2002 S. 341
d) Marie-Thérèse Walter
mit Blumenkranz
(15.01.1937)

betrachtet (Abb. 11b), "als wollten sie auf das Rot ihrer langen gemalten Fingernägel antworten und mit dem Lied des Lebens den Tumult der Massen übertönen. Dora Maar ist das lebendige Leben, das starke Glück, vor einem Hintergrund der Angst". Dora Maar wird immer wieder mit Optimismus, Energie und Zärtlichkeit dargestellt (Abb. 11a)<sup>63</sup>. Regelrechte Spannungen zwischen Picasso und Dora Maar kamen erst in den Jahren 1942/43 auf, als Picasso Francoise Gilot kennen lernte<sup>64</sup>. Aber auch Dora Maar selbst verwahrt sich – verständlicherweise - gegen das Axiom: Dora Maar ist die Weinende. Sie sagt: "Alle Portraits von mir sind Lügen. Sie sind alle 'Picassos', keines ist Dora Maar"<sup>65</sup>.

Fasst man die persönliche Beziehung zwischen Picasso und Dora Maar zusammen, so lässt sich zunächst kein plausibler Grund erkennen, warum Dora Maar zum Vorbild für die Werkgruppe WEINENDE FRAU wurde. Allerdings ist auf den zahlreichen Fotografien, die bei Caws<sup>66</sup> bzw. Baldassari<sup>67</sup> wiedergegeben werden, tatsächlich erkennbar, dass Dora Maar kaum lächelt und mimisch eher starr wirkt. Andererseits wissen wir aus ihrer Biographie, dass sie trotz ihres jungen Alters von 26 Jahren eine selbstbewusste, emanzipierte Frau war, bereits künstlerisch etabliert, die mehrere Sprachen beherrschte, insbesondere auch fließend spanisch sprach, die zudem politisch aktiv und engagiert war und die Picasso u.a. in das ihm fremde Metier der Fotografie einführen konnte. Sicher ist ferner davon auszugehen, dass sie Picasso auch Paroli bot. Andererseits aber mag sie sich durch Picassos übermenschliche Vitalität zur Passivität gezwungen gesehen haben, was wiederum ihn inspiriert haben dürfte, eigene Ängste und Spannungen in ihrer Person zu spiegeln<sup>68</sup>. Das sind allerdings nur Spekulationen. Somit ist nur festzuhalten: Picasso arbeitete obsessiv an dem Motiv WEINENDE FRAU zwischen Juni und Oktober 1937, aus welchen Gründen auch immer inspiriert u.a. durch Dora Maar.

Als zweite biographische Ebene kann u.a. die private Situation Picassos im Jahre 1937 gewertet werden, in der er zweifelsohne genügend Erfahrungen über Ängste, Verzweiflung, Zorn und Wut von Frauen hatte gewinnen können. Er lebte 1937 noch mit seiner ersten Ehefrau, Olga Khokhlova, zusammen, die sich nicht von ihm hatte scheiden lassen wollen, hatte aber seit 1927 eine sehr junge Geliebte, Marie-Thérèse Walter, die ihm 1935 eine Tochter geboren hatte; in den Jahren 1935/36 gewann Picasso als weitere Geliebte Dora Maar. Die Gegensätze von Olga, Marie-Thérèse und Dora waren für Picasso wiederholt Grundlage für ähnlich positionierte - aber modifizierte – Portraits, für Stilleben oder für bildliche Darstellungen von Stierkampf und Szenen mit Minotaurus. Dabei ist für Picasso Marie-Thérèse immer positiv-erotisch-vital besetzt, während Dora eher fein und elegant, intelligent, aktiv, und Olga aber hässlich und aggressiv dargestellt werden

Eine dritte biographische Ebene aber dürfte mindestens von gleicher wenn nicht sogar von dominierender – Bedeutung gewesen sein: Der Bürgerkrieg in Spanien. Der Krieg hatte Picasso erstmals zu zahlreichen politischen und sozialen Aktivitäten veranlasst, - z.B. politische Stellungnahmen, zunächst in Form von Radierungen (TRAUM UND LÜGE FRANCOS), Blätter, die er zugunsten republikanischer Flüchtlinge zu verkaufen beabsichtigte, - z.B. das Bild GUERNICA, das u.a. im Zusammenhang mit den übrigen Exponaten im spanischen Pavillon einem politischen Bekenntnis (für die Republikaner) gleich kam, - z.B. direkte finanzielle Zuwendungen an spanische Flüchtlinge, und – schließlich auch - öffentliche persönliche Stellungnahmen<sup>69</sup>: " … in dem Wandgemälde … und in meinen gesamten neueren Arbeiten erkläre ich deutlich meine Ab-

scheu vor der militärischen Kaste, die Spanien in einen Ozean von Schmerz und Tod ertränkt hat". Die persönliche Anteilnahme am Leid der spanischen Bevölkerung dürfte ein wesentliches Motiv für die Werkgruppe gewesen sein, wobei besonders das Topos "Mater dolorosa" – wie auch die Corrida – als typisch spanische Metapher verstanden werden müssen. Eine zusätzliche Frage ist, wieweit Dora Maar, als die politisch Aktive, Picasso in dieser Richtung zusätzlich angeregt haben mag, Dora Maar als Synonym, Modell und Vorbild für die Werkgruppe WEINENDE FRAU zu nutzen.

### Schlussfolgerung

Während der junge, 20jährige Picasso in der Blauen Periode seine Bildsprache an den Vorbildern seiner Zeit - und deren Vorgängern - orientierte hatte, stand dem 56jährigen Picasso zwischenzeitlich ein ungeheures Formen- und Farbrepertoire zur Verfügung, das allerdings bis 1937 nur in Ausnahmefällen bei Darstellung menschlicher Gemütszustände Anwendung gefunden hatte. Offenbar induziert durch den spanischen Bürgerkrieg - und das damit für ihn substantiell gewordene Leiden des spanischen Volkes einschließlich seiner Freunde und Verwandten - , und weiterhin aktuell veranlasst durch den offiziellen Auftrag zum Wandgemälde für die Weltausstellung, widmete er sich ca. 3 Monate lang monoman dem Thema der Weinenden Frau. Die Formensprache der Studien lässt die normale Anatomie weitgehend außer acht und konzentriert sich nur auf den Ausdruck. Der Ausdruck im Sinn von Verzweiflung, Leid, Schmerz, Klage, Anklage, Flehen, Wut und Aggression führt nicht nur im übertragenen Sinne zu einer Verwerfung und Zerstörung aller psychischen Normen, sondern auch in der sichtbaren Realität zu einer "Normveränderung" des menschlichen Erscheinungsbildes. Das Gesicht wird deformiert, es wird destruiert, wie ebenso auch das innere Gleichgewicht der betroffenen Personen. Insofern ist die "Destruktion", wie sie Picasso vornimmt, formales Äquivalent des inneren, psychischen Geschehens. Das mit der Werkgruppe gewonnene bildnerische Vokabular wird für die nächsten Jahre maßgebend und tragend bei Darstellungen menschlichen Leides durch Picasso.

Giotto hatte im 14. Jahrhundert versucht, den Menschen nicht nur als Symbol des Menschseins mit nahezu genormter Mimik und ikonenhafter Gestik und Farbe darzustellen, sondern als Individuum mit unterschiedlichen Gefühlen und Regungen, d.h. er versuchte eine Realität darzustellen, die bis dahin in der Malerei nicht bekannt war. Entsprechend Balzacs Novelle "Novelle Le Chef d'oeuvre inconnu" (1831), die Picasso hoch schätzte und mit Zeichnungen versehen hatte, gilt für Picasso jedoch auch das Axiom jenen Protagonisten des Buches: "Der Auftrag der Kunst besteht nicht darin, die Natur nachzuahmen, sondern sie auszudrükken". Picasso selbst stellte fest<sup>70</sup>:

Realität ist mehr als das Ding an sich. Ich schaue immer nach seiner Überrealität. Die Realität liegt darin, wie man die Dinge sieht... Picasso stellt fest und gibt damit eine neue Sichtweise<sup>71</sup>: Jetzt wissen wir, dass Kunst nicht Wahrheit ist. Kunst ist eine Lüge, die uns die Annäherung an die Wahrheit ermöglicht, zumindest an die Wahrheit, die für uns erkennbar ist. Und das bedeutet für Picasso<sup>72</sup>: Ein Bild ist die Summe von Additionen. In meinem Fall ist ein Bild die Summe von Destruktionen. Ich mache ein Bild – und dann zerstöre ich es.... Trotzdem ist am Ende nichts verloren. Gestützt wird diese Stellungnahme, die allerdings überwiegend den Malprozess Picassos beschreibt, durch folgende Formulierung<sup>73</sup>: Ja, ich fühle, dass mein Malen einen Kampf darstellt, wirklich im Sinne einer Revoluti-

on. Der Malprozess selber aber dürfte gleichzeitig auch ausschlaggebend für den Betrachter sein, der sich an die Maxime Picassos zu halten hat<sup>74</sup>: Kunst ist nicht die Nutzanwendung eines Schönheitskanons, sondern das, was Instinkt und Gehirn über jeden Kanon hinaus fassen können.

Wird unter diesem Aspekt die hier besprochene Werkgruppe betrachtet, so kann mit Ullmann<sup>75</sup> festgestellt werden: Das zentrale GUERNICA-Motiv der verzweifelten Klage – und Anklage - wird in der Werkgruppe WEINENDE FRAU fortgesetzt und weiterverfolgt. Picasso zeichnete hier, was er im Wandgemälde GUERNICA nicht hatte übernehmen können.

In Bezug auf Picassos Entwicklung kann hinzugefügt werden: Durch die zahlreichen Versuche bildlicher Darstellung gewann er ideographische Kürzel der menschlichen Physiognomie für quälende Schmerzen und panische Angst, die er in den nächsten Jahrzehnten seiner Arbeit weiter anwendete und ergänzte. Bezogen auf die Intention der Destruktion jedoch, die die Methode des Malprozesses Picassos auch in der hier besprochenen Werkgruppe darstellte und die sich naturgemäß auch inhaltlich in der Bild-Serie wiederfindet, kann zusätzlich festgestellt werden, dass diese Intention auch einen Aspekt der geistigen Realität des letzten Jahrhunderts widerspiegelt, und somit nicht nur Themen-immanent ist, sondern eine globale Aussage von Picassos - und unserer - Weltsicht (und Realität) spiegelt. Picassos Bilder der WEINENDEN FRAU sind somit Ikonen der Leidensgeschichte unserer Zeit<sup>76</sup>. Diese globale Weltsicht aber wurde für Picasso ganz wesentlich durch die Grausamkeiten des spanischen Bürgerkrieges beeinflusst. In dieser Hinsicht ist eines seiner Gemälde von Bedeutung, dessen Datierung bisher unklar ist: WEIBLICHE FIGUR DURCH DEN KRIEG IN SPANIEN INSPIRIERT (Abb. 11d). Baldassari<sup>77</sup> datiert das Bild auf den 19.01.1937, den Tag, an dem der Geburtsort Picassos, Malaga, in die Hände der Faschisten fiel. Es handelt sich um ein polemisches Sujet mit direktem Bezug zum Bürgerkrieg. Das Gemälde enthält folgenden Text im Hintergrund: Bildnis der Marquisa, eines christlichen "Arschlochs", das maurischen Soldaten, den Beschützern der heiligen Jungfrau, eine Münze zuwirft.

Baldassari interpretiert das ungewöhnliche Bild folgendermaßen: Die Marquesa (Goyas Maya), die auf dem Balkon wie wild die spanische Fahne schwenkt, stellt unverwechselbar die elegante, extravagante Dora Maar dar, die mit ihren krallenartigen langen Fingernägeln die Wut und Ohnmacht des Künstlers Picasso symbolisiert. Mit diesem Gemälde nimmt Dora Maar die Position einer allgemeingültigen Allegorie an, in der Picasso seine Ängste und seine Zerrissenheit zum Ausdruck bringt. Diese Bild gehört zwar eigentlich nicht zur Werkgruppe der Weinenden Frauen, aber sicher zum Komplex "Spanischer Bürgerkrieg". Hier - wie bei den Weinenden Frauen - übernimmt Dora Maar die Rolle eines bildlichen Symbols assoziiert mit der politischen Situation in Spanien. Baldassari<sup>78</sup> notiert, dass sich Dora Maar aufgrund ihrer ausgeprägten künstlerischen Sensibilität, ihrer poetischen Begabung, ihrer Fähigkeit, mit Picasso mit zu leiden - und ihr offenbar großes Engagement in politischen und sozialen Fragen - geradezu als ein Spiegel von Picassos Seelengualen anbot.

Die Studien-Gruppe WEINENDE FRAU gibt danach den emotionalen Zustand Picassos wieder, der offenbar tatsächlich im wesentlichen durch das Leiden und den Schrecken der Bevölkerung Spaniens während des spanischen Bürgerkrieges verursacht worden war. Es handelt sich somit auch um die auf die Physiognomie einer Frau projizierte Stellungnahme

Picassos zu den politischen Verhältnissen Spaniens, die er - offenbar mehr rational bestimmt - im Wandgemälde GUERNICA bereits einmal sehr komplex realisiert hatte, und die er in einem zweiten Anlauf – eher emotional bestimmt – in der Werkgruppe "WEINENDE FRAU" variiert wiederholen konnte, jetzt allerdings eher eindimensional auf die mimischen Veränderungen der Frau beschränkt.

Dabei ist jedoch auch festzuhalten, dass oszillierend mit dieser – offenbar ebenso rational gesteuerten – Absicht, die aktuelle, privat-biographische Situation (Dora Maar, Olga Khokhlova) einen zusätzlichen emotionalen Impetus gegeben haben dürfte. Beeinflusst aber wurde Picasso sicherlich auch durch den ikonographischen Hintergrund einer Spanien-assoziierten "Mater dolorosa". Schließlich aber erprobte Picasso faktisch – und in unendlicher Vielfalt – die Darstellung des mimischen Ausdrucks menschlichen Leidens, der für die weitere Entwicklung der bildlichen Darstellungen menschlicher Emotionen bei Picasso tragend wurde. Es fand damit – wie anfangs festgestellt - in der Geschichte der bildenden Kunst ein gestalterischer Umbruch in der Wiedergabe von Emotionen in der Physiognomie des Menschen statt, der vielleicht gleichzusetzen ist mit dem Umbruch, der im 13. Jahrhundert durch Giotto die Entwicklung der Kunst im westlich-abendländischen Kulturkreis bestimmte.

### Anmerkungen

- 1. Ullmann (1993) *Picasso und der Krieg. Bielefeld, Karl Kerber Verlag,* S. 93-95; *Hensbergen G van (2004) Guernica. Biographie eines Bildes. München, Siedler,* S. 45-58
- 2. Barr AB (1946) Picasso. Fifty years of his art. New York, Museum of Modern Art, S.195-206:; Oppler EC (1987) Picasso's Guernica. New York London, W.W.Norton &Co., S 47ff; Chipp HB (1988) Picasso's Guernica. Berkeley Los Angeles London, University of California Press, S. 24-34; Ullmann L (1993), aaO, Fn 2: S. 520f, Anm. 260
- 3. Ullmann L (1993) aaO, S. 148ff
- 4. Caws MA (2000) Dora Maar. With and without Picasso. A biography. London, Thames and Hudson; deutsche Ausgabe: (2002) Dora Maar. Die Künstlerin an Picassos Seite. Frankfurt, Fischer, S. 100ff; s.a. PP37-148 bis 155
- 5. Barr (1946), aaO, S. 264
- 6. Freeman J (1994) Picasso and the weeping women. The years of Marie-Thérèse Walter & Dora Maar. Los Angeles County Museum of Art. New York, Rizzoli, S. 18; Ullmann L (1993) aaO., S. 156f
- Marcucci L (1965) Giotto di Bondone. In: Bazin G, Gerson H, Gowingl L, et al (Hrsg) Kindlers Malerei Lexikon, Bd. II. Zürich, Kindler Verlag, S. 631-648; s.a. Strauss E (1972) Koloritgeschichtliche Untersuchungen seit Giotto. München, Deutscher Kunstverlag, S 92
- 8. Daix P, Boudaille G (1966) Picasso. Blaue und Rosa Periode. München, Brückmann, S. 49
- 9. Richardson J (1997) Picasso. Leben und Werk 2 1907-1917. München, Kindler, S. 339ff
- Huffington AS (1988) Picasso. Genie und Gewalt: Ein Leben. München, Droemer u. Knaur, S. 146ff
- 11. Daix P (2002) Marcell Humbert/Eva Goul. In: Mössinger J, Ritter B, Drechsel V Hrsg) Picasso et les femmes. Köln, DuMont, S. 102-111
- 12. Spies W (1981) Pablo Picasso. Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag. Werke aus der Sammlung Marina Picasso. München, Prestel; s.a. Clair J (2001) Picasso. Sous le soleil de Mithra. Martigny/ Suisse, Fondation Pierre Gianadda, S. 72
- 13. Sie findet sich in direkten Darstellungen wieder, wie in DAS

- BEINHAUS (PP45-059), in MASSAKER IN KOREA (PP51-04) in der Serie RAUB DER SABINERINNEN (u.a. PP62-270); aber auch indirekt im übertragenen Sinne in FRAU MIT HAHN (PP38-030), in FRAU SCHLACHTET EINE ZIEGE (PP38-109), in der Serie STILLEBEN MIT STIERKOPF (u.a. PP 38-183), in DAS MORGENSTÄNDCHEN (PP42-054) u.a.m.
- 14. Der Einfluss bleibt jedoch auch in der Folgezeit in den Werken Picassos erhalten und ist direkt auch erkennbar, am offensichtlichsten in folgenden Werken: FRAU MIT TASCHENTUCH (20.11.1937: PP 37-227), DIE FLEHENDE (08.12.1937: PP37-248), BOOT UND PERSONEN, (18.05.1938: PP38-078), MATER DOLOROSA (02.03.1959: PP59-030) oder Studie zu RAUB DER SABINERINNEN (05.11.1962: PP62-270). Sircoulomb-Müller (2005 S. 57) weist darauf hin, dass Picasso die Tränenspur als Metapher selbst noch im vorletzten Selbstportrait vom 30.06.1972 (PP72-173) zitiert (Sircoulomb-Müller V-A (2002) Die Blumen-Frau. Metamorphose der Metmorphose. In: Müller M (Hrsg) Pablo Picasso. Die Zeit mit Francois Gilot. Bielefeld, Kerber,) S. 37-48
- 15. Barr (1946), aaO, Fn 8: S. 206
- 16. Ullmann (1993) aaO, S. 156
- 17. Hinzu kommen jedoch noch zahlreiche andere Werke wie eine Kopf-Skulptur (PP37-262, Spies 171A), Einritzung in Stein (PP37-263) sowie aus dem Nachlass von Dora Maar: Einritzungen in belichtete Filme (Caws 2002, aaO, S. 117), Miniaturskizzen auf Streichholzschachteln (PP37-221 bis 226 s.a.Caws 200, aaO, S. 124) und weitere Werke, erstmals bei Geiser et al (1968-1988, z.B. Nr. 625, 626) und bei Baldassari (2006), S. 132 wiedergegeben. (*Baldassari A (2006) Picasso: Dora Maar. Das Genie und die Weinende.* Paris, Flammarion). Bereits Penrose (19571981), S. 358, weist darauf hin, daß noch weitere, teilweise spätere Werke existieren, die zu dieser Serie gehören dürften (*Penrose R (1981) Pablo Picasso. Sein Leben, sein Werk. München, Heyne Verlag*)
- 18. Chipp HB (1988) Picasso`s Guernica: history, transformation, meanings. Berkeley Los Angeles London, University of California Press, S. 100
- 19. Russell FD (1980) Picasso`s Guernica: the labyrinth of narrative and vision. Montclair/NJ, Allanheld and Schram, S. 205
- 20. Die auf zwei großen Tafeln radierte Serie von insgesamt 18 Einzelbildern auf je 9 Feldern wurde am 08.01.1937 begonnen und bis auf 4 Felder (auf Tafel II) ausgefüllt. Die letzten 4 Felder wurden nach Fertigstellung von GUERNICA am 07.06.1937 radiert. Auf den Tafeln wird in Form von Comic-Strips Picassos Interpretation des Einmarsches der Faschisten unter Franco in Spanien wiedergegeben. Franco wird in Tafel I und auch in zwei weiteren Feldern auf Tafel II zynisch-sarkastisch karrikiert. Tafel II ist jedoch überwiegend den Opfern des Bürgerkrieges gewidmet. Die vier offenen Felder wurden am 7. Juni 1937 ausgefüllt, wobei sich das Bildmaterial an Vorlagen des Wandgemäldes orientierte.
- 21. Spies 1981, aaO, S. 21, vgl. auch Abb. 8a mit Abb.5b
- 22. Bei weiterer Durchsicht des Werkverzeichnisses PP finden sich jedoch zusätzlich Werke mit späterem Datum (vgl. auch Fn. 16).
- 23. Baldassari A (2006) aaO, S. 165
- 24. "... eckig und spitz" (Spies 1981, aaO, S. 50) , bzw. "frenetische Winkelkonstruktionen mit expressionistischen Verzerrungen". Malraux A (1975) Das Haupt aus Obsidian. Frankfurt, S Fischer).
- 25. Oppler, M (1988) Picasso's Guernica. New York, Norton, S. 81f

- 26. Wie auch auf vielen Frauenportraits der folgenden Jahre (Spies 1981, aaO, S. 50)
- 27. Russell 1980,aaO, S. 205
- 28. Freeman 1994, aaO S. 46f
- 29. Ullmann 1993, aaO, S. 159
- 30. Ullmann 1993, aaO, S. 161
- 31. Ullmann 1993, aaO, S. 161
- 32. Ullmann 1993, aaO, S. 161
- 33. Ullmann 1993, aaO, S. 158
- 34. Penrose 1981, aaO, S. 358
- 35. Ullmann 1993, aaO, S. 160
- 36. Spies 1981, aaO, S. 21
- 37. Ullmann 1993, aaO, S. 148ff
- 38. Brassai (1966) Gespräche mit Picasso. Reinfeld, Rowohlt, S. 121
- 39. Fundación Carlos de Amberes (1999/2000) Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso obra grafica. (Katalog). Madrid, Fundación Carlos Ambere; Cowling E (2002) Picasso. Style and meaning. London New York, Phaidon; Müller M, Hrsg (2002) Picassos imaginäres Museum (Katalog). Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz
- 40. Cowling 2002, aaO
- 41. Rombold G (1988) Der Streit um das Bild. Zum Verhälnis von moderner Kunst und Religion. Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, S. 96ff; Becht-Jördens G, Wehmeier PM (2003) Picasso und die christliche Ikonographie. Mutterbeziehung und künstlerische Position. Berlin, Reimer Verlag; Weisner U, Hrsg (1984) Picasso. Todesthemen, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Elbracht & Co
- 42. Ullmann 1993, aaO, S. 163
- 43. Russell 1988, aaO, S 127; Ullmann 1993, aaO, S. 172
- 44. Russell 1988
- 45. Blunt A (1969) Picasso`s Guernica. New York Toronto,Oxford University Press, S. 45; Ferrier JL (1977) Picasso Guernica. Anatomie d`un chef-d`oevre.Paris, TFI-Télécip/Denoel-Gonthier, S. 41
- 46. Cowling 2002, aaO, S.599
- 47. s.a. Freeman 1994, aaO, S.88; Chipp 1988, aaO, S. 94, weist u.a. auf eine Frauenfigur Radierung Nr. 13 , die Ähnlichkeit mit der Mutter mit totem Kind entsprechend oben aufgeführter Abb. 4a (PP37-114)hat.
- 48. Chipp 1988, aaO, S. 108
- 49. Russell 1988, aaO, S. 28
- 50. Ullmann 1993, aaO, S. 151
- 51. Weisner U, Hrsg (1991) Picassos Surrealismus. Werke 1925-1937. Stuttgart, Gerd Hartje, S 348, Anm. 98
- 52. Freeman 1994, aaO, S. 90f
- 53. Oppler 1987, aaO; Freeman 1994, aaO; Cowling 2002, aaO
- 54. Baldassari 2006, aaO; Förster T (2000) Dora Maar. Picassos Weinende. Hamburg, Europäische Verlagsanstalt
- 55. Gilot F, Lake C (1965) Leben mit Picasso. München, Kindler, S. 119
- 56. Malraux 1975, aaO, S. 129
- 57. Richardson J (1991) Picasso. Leben und Werk 1: 1881-1906. München, Kindler, S. 15
- 58. Gilot und Lake 1964, aaO, S. 121
- 59. Gedo, MM (1980) Picasso: art as autobography. Chicago, University of Chicago Press
- 60. Sircoulomb-Müller, V-A (2002) Die Blumen-Frau. Metamorphosen der Metamorphose. In Müller M (Hrsg) Pablo Picasso. Die Zeit mit Francoise Gilot. Bielefeld, Kerber, S 64-65
- 61. Gilot und Lake, 1965, aaO, S. 225

- 62. Daix P (1993) Picasso. Der Mensch und sein Werk. Paris, Somogy, S. 171
- 63. Caws 2000, aaO, S. 120
- 64. Caws 2000, aaO, S. 169
- 65. Lord J (1994) Picasso und Dora Maar. München, Matthes & Seitz, S. 105
- 66. Caws 2000, aaO
- 67. Baldassari 2006, aaO
- 68. Förster T (2002) Dora Maar. In Mössinger I, Ritter B, Drechsel K (Hrsg) Picasso et les femmes. Köln, DuMont, S. 212
- 69. The New Yiork Telegram, 21.08.1937; Reprint: Oppler 1987, S. 224f
- 70. Penrose 1961, aaO, S. 383
- 71. Daix 1987, aaO, S. 8
- 72. Zervos C (1935) Conversations avec Picasso. Cahiers d`Art 10: 173-176; Reprint in englischer Sprache: Barr 1946, aaO., S. 272-274; Oppler 1987, áaO, S. 142-145
- 73. L'Humanité 29./30. 10.1944; Reprint in englischer Sprache: Oppler 1987, aaO, S. 250
- 74. Zervos 1935, aaO
- 75. Ullmann 1993, aaO, S. 134
- 76. Russell 1980, aaO
- 77. Baldassari 2006, , aaO, S. 163
- 78. Baldassari 2006, aaO, S. 163

### Literatur zur Zuordnung der zitierten Abbildungen

- Bloch G (1968) Picasso (Band I). Katalog des graphischen Werkes 1904-1967. Bern, Kornfeld et Lipstein (Abkürzung: **Bloch I**)
- Geiser B, Scheidegger A, Baer B (1968-1988) Picasso peintre graveur, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 4 Bd., Bern, Kornfeld and Klipstein (Anbkürzung: **Geiser**)
- Musée Picasso Paris (1985) Catalogue sommaire des collections. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux; deutsche Ausgabe (1985) Bestandskatalog der Sammlungen I: Gemälde, Papier collés, Reliefbilder, Skulpturen, Keramiken. (Abkürzung : MP I)
- Palau i Fabre J (1981) Picasso; life and work of the early years, 1881-1907. Oxford, Phaidon (Abkürzung: **Palau I**)
- Picasso Project (1995-2004) Picasso`s paintings, watercolors, drawnings and sculptures. A comprehensive illustrated catalogue 1917-1973. San Francisco, Anan Wofsy Fine Arts. (Abkürzung: **PP** [Jahrgang] fortlaufende Nummer im Jahrgang, chronologisch geordnet).
- Rubin W (2002) Picasso and portraiture: representation and transfomation. New York, Thames and Hudson (Abkürzung: Rubin)