

**SYLVETTE,
SYLVETTE,
SYLVETTE**

**PICASSO
UND DAS
MODELL**



KUNSTHALLE
BREMEN

**SYLVETTE,
SYLVETTE, SYLVETTE**
PICASSO
UND DAS MODELL

PRESTEL
MÜNCHEN · LONDON · NEW YORK



8 VORWORT UND DANK

Georg Abegg und Christoph Grunenberg

**22 ORNAMENTALE ARABESKEN UND „INAUTHENTISCHE“
LINIEN: PICASSOS „ÉPOQUE SYLVETTE“**

Christoph Grunenberg

**52 „MALER SOLLEN NUR MIT DEM PINSEL
IN DER HAND NACHDENKEN.“**

**PABLO PICASSOS RADIERZYKLUS ZU HONORÉ DE BALZACS
DAS UNBEKANNTE MEISTERWERK**

Anne Buschhoff

**60 DIE „PÉRIODE FRANÇOISE“ UND DAS
„LITHOGRAPHISCHE FIEBER“ PICASSOS**

Markus Müller

**84 DER SYLVETTE-ZYKLUS
GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN**

Vera Hausdorff

**114 „PICASSO MUSS IM HIMMEL JUBILIEREN!“
INTERVIEW MIT SYLVETTE DAVID**

Detlef Stein

144 UND IMMER LOCKT DAS WEIB

DER WANDEL IM FRAUENBILD DER 1950ER-JAHRE

Astrid Becker

**160 DIE BLECHSKULPTUREN PABLO PICASSOS,
VALLAURIS 1954–1965: DESIGN, MATERIALIEN, EXPERIMENTE**

Diana Widmaier Picasso

198 SYLVETTE IN BETON

Sylvia A. Antoniou-Nesjar

**210 PICASSOS *DIE FRAU MIT DEM SCHLÜSSEL* (1953/54)
DER BILDHAUER, SEIN MODELL UND SEIN ASSISTENT**

Elizabeth Cowling

224 JACQUELINE ODER DIE EHEFRAU ALS HAREMSDAME

Markus Müller

242 DIE PICASSO-CONNECTION

**DER KUNSTHÄNDLER MICHAEL HERTZ UND
DIE PICASSO-BESTÄNDE DER KUNSTHALLE BREMEN**

Kai Hohenfeld

**258 AUF DEN SPUREN PICASSOS AN DER CÔTE D'AZUR
EINE CHRONOLOGIE**

Kai Hohenfeld

274 WERKVERZEICHNIS DER SYLVETTE-SERIE

284 VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN WERKE

290 BIBLIOGRAFIE

292 NAMEN- UND SACHREGISTER

296 BILD- UND TEXTNACHWEIS

298 IMPRESSUM

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG

Ermöglicht durch:

NORDMETALL-Stiftung

Mit freundlicher Unterstützung von:

Die Sparkasse Bremen AG

WESER-KURIER

swb Vertrieb Bremen GmbH

WFB Bremen – Wirtschaftsförderung Bremen GmbH

Medienpartner:

Radio Bremen

Ströer Deutsche Städte Medien GmbH

Interview Deutschland

Kulturpartner:

NDR Kultur

ARTE

LEIHGEBER

**Sammlung Dolores Alvarez
de Toledo, Paris**

The Art Institute of Chicago
Douglas Druick
Stephanie D'Alessandro

Centre Pompidou, Paris.
**Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle**
Alfred Pacquement
Brigitte Léal

**Sammlung Crosby Coughlin
Fine Art, North Salem, New York**

Sylvette David / Lydia Corbett

Detroit Institute of Arts
Graham W. J. Beal
Salvador Salort-Pons

Rinvel Fischer Foundation

Fondation Beyeler, Riehen / Basel
Samuel Keller
Ulf Küster

**Sammlung Fondation
Hubert Looser, Zürich**

**Fundación Almine y Bernard
Ruiz-Picasso para el Arte**
Almine und Bernard Ruiz-Picasso
François Bellet
Natalia Mikiszko

**Galerie Bruno Bischofberger,
Männedorf, Schweiz**
Bruno Bischofberger
Tobias Mueller
Valerie Degoumois

Hamburger Kunsthalle
Hubertus Gaßner
Karin Schick
Andreas Stolzenburg

The Israel Museum, Jerusalem
James S. Snyder
Adina Kamien-Kazhdan

**Kawamura Memorial DIC
Museum of Art, Sakura**
Hideki Inouchi
Takashi Suzuki

**Mildred Lane Kemper Art Museum,
Washington University, Saint Louis,
Missouri**
Sabine Eckmann

**KODE. Art Museums of Bergen,
Sammlung Stenersen**
Erlend G. Høyersten
Knut Ormhaug

Krause Kunsthandel, Köln
Hermann Krause

Kunsthau Zürich
Christoph Becker
Philippe Büttner
Hanspeter Marty

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
Friedemann Malsch

Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
Markus Müller
Ann-Kathrin Hahn

Kunstsammlungen Chemnitz
Ingrid Mössinger
Kerstin Drechsel

**Listasafn Íslands / National Gallery
of Iceland, Reykjavík**
Halldór Björn Runólfsson
Dagný Heiðdal

Ludwig Museum, Koblenz
Beate Reifenscheid-Ronnisch

Dimitri Mavromatis, Genf

Lee Miller Archive
Antony Penrose
Ami Bouhassane

**McNay Art Museum,
San Antonio, Texas**
William J. Chiego

Musée Picasso, Antibes
Jean-Louis Andral

Musée Picasso, Paris
Anne Baldassari
Jean-Paul Mercier-Baudrier
Hubert Boisselier

Museu Picasso, Barcelona
Bernardo Laniado-Romero

**Museum Frieder Burda,
Baden-Baden**
Frieder Burda
Judith Irrgang

**Museum für Kunst und Gewerbe
Hamburg**
Sabine Schulze
Claudia Banz

Museum Ludwig, Köln
Philipp Kaiser
Stephan Diederich

Carl und Sylvia Nesjar Sammlung

**The Estate of Arnold Newman.
Courtesy of Howard Greenberg
Gallery, New York**
Howard Greenberg
Nancy Lieberman

**Marina Picasso Sammlung.
Courtesy Galerie Krugier & Cie, Genf**
Evelyne Ferlay

**Privatbesitz. Courtesy Guggenheim,
Asher Associates, New York**
Barbara Guggenheim
Abigail Asher
Victoria Romeo Scinto

Privatbesitz, Barcelona.
Courtesy Galeria Senda, Barcelona
Carlos Durán Basté
Laura Tammen
Luis Monferrer

Edward Quinn Archive
Ursula und Wolfgang Frei

Saint Louis Art Museum
Brent Benjamin

Sammlung Nahmad, Schweiz
Helly Nahmad

**Horst und Gabriele Siedle-
Kunststiftung, Deutschland**
Horst und Gabriele Siedle
Eva Spitz

Sprengel Museum Hannover
Ulrich Krempel
Reinhard Spieler
Carina Plath
Karin Orchard

**Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie, Museum Berggruen**
Udo Kittelmann
Kyllikki Zacharias
Felicia Rappe

Takeshi Yamashita

*sowie zahlreiche private Sammler,
die nicht genannt werden möchten*

VORWORT UND DANK

*Georg Abegg
Christoph Grunenberg*

Seit 1955 gehört Pablo Picassos Porträt *Sylvette* vom 3. Mai 1954 zu den Hauptwerken in der Sammlung der Kunsthalle Bremen. Im Frühjahr 1954 lernte Picasso die junge Französin Sylvette David in Vallauris an der Côte d'Azur kennen. Die damals 19-Jährige verkörperte das Schönheitsideal und das neue Frauenbild ihrer Zeit und inspirierte den Maler zu einem umfangreichen Werkzyklus, der nach neuesten Forschungen rund sechzig Objekte in den verschiedensten Medien umfasst. Mühelos variierend zwischen realistischen Abbildungen und kubistischen Abstraktionen, schuf der damals 73-jährige Künstler Gemälde, Zeichnungen, Keramiken und bemalte Faltplastiken aus Metall – ein Höhepunkt der Serie.

Die *Sylvette*-Reihe wurde zum ersten Mal im Sommer 1954 in Paris gezeigt, nur einen Monat nachdem Picasso sie beendet hatte. Schon damals war die Präsentation der Serie eine internationale Mediensensation: Zeitschriften aus der ganzen Welt berichteten von dem Aufeinandertreffen des Meisters der modernen Malerei und der jungen, attraktiven Frau in Vallauris.

Sechzig Jahre nach ihrer Entstehung widmet die Kunsthalle Bremen den *Sylvette*-Porträts erstmals eine große Ausstellung. In der Rezeption des Spätwerks von Picasso blieb diese Werkgruppe relativ unbeachtet, trotz ihres bedeutenden Umfangs und der anfänglich enthusiastischen Aufnahme. Diese Vernachlässigung und kritische Beurteilung durch Picasso-Experten fand vornehmlich aufgrund zweier Argumente statt: einem Mangel an emotionaler Verbindung

mit dem Subjekt (*Sylvette* widerstand als eine der wenigen Frauen dem legendären Charme des Künstlers) sowie einer unvorteilhaften Nähe zum Zeitgeist, die der Picasso-Kenner William Rubin als „modische Attitüde“ beschrieb.

Die *Sylvette*-Serie erlaubt einen einmaligen Einblick in den kreativen Denk- und Schaffensprozess des Künstlers während der 1950er-Jahre. Gerade anhand dieser vernachlässigten Serie lässt sich die Dynamik zwischen emotionaler Beziehung und künstlerischem Engagement im Wechselspiel mit historischem Kontext, Zeitstil und Mode entschlüsseln. Die Werke sind Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Modell und bestechen durch die unmittelbare Direktheit des Ausdrucks, ohne – wie so oft – auf metaphorische Erhöhung oder historische Paraphrasen zurückgreifen zu müssen. Die *Sylvette*-Bilder haben diese „Dualität nicht nötig“, wie Pierre Daix feststellte, und sind Darstellungen einer jungen, attraktiven und natürlichen Frau im Kontext der „täglichen Wirklichkeit von Vallauris“. Während es trotz des seriellen Charakters, auf den der Titel der Ausstellung anspielt, keine logische Progression gibt, demonstriert der Künstler doch seine gestalterische Virtuosität sowie stilistische Vielfältigkeit und etabliert die *Sylvette*-Serie als integrales Kapitel in Picassos Werk.

Die Ausstellung stellt die *Sylvette*-Serie in den historischen Kontext der 1950er-Jahre und präsentiert Picassos Spätwerk als greifbaren Ausdruck des ästhetischen und populärkulturellen Zeitgeistes.

Edward Quinn,
Sylvette David beim Tabakhändler in Vallauris,
1954, Schwarz-Weiß-Abzug KAT. 234



Historische Fotografien geben faszinierende Einblicke in seinen Schaffensprozess sowie in die Mode und das Leben an der Côte d'Azur. Darstellungen insbesondere von Picassos Lebensgefährtinnen Françoise Gilot und Jacqueline Roque rahmen die *Sylvette*-Werkreihe ein. So können die thematischen und stilistischen Kontinuitäten wie Brüche *vor* und *nach Sylvette* verfolgt werden, die die Serie nicht als bedauerliche Ausnahme, sondern als Bestandteil von Picassos beharrlicher Auseinandersetzung über die Beziehung zwischen Maler und Modell sowie Reflexion über die Kunst und den kreativen Prozess etablieren. Wir können hier den ganzen Picasso kennenlernen – nicht nur das ultimative Genie, das Meisterwerke am laufenden Band produzierte, sondern auch den mit sich ringenden Künstler, der gelegentlich scheitert und Irrwege beschreitet. Es ist der Versuch, mit dieser längst überfälligen Präsentation der *Sylvette*-Serie ein differenzierteres Bild des späten Picassos darzustellen – jenseits der offensichtlichen biografischen Mythen und bekannten Werke und Serien.

Eine Ausstellung mit einem so hohen Anspruch sowie Leihgaben aus der ganzen Welt ist immer eine besondere Herausforderung. Wir hatten das Vergnügen, mit vielen Zeitzeugen zu sprechen und die volle Unterstützung der Picasso-Familie zu genießen. Ein besonderes Privileg war die Zusammenarbeit mit Sylvette David, die heute als Künstlerin unter dem Namen Lydia Corbett in England lebt. Ihre großzügige Bereitwilligkeit, ihre Erinnerungen zu teilen, sowie ihr natürlicher Charme erweckten eine vergangene Zeit wieder zum Leben. Ihr wie auch ihren Töchtern Isabel Coulton und Alice Dallaglio möchten wir sehr herzlich danken. Ebenso Tobias Jellinek, Sylvettes damaliger Verlobter und Picassos Mitarbeiter bei den Blechskulpturen, Carl Nesjar, der für die Umsetzung von Picassos Entwürfen in monumentale Betonskulpturen verantwortlich zeichnete, sowie David Douglas Duncan und André Villers, die fotografischen Chronisten von Picasso nach dem Kriege, ließen uns bereitwillig an ihren Erinnerungen und historischen Dokumenten teilhaben.

Eine *Sylvette*-Ausstellung ist nur möglich mit zahlreichen Exponaten aus der *Sylvette*-Serie – begleitet von weiteren Kunstwerken, historischen Dokumenten und Fotografien. Nur die Großzügigkeit der Leihgeber ermöglichte die Realisierung dieses Projekts. Wir danken den Kollegen in den Museen wie auch den vielen privaten Leihgebern sehr herzlich, die sich von ihren Schätzen für einen langen Zeitraum getrennt haben.

Die Werke aus der *Sylvette*-Serie sind über die ganze Welt verstreut und wurden oftmals seit Jahrzehnten nicht mehr öffentlich gezeigt. Die intensive Rechercharbeit und Suche nach *Sylvettes* wäre ohne den Einsatz vieler Kollegen und Unterstützer nicht möglich gewesen. Von der Picasso-Familie möchten wir Claude Ruiz-Picasso, Paloma Ruiz-Picasso Thevenet, Marina Ruiz-Picasso, Bernard Ruiz-Picasso und Maya Widmaier Picasso herzlich für ihre großzügige Kooperation danken. Ganz besonders sind wir Diana Widmaier Picasso dankbar, deren Kenntnis der *Sylvette*-Skulpturen sowie Fürsprache für Leihgaben einen entscheidenden Beitrag zum Projekt lieferten. Christine Pinault, Picasso Administration, Paris, beantwortete unzählige Fragen und leistete wertvollen Beistand bei der Lokalisierung und Sicherung von Leihgaben. Unentbehrlich für den Erfolg der Ausstellung war der persönliche Einsatz von Olivier Camu und Liz Floyd, Christie's London, sowie Oliver Barker und Simon Stock, Sotheby's London. Weiterhin dürfen wir Sharon H. Kim, Christie's New York; Helena Newman, Julia Rickmeyer und Constantine Frangos, Sotheby's London, sowie Simon Shaw, Sotheby's New York, für ihre Vermittlungsarbeit danken. Besonders hilfreich waren auch die Museumskollegen, die sich seit vielen Jahren intensiv mit Picasso beschäftigen. Insbesondere Carmen Giménez, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und Brigitte Léal, Centre Pompidou, Paris, sind wir zu Dank verpflichtet.

Wichtiger Rat, Hinweise und Hilfe kamen auch von Jean-Louis Andral, Musée Picasso, Antibes; Eleanor Acquavella Dejoux, Acquavella Galleries, Inc., New York; Rudolf Buhr und Martina Lohmüller, Bremen;

Valentina Castellani, Gagosian Gallery, New York; Alex Corcoran und Rosie Micklewright, Lefevre Fine Art Ltd., London; Prof. Dr. Elizabeth Cowling, Edinburgh; Melanie Dankbar, Hauser & Wirth, Zürich; Prof. Dr. Roland Doschka, Dettingen bei Rottenburg; Gerard Faggionato und Anna Pryer, Faggionato Fine Arts, London; Tatyana Franck, Archives Claude Picasso, Genf; Prof. Dr. Klaus Gallwitz, Karlsruhe; Simon Gillespie, Simon Gillespie Studio, London; Florence Half-Wrobel, Paris; Francis und Caroline Kyle, Francis Kyle Gallery, London; Robert Landau, Landau Fine Art, Montreal; Prof. Dr. Enrique Mallen, Online Picasso Project, Sam Houston State University, Texas; Helly Nahmad und Laine Kay-Lambert, Helly Nahmad Gallery, London; Marco Nola, Seven Rays Music Nola, Bremen; Pilar Ordovas, Ordovas, London; Eve Patris Schaeffer, Paris; John Richardson, New York; Sophie Scheidecker, Galerie Sophie Scheidecker, Paris; Markus Schöb, Galerie Widmer Auktionen AG, Zürich; Prof. Dr. Carla Schulz-Hoffmann, München; Howard Shaw, Hammer Galleries, New York; Horst und Gabriele Siedle-Kunststiftung, Deutschland; Dr. Klaus Albrecht Schröder, Albertina, Wien; Olivia Speer, Paris; Prof. Dr. Werner Spies, Paris; Detlef Stein, Bremen; Ann Temkin, Museum of Modern Art, New York; Paolo Vedovi, Galerie Vedovi, Brüssel; Jürgen Waller, Bremen, und Dr. Nina Zimmer, Kunstmuseum Basel.

Ambitionierte Ausstellungen mit internationalem Anspruch brauchen großzügige Unterstützer und Sponsoren: Ganz besonders möchten wir der NORDMETALL-Stiftung danken, die die *Sylvette*-Ausstellung als Hauptförderer unterstützt. Die NORDMETALL-Stiftung wurde 2004 vom Arbeitgeberverband NORDMETALL e. V. gegründet. Gefördert werden Projekte in den Bereichen Bildung, Forschung, Wissenschaft, Kultur sowie soziale Maßnahmen in Norddeutschland. Alle Projekte verbindet ein gemeinsames Ziel: die Förderung der wichtigsten und langlebigsten Ressource des Menschen – seiner Motivation. Zu großem Dank sind

wir der Sparkasse Bremen AG mit Dr. Tim Neseemann, Dr. Birgit Krull und Elke Heussler verpflichtet, die auch dieses Jahr wieder eine Großausstellung der Kunsthalle Bremen unterstützt. Weiterhin möchten wir sehr der Bremer Tageszeitungen AG und David Koopmann sowie der swb Vertrieb Bremen GmbH mit Dr. Dörthe Kahle danken. Die Unterstützung der Stadt und des Landes Bremen, nicht zuletzt durch die Gewährung von Staatshaftung, sind essenziell bei der Realisierung großer Ausstellungsprojekte. Wir danken Bürgermeister Jens Böhrnsen, Präsident des Senats der Freien Hansestadt Bremen und Senator für Kultur; Carmen Emigholz, Kulturstaatsrätin; Andreas Mackeben und Katharina Eichberg beim Senator für Kultur; Bürgermeisterin Karoline Linnert, Senatorin für Finanzen; Viola Kral bei der Senatorin für Finanzen, und Anna Böttger, Bremer Aufbau-Bank. Die Wirtschaftsförderung Bremen trägt entscheidend zu der überregionalen Wirkung der Ausstellung bei und wir danken Dr. Klaus Sondergeld, Jens Joost-Krüger, Rolf Pientka und Christina Lolk. Ebenso gilt unser Dank dem Botschafter der Französischen Republik in Deutschland Maurice Gourdault-Montagne.

Wir möchten auch unseren Medienpartnern Jan Metzger, Elisabeth Börgerding und Mathias Siebert bei Radio Bremen; Bernd Sonnemann bei Ströer Deutsche Städte Medien und Charlotte Wiedemann bei *Interview* Deutschland herzlich danken. Weiterhin danken wir unseren Kulturpartnern NDR Kultur mit Barbara Mirow und Birgit Laabs sowie ARTE mit Katharina Strehl. Des Weiteren sind wir unserem Mobilitätspartner Deutsche Bahn mit Kay Hellwig und Kerstin Storm, die zum wiederholten Mal erfolgreich mit uns zusammenarbeiten, zu Dank verpflichtet. Für die Unterstützung einer Pressereise nach Vallauris auf den Spuren von Picasso und Sylvette danken wir Thomas Schmidt von Atout France – Französische Zentrale für Tourismus und Florence Lecointre von Comité Régional du Tourisme Riviera.

Wir danken auch unseren zahlreichen Kooperationspartnern, die uns als unverzichtbare Multiplikatoren helfen, die Botschaft über die Ausstellung zu verbreiten und vielen Menschen den Besuch zu ermöglichen: Rainer Counen, Ralf Huckriede, Petra Feickert, Constanze Finkbeiner, VBN; Wilfried Eisenberg, Hajo Müller, Katrin Weingarten, Ute Krome, BSAG; Erika Becker, Christine Nienaber, BREPARK; Peter Siemering, Martina Ziesing, Sarah Kurzmann, Jürgen Wenderhold, Maïke Lucas, Peter Krüger, Fred de Gast, Kim Gode, Markus Brandt, Bremer Touristik-Zentrale; Ursula Carl, Sascha Füchtner, Ulrich Ponty, ATLANTIC Hotels; Constanze Neuhörl, Kay-Christian Dubbert, Jana Mennemeyer, Maritim Hotel Bremen; Jan-Peter Halves, Corinna Kolb, City-Initiative; Karl-Heinz Schmid, City 46; Gerd Müller-Thomkins, Gerd Willschütz, Deutsches Mode-Institut, Köln; Anne-Catherine Caesar, Elvira Krol, Interessengemeinschaft „Das Viertel“; Volker Stuhldreher, Kamloth+Schweitzer, Bremen; Heinz-Jürgen Wagner, Harald Schmidt, Karstadt Bremen; Christine Frank, Zehra Tüfekci, Messe Bremen; Sylvia und Marius Keller, Museumsrestaurant Canova; Claus Kleyboldt, Anna Schnecker, Timo Meyer, Musical Theater Bremen; Jürgen Lonius, Presse Bar Cuisine, Bremen.

Ein zentrales Element jeder Ausstellung in der Kunsthalle Bremen ist die intensive Vermittlungsarbeit. Wir danken unseren Partnern: AWO Bremen; Bremer Philharmoniker/Musikwerkstatt Bremen; DE LooPERS dance2gether e. V., Bremen; Hochschule für Künste Bremen; Institut français Bremen; Institut für Bildung und Kultur, Köln; Mädchenhaus Bremen e. V.; realtime – Forum Neue Musik, Bremen; UBS Bremen; Universität Bremen; VHS Bremen sowie dem Partnerkindergarten KiTa im Viertel und der Partnerschule Oberschule am Leibnizplatz.

Eine umfangreiche Publikation begleitet die Ausstellung und wir danken den Autoren für ihre profunden Beiträge.

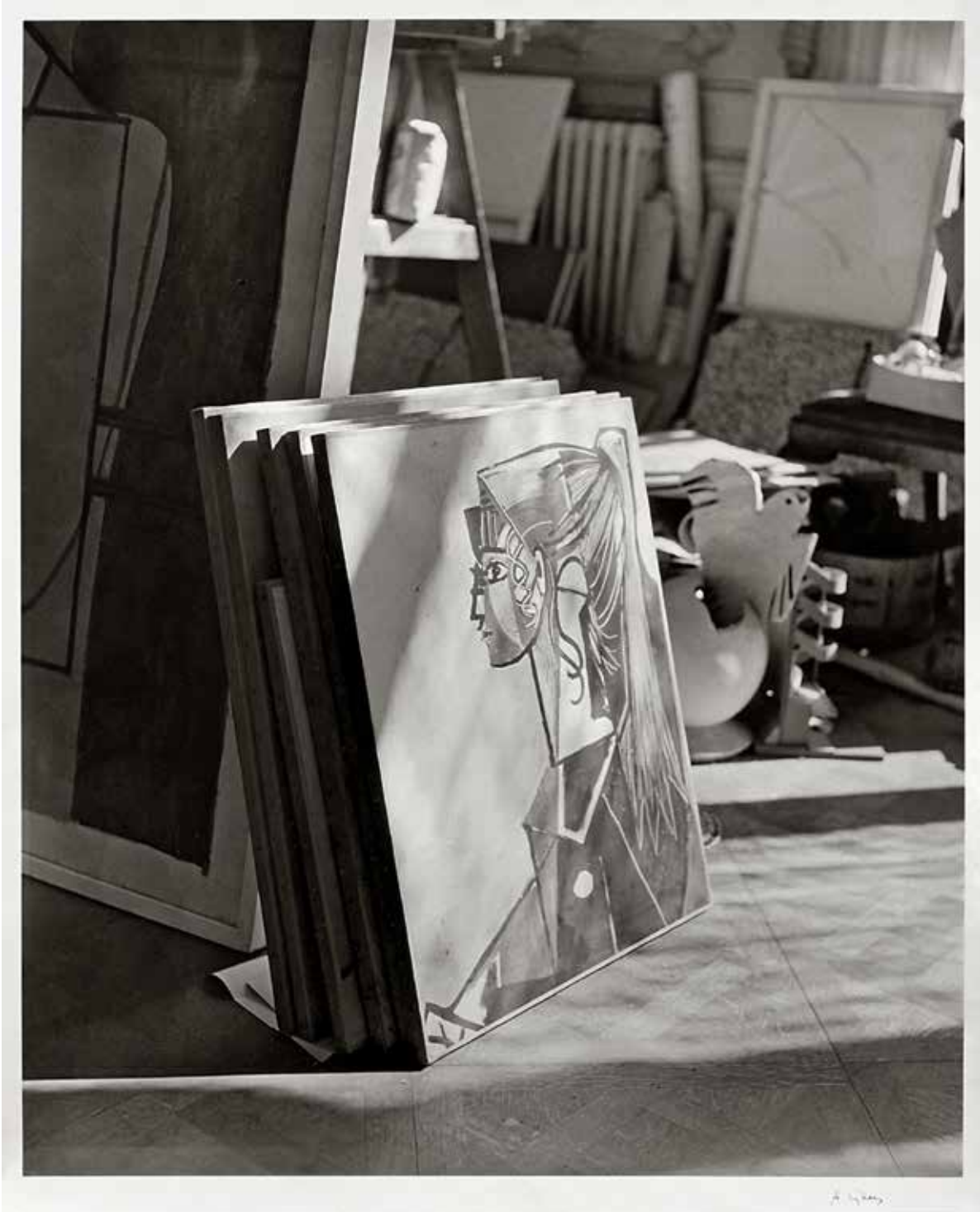
Sarah Nöllenheidt zeichnet in Zusammenarbeit mit Christina Taphorn für die schöne Gestaltung verantwortlich. Katharina Haderer und Gabriele Ebbecke vom Prestel Verlag sind wir für die effiziente Zusammenarbeit zu Dank verpflichtet. Für die einfühlsame Gestaltung der Ausstellung und die Entwicklung eines überzeugenden grafischen Konzeptes danken wir Heiko Aping und Prof. Hartmut Brückner von Brückner-Aping, Büro für Gestaltung, Bremen, sowie Gunther Kolck, Hamburg.

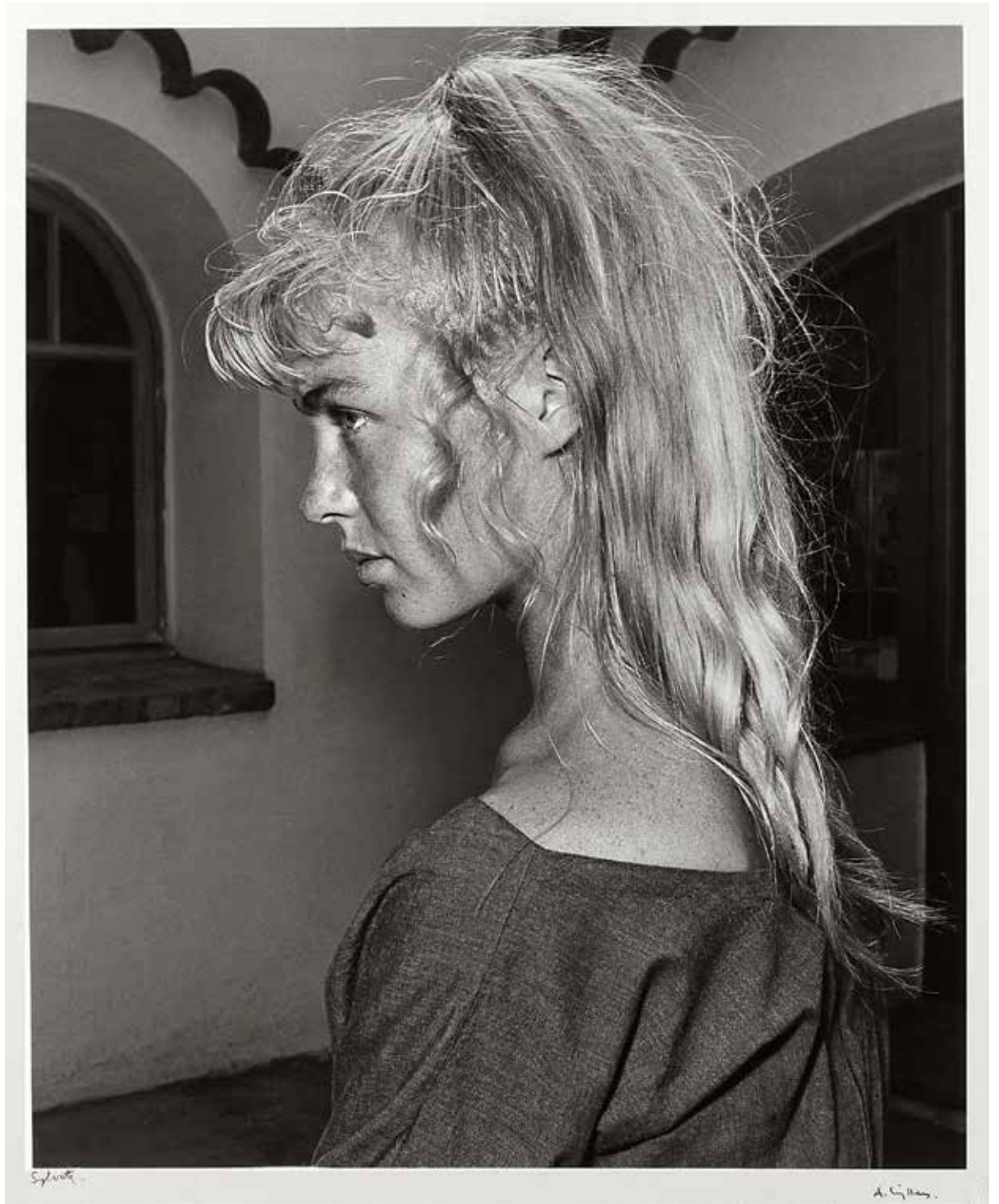
In vieler Hinsicht sind Großausstellungen immer das Ergebnis einer kollektiven Anstrengung, und im Fall dieser Picasso-Ausstellung ist dies im besonderen Maße so. An erster Stelle dürfen wir Dr. Astrid Becker nennen, die wiederum ein ambitioniertes Projekt und einen umfangreichen Katalog erfolgreich verwirklicht hat. Ohne ihr Organisationstalent und ihren hohen persönlichen Einsatz wäre dieses Projekt nicht zu realisieren gewesen. Kai Hohenfeld begleitete uns erfolgreich bei dieser Ausstellung und betreute eigenständig verschiedene wichtige Aspekte des Projekts. Dr. Anne Buschhoff gab früh Anregungen zu der inhaltlichen Ausrichtung dieser Ausstellung.

Ganz besonders möchten wir unserem Registrar Jutta Putschew danken, deren Betreuung von wertvollen Leihgaben und zahlreichen Leihgebern aus der ganzen Welt wie immer beispielhaft war. Allen Mitarbeitern der Kunsthalle Bremen, die die Genese und Realisierung dieser Ausstellung im letzten Jahr begleitet haben, möchten wir ganz herzlich für ihren Einsatz danken.

Georg Abegg
Vorsitzer – Der Kunstverein in Bremen

Prof. Dr. Christoph Grunenberg
Direktor – Kunsthalle Bremen

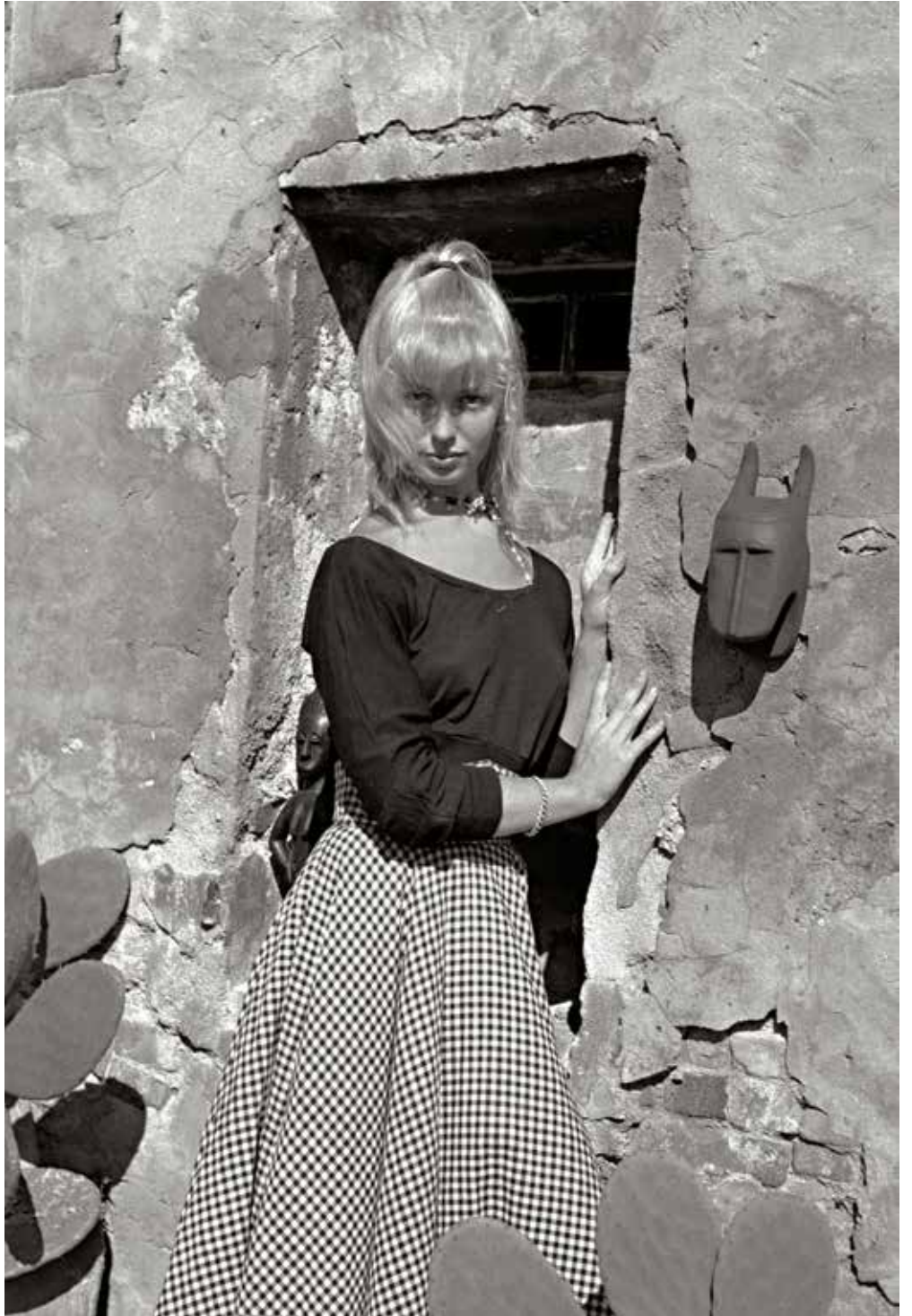
















Seite 12

**André Villers,
Picassos Studio in Vallauris mit
einem Gemälde aus der SYLVETTE-Serie,
1954, späterer Silbergelatineabzug KAT. 237**

Seite 13

**André Villers,
Picassos Modell Sylvette David,
1954, späterer Silbergelatineabzug KAT. 238**

Seite 14

**Edward Quinn,
Sylvette David beim Zeichnen,
1954, Vintage-Silbergelatineabzug KAT. 230**

Seite 15

**Edward Quinn,
Sylvette David mit einer von Picasso
geschenkten Zeichnung aus der SYLVETTE-Serie,
1954, Vintage-Silbergelatineabzug KAT. 231**

Seite 16

**Edward Quinn,
Sylvette David in Vallauris,
1954, Vintage-Silbergelatineabzug KAT. 227**

Seite 17

**Edward Quinn,
Sylvette David in Vallauris,
1954, Vintage-Silbergelatineabzug KAT. 228**

Seite 18

**Edward Quinn,
Sylvette David und Tobias Jellinek in Vallauris,
1954, Vintage-Silbergelatineabzug KAT. 223**

Seite 19 / links oben

**Edward Quinn,
Sylvette David betrachtet ihren
Verlobten Tobias Jellinek bei der Arbeit,
1954, Vintage-Silbergelatineabzug KAT. 224**

Seite 19 / links unten

**Edward Quinn,
Sylvette David und Tobias Jellinek
mit einer von ihm gestalteten Skulptur,
1954, Schwarz-Weiß-Abzug KAT. 226**

Seite 19 / rechts

**Edward Quinn,
Sylvette David und Tobias Jellinek
mit einer von ihm gestalteten Skulptur,
1954, Vintage-Silbergelatineabzug KAT. 225**

rechts

**Edward Quinn,
Sylvette David in Vallauris,
1954, Vintage-Silbergelatineabzug KAT. 222**



„Kunst hat mit Geschmack nichts zu tun.“

(Max Ernst)¹

Die Porträts, die Picasso im Frühjahr 1954 von Sylvette David (* 1934) malte, gehören zu den umfangreichsten Werkserien, die Picasso von einer Person geschaffen hat, die nicht Lebensgefährtinnen, nahe Familienmitglieder oder langjährige Freunde waren. Trotzdem zählt die Serie zu den weniger bekannten Werkgruppen des Künstlers und wurde auch von Picasso-Gelehrten eher kritisch beurteilt. Diese Vernachlässigung fand vornehmlich aufgrund zweier Argumente statt: einem Mangel an emotionaler Verbindung mit dem Subjekt sowie einer unvorteilhaften Nähe zum Zeitgeist. Im Katalog zu der großen Ausstellung über Picasso als Porträtisten 1996/97 im Museum of Modern Art in New York und im Grand Palais in Paris handelt der Kurator und Picasso-Kenner William Rubin die *Sylvette*-Serie in einem Paragrafen mit wenig schmeichelhaften Worten ab: „1954 trennte Picasso sich endgültig von Françoise. In diesem Jahr entstanden die einzigen Bilder Picassos, in denen tatsächlich so etwas wie eine Inauthentizität des Gefühls spürbar wird, und zwar die Porträtserie, zu der Sylvette David Modell saß. Viele dieser Bilder leiden unter einer modischen Attitüde, die aber wohl mehr dem Modell (und den Vorlieben seiner Generation) als Picassos Geschmack geschuldet sind. Sie wirkten in Picassos Werk wie ein Alarmzeichen und erinnerten den Künstler eindringlich daran, dass er im Grunde nur aus solchen Sujets große Kunst zu machen im Stande war, die ihn persönlich involvierten. Man muss nur die *Sylvette*- mit den noch im selben Jahr entstandenen *Jacqueline*-Porträts vergleichen, um zu begreifen, warum Picasso – anders als Matisse – in seiner reifen Phase nur selten Gebrauch von Modellen machte. Er malte lieber Menschen, mit denen er eine wirkliche Begegnung erlebte und die ihm tatsächlich etwas bedeuteten.“² Auch der Picasso-Biograf John Richardson entdeckt in dem Werk eine gewisse „coolness“, und stellt fest: „Die fehlende emotionale

Beteiligung verrät sich schon in der mangelnden Spannung und Ausdrucksstärke“³ Marie-Laure Bernadac bezeichnet die Serie als ein „Intermezzo“, nicht nur weil sie zwischen seinen langjährigen Beziehungen mit Françoise Gilot und Jacqueline Roque geschaffen wurde, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass sich Picasso mit einem „neutralen“ Modell beschäftigte.⁴

Doch diese bis heute noch immer vorherrschende kritische Meinung hat sich erst in den letzten Jahrzehnten verfestigt. Die ersten Präsentationen der Serie wurden überwiegend positiv, wenn nicht sogar enthusiastisch gefeiert. Die Serie wurde zum ersten Mal im Sommer 1954 in einem illustren Kontext präsentiert, nur wenige Monate nachdem Picasso sie beendet hatte. Die Umstände der Ausstellung *Picasso. Deux périodes. 1900–1914 & 1950–1954* in der Maison de la Pensée Française in Paris waren besonders dramatisch. Die Maison befand sich unter kommunistischer Regie, und Picasso stellte dort in den Nachkriegsjahren regelmäßig aus – Ausdruck seiner engen Verbundenheit mit der kommunistischen Partei und seines aktiven Engagements für verschiedene politische Kampagnen und Propagandaaktionen. Im Juni 1954 eröffnete eine besonders spektakuläre Ausstellung mit 37 Werken Picassos von 1900 bis 1914 aus der Sammlung der Eremitage in Leningrad, von denen viele noch nie in Frankreich öffentlich ausgestellt worden waren. Der rechtliche Anspruch der Tochter des Sammlers Sergei I. Sechtschukin brachte ein abruptes Ende der Ausstellung, da die sowjetische Botschaft um die Sicherheit der Werke fürchtete und die Sammlung eilig wieder nach Leningrad verschifftete, selbst nach einem Gerichtsspruch zugunsten der Botschaft. Konfrontiert mit dieser Lücke wurde hastig eine Ersatzausstellung zusammengestellt, die Picasso großzügig aus seinen eigenen Beständen bestückte. Die Gegenüberstellung von Werken aus den revolutionären Avantgardejahren 1900 bis 1914 und der neuesten, zeitgenössischen Produktion war aus einer Notsituation geboren. Sie stellte aber auch eine klare Kontinuität zwischen

**ORNAMENTALE
ARABESKEN
UND
„INAUTHENTISCHE“
LINIEN
PICASSOS
„ÉPOQUE SYLVETTE“**

*Christoph
Grunenberg*

Vergangenheit und Gegenwart her und adelte die Gemälde, die Picassos Atelier erst wenige Wochen oder Jahre vorher verlassen hatten. Neben *Sylvette* und Bildern seiner Kinder Claude (*1947) und Paloma (*1949) zeigte Picasso auch erstmals Porträts von Jacqueline Roque (1927–1986), die aufgrund ihrer stilistischen Nähe und der noch geheimen Beziehung als Porträts von *Sylvette* oder mysteriös als „Madame Z.“ bezeichnet wurden.⁵

Die Präsentation der *Sylvette*-Serie in Paris wurde zum internationalen Medienspektakel. Illustrierte Zeitschriften aus der ganzen Welt berichteten von dem produktiven Aufeinandertreffen des Meisters der modernen Malerei und der jungen, attraktiven Frau mit blondem Haar und Pferdeschwanz. *Paris-Match* erklärte die Geburt einer neuen Epoche, inspiriert von „einem jungen Mädchen“, das steckbriefartig beschrieben wurde: „*Sylvette* David, 19 Jahre, 1,60 Meter, 45 Kilo, ist blond mit grünen Augen, ihre bevorzugte Frisur: der Pferdeschwanz. Ihre gewöhnliche Bekleidung: Hose und schwarzes Trikot.“⁶ (Abb. S. 152, Kat. 252) Auch *Der Spiegel* gab „Picassos jüngste Epoche: 39 mal *Sylvette*“ der Öffentlichkeit bekannt und berichtete, dass Kritiker es die „heiterste Periode“ des Oberalten der Abstrakten“ getauft hatten. „Nachdem Picasso seine ‚blaue‘, seine ‚rosa‘, seine Neger- und seine Kubisten-Epoche gehabt hat, taufen sie die bisher letzte: ‚Epoche *Sylvette*“⁷ (Abb. S. 157, Kat. 255). Das *Life*-Magazin deklarierte Picassos neueste Werkgruppe als „Ponytail Period“ („Pferdeschwanz-Epoche“) und präsentierte in einer Collage, wie Picasso „sein Modell durch die Bandbreite seiner Stile laufen lässt“; diese suggerierte einen logischen Fortschritt von naturalistischer Wiedergabe zu deformierender Abstraktion⁸ (Abb. S. 156, Kat. 249). In jener Zeit avancierte *Sylvette* zu einer Stilikone, die in zahlreichen Reproduktionen verbreitet und als ein Inbegriff der modernen Kunst sowie des zeitgenössischen Schönheitsideals gefeiert wurde. Für Klaus Gallwitz hat Picasso mit *Sylvette* „den Typ dieses Mädchens in seinen Bildern zum Typ einer ganzen Generation erhoben“. Picasso erkannte das essenzielle Gefühl

seiner Zeit und hat es so formuliert, dass sich eine Generation junger Menschen darin widergespiegelt sah und sich nach *Sylvette* stilisierte, mit Pferdeschwanz „à la Picasso“: „Zum ersten Mal nach dem Krieg war ein Porträt Picassos zum Idol einer jungen Generation geworden.“⁹

Nach dieser erfolgreichen Präsentation wurde *Sylvette* nur noch relativ selten in den großen Retrospektiven wie in den Überblicksausstellungen vorgestellt, in denen nach dem Tode Picassos versucht wurde sein Spätwerk neu zu bewerten.¹⁰ In der ersten großen Retrospektive in Deutschland, die 1955/56 in München, Köln und Hamburg von den Besuchern enthusiastisch aufgenommen wurde, war die *Sylvette*-Serie mit dem Bremer Bild und der Version vom 2. Mai 1954 (Abb. S. 127, 123, Kat. 29, 27) noch prominent vertreten. Weniger populär war *Sylvette* dagegen in Amerika, wo sie weder 1957 in Alfred H. Barr, Jr.'s Retrospektive zu Picassos 75. Geburtstag im Museum of Modern Art gezeigt wurde noch in der großen Retrospektive 1981 anlässlich seines 100. Geburtstags oder in *Picasso and Portraiture* 1996/97. Erst in den letzten Jahren erfuhr *Sylvette* ein Comeback und wurde in wichtigen Picasso-Ausstellungen, wie zum Beispiel *Picasso. Black and White* im Guggenheim Museum in New York 2012/13, prominent präsentiert.

SYLVETTE, SYLVETTE, SYLVETTE

„Was ist denn ein Gesicht? Sein Foto? Sein Make-up? Oder das Gesicht, wie es von diesem oder jenem Maler gemalt wird? Ist es das, was wir vor uns sehen? Im Inneren? Dahinter? Und was ist mit allem anderen? Sehen wir uns nicht alle selbst auf eine ganz besondere Weise? Deformationen gibt es überhaupt nicht.“ (Pablo Picasso)¹¹

Die *Sylvette*-Serie konfrontiert uns somit mit zwei zentralen Problemen im Spätwerk Picassos und in seiner Kunst der 1950er-Jahre: die Frage der persönlichen emotionalen Einbindung und der Authentizität des Ausdrucks sowie die Frage der Herausforderung des populären

Zeitgeistes und des Anspruchs an die moderne Kunst, diesen zu transzendieren. Die Theorie, dass die mangelnde emotionale oder sexuelle Verwicklung mit Sylvette David mit einem gewissen Defizit an künstlerischem Engagement einherging respektive Picassos Aufmerksamkeit auf stilistische Nebensächlichkeiten wie die markante Frisur und Bekleidung lenkte, erscheint eine eher banale psychologische Deutung zu sein. Die Tatsache, dass der legendäre Charme des Künstlers ausnahmsweise nicht erfolgreich war, kann kaum als alleinige Basis für einen künstlerischen Misserfolg gelten (der an sich strittig ist). War Picasso nur authentisch, wenn er mit seinen Modellen schließ oder eine andersartige intensive emotionale Identifikation herstellen konnte? Kann man dieses Prinzip auch auf andere Genres oder Motive anwenden? Was war Picassos emotionale Investition in einem Weinglas, einem Tonkrug, einer Schale Kirschen, im Blick von seinem Atelier auf die Landschaft? Wie sind Picassos streng analytische Versuche in seinen Porträts, Landschaften oder Stilleben des Kubismus einzuordnen? Und wie die zahlreichen Porträts seiner Künstler- und Dichterfreunde, von Ikonen des Widerstands und politischen Mitstreitern der Zeit zu bewerten? Steht dahinter immer noch das Bild von Picasso als einem malenden *idiot savant* – einem Naturgenie, aber keineswegs einem Intellektuellen?

Die Idee, dass Picasso seine Liebschaften und sein emotionales Leben in seinen Werken auslebte, gilt heute als Binsenweisheit, mit der entsprechenden Reduzierung des Künstlers zu einer Art allesfressendem Vampir, der sein künstlerisches Genie an den Gefühlen seiner willigen Opfer nährte. Ein Wechsel von Picassos Liebespartnerin oder Lebensgefährtin signalisierte in der Tat, wie Dora Maar (1907–1997) bemerkte, einen totalen Wandel in seiner Kunst sowie in seinen Lebensumständen: „Sein Stil, seine Häuser, seine Lieblingsdichter, [...] sein Hund – all das änderte sich mit.“¹² Nicht ohne Grund sind seine verschiedenen Werkgruppen eng mit der jeweiligen Lebensabschnittspartnerin assoziiert und werden sogar nach ihnen benannt oder kategorisiert: von

Fernande Olivier (1881–1966), Eva Gouel (1885–1915) und Olga Koklowa (1891–1955) bis zur „Blonden Muse“ (Marie-Thérèse Walter, 1909–1977), der *Weinenden Frau* (Dora Maar), der *Blumenfrau* Françoise Gilot (* 1921) und abschließend der langen „Époque Jacqueline“.¹³ Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979) stellt fest: „In jeder Periode erkennt man [...] die geliebte Frau wieder. Eine einzige Periode entzieht sich dieser Regel: die von 1912 bis 1914. Die Formprobleme, die Picasso damals beschäftigten, hinderten ihn daran, Porträts zu malen, wie es alle seine anderen weiblichen Figuren waren. Jedoch findet man auf den Bildern jener Periode seine Liebe eingeschrieben: ‚J’aime Eva‘, ‚Jolie Eva‘, ‚Ma Jolie‘.“¹⁴ Diese fortgesetzte Fetischisierung des „autobiographischen Picasso“ verhindert eine differenziertere Betrachtung seines Werkes, wie Rosalind Krauss fordert, die „über das persönliche hinausgehen: Methoden, zu denen unter anderem Fragen des Epochenstils, der gemeinsamen formalen oder ikonografischen Symbole gehörten, die sicherlich eine Funktion größerer Einheiten darstellen.“¹⁵ Gerade anhand der unterschätzten *Sylvette*-Serie lassen sich durch die viel beschworene Distanz von Maler und Modell die Dynamik zwischen emotionaler Beziehung und künstlerischem Engagement im Wechselspiel mit dem historischen Kontext sowie mit Zeitstil und Mode entschlüsseln.

Die biografischen Parameter der Begegnung sind hinreichend bekannt.

Die *Sylvette*-Serie entstand an einem persönlichen wie historischen Scheidepunkt. Pierre Daix überschreibt das Kapitel in seiner Biografie Picassos, das von den Jahren 1953/54 und auch von der *Sylvette*-Serie handelt, mit der Überschrift „Krisenzeit“.¹⁶ Sein Freund und Biograf Roland Penrose (1900–1984) spricht von „einer Saison in der Hölle“: „Der Winter 1953 war für Picasso besonders bitter. Das Verhältnis zwischen ihm und Françoise Gilot war immer schwieriger geworden. Am Ende des Sommers fuhr sie mit den Kindern nach Paris zurück und ließ ihn in Vallauris allein. Gerüchte in der Presse, sie wollte nicht den Rest ihres Lebens mit einem ‚historischen Denkmal‘ verbringen, und anderer voreingenommener Klatsch vertieften den Bruch.“¹⁷

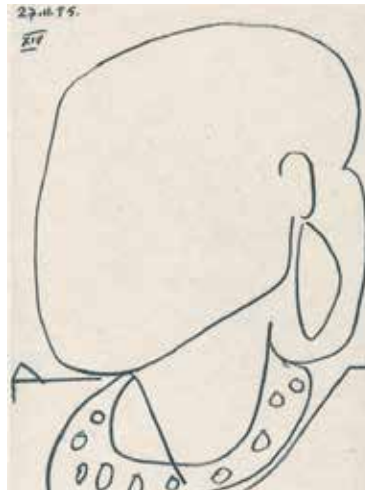


Abb. 1



Abb. 2

Der über 70-jährige Künstler stürzte sich in zahlreiche Affären und kurzlebige Abenteuer, bis mit seiner Bekanntschaft mit Jacqueline Roque wieder Stabilität in sein Privatleben eintrat. Auch kreativ setzte mit der persönlichen Krise ein Moment des Übergangs ein.

Sein zunehmendes Alter paraphrasierte der Künstler im Winter 1953/54 in einer Serie von 180 Tusche- und Farbstiftzeichnungen zu dem Themenkomplex Maler und Modell, in denen er sich teilweise als jungen Maler, als Greis sowie als malenden Affen karikiert (Abb. S. 80–82, Kat. 98–101). Diese sogenannte *Verve*-Serie (erstmalig publiziert 1954 in der gleichnamigen opulent produzierten Zeitschrift von Tériade)

ist eine humorvolle wie schonungslose Chronik des Kampfes der Kreativität am Ort der Schöpfung – dem Atelier des Künstlers.

Die *Sylvette*-Serie stellt insofern eine Ausnahme in Picassos Werk dar, als der Künstler hier erstmals und konsequent nach einem Modell während regelmäßiger Sitzungen arbeitete, wie er selbst beschreibt: „Ein junges Mädchen ist hier während seiner Ferienzeit. Ich porträtiere sie. Es ist das erstmal in meinem Leben, daß ich nach einem Modell arbeite [...] Ich habe hunderte von kleinen und großen Skizzen gemacht.“¹⁸ Viele Personen hatten Picasso als Motiv gedient, aber seine bisherigen Versuche nach dem Modell zu malen waren wenig erfolgreich gewesen. Françoise Gilot beschreibt eine seltene Sitzung: „Ich arbeite fast nie nach Modell, aber weil du hier bist, sollte ich es vielleicht versuchen“, sagte er eines Nachmittags zu mir. [...] Er nahm einen großen Zeichenblock und skizzierte dreimal meinen Kopf. Als er fertig war, prüfte er das Ergebnis und runzelte die Stirn. „Das taugt nichts“, sagte er. „Es geht einfach nicht.“ Er zerriß die Zeichnungen.“¹⁹

Der beträchtliche Umfang der Serie – über 60 Werke in den unterschiedlichsten Medien – ist ein klares Anzeichen dafür, dass die Auseinandersetzung mit Sylvette intensiv war. Man kann sogar sagen, dass sie zu der umfangreichsten zusammenhängenden Serie zu einem spezifischen Thema oder Motiv in Picassos Werk gehört. Picasso hat

Dora Maar, Françoise Gilot und Jacqueline Roque unzählige Male porträtiert. Er hat aber keine andere so große abgeschlossene Porträtserie innerhalb eines engen chronologischen Zeitfensters geschaffen.

Diese bleibt den historischen Variationen vorbehalten (wie den *Frauen von Algier* (Abb. 2; S. 227) oder dem *Frühstück im Grünen* (Abb. 10), das weit über 200 Variationen umfasst, inklusive 27 Gemälden). Der Künstler war ohne Frage von Sylvette fasziniert, beobachtete 15 Tage lang, wie sie an seinem Atelier in der Rue Fournas in Vallauris vorbeilief, skizzierte sie nach dem Gedächtnis und überzeugte sie am 16. Tag für ihn Modell zu stehen.²⁰ Es folgte eine längere Periode von zwei Monaten, von Mitte April bis Mitte Juni, in der Picasso immer wieder zu Sylvette zurückkehrte. Wie Daix analysiert, unterscheidet sich die *Sylvette*-Serie von anderen Porträtserien: „Marie-Thérèse, Dora Maar oder Françoise Gilot waren fast immer metaphorisch aufgefaßt worden, als ob Picasso nur die Freiheit erringen konnte, wenn er das Bildnis auf eine außerhalb des Modells befindliche fremde Ebene verlegte: sinnlicher Lyrismus, Widerschein politischer Ereignisse, heidnische Andeutungen.“ In den Darstellungen von Sylvette versucht Picasso die Eigenschaften des Subjekts durch intensive Betrachtung und Studium zu erfassen. Sie bestechen durch ihre unmittelbare Direktheit des Ausdrucks und haben diese „Dualität nicht nötig“. *Sylvette*-Bilder sind Darstellungen von Sylvette, einer jungen, attraktiven und natürlichen Frau im Kontext der „täglichen Wirklichkeit von Vallauris“.²¹

Malen und Zeichnen bedeuten für Picasso „Inbesitznahme“ des dargestellten Objekts, sei es eine Gestalt aus Fleisch und Blut oder ein lebloser Gegenstand: „Wenn er malt, handelt es sich für ihn um Besitzergreifung; nicht um die vorübergehende eines Diebes oder eines Käufers, die nur auf die Lebensdauer begrenzt ist, sondern um jene des Schöpfers“, schreibt Robert Desnos.²² In der umfangreichen *Verve*-Serie, die den *Sylvette*-Porträts direkt vorausgeht, manifestiert sich der Kampf zwischen Maler und Modell als eine Auseinandersetzung zwischen dem fleischlichen Verlangen des Künstlers und dem

Abb. 1
PORTRÄTSTUDIE VON HELENA RUBINSTEIN (XIV)
27. November 1955, Kreide auf Papier, 43,5/44 x 32 cm,
Himeji City Museum of Art, Japan

Abb. 2
DIE FRAUEN VON ALGIER. 2. VARIATION
17. März 1955, Lithografie, 23,6 x 33,8 cm,
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster KAT. 146

Widerstand des Subjekts. Nach Dupuis-Labré wird „das Thema Maler und Modell zu dieser Zeit zum privilegierten Vehikel von Picassos Nachdenken über das Rätsel des Künstlers und seines Kampfes mit der Natur“. Picasso „bekennt sich ohne Tabu zu seinen Beziehungen mit dem Modell, gesteht, dass er aus Fleisch und Blut ist, der Lüsternheit geweiht“.²³ Auch in seinen historischen Paraphrasen, die Picasso um diese Zeit zunehmend beschäftigen, geht es weniger um eine stilistische oder intellektuelle Auseinandersetzung oder um einen Paragone um künstlerische Überlegenheit als um ein Vorbild als Basis für eine radikale Neuschaffung: „Die Kunstkritiker redeten von Konkurrenz“, stellt André Malraux fest, „aber im Mittelpunkt von Picassos Metamorphose von *Las Meninas* steht das Motiv der Vergewaltigung in seiner ganzen Schonungslosigkeit.“²⁴

Sylvette hat sich der gewaltsamen sexuellen Verlockung, der geistigen Verführung und der bildnerischen Inbesitznahme durch den Künstler erfolgreich widersetzt. In allen Versionen bleibt sie als Sylvette durch ihre ikonenhaften Attribute (Pferdeschwanz etc.) erkenntlich, wird nicht zu einem metaphorischen Sinnbild erhöht respektive reduziert. Der Prozess der charakterlichen Inbesitznahme und getreuen Wiedergabe geht aber nicht ganz ohne Gewalt vonstatten. Wie Daix beobachtet, „so hebt hier die nachdrückliche Beziehung zum Modell Macht und Autonomie der bildnerischen Sprache hervor“.²⁵ Picasso „kämpft“ mit Sylvette, versucht sie festzuhalten und zu erobern, ihr selbstbewusst Form zu geben, in der gleichen Art und Weise, wie er normalerweise seine Figuren durch seine Kunst definiert, sodass sich manchmal sogar ihr Aussehen den übermächtigen Abbildern annähert.²⁶

Viele der *Sylvette*-Porträts reduzieren die Dargestellte zu einem grafischen Kürzel, das sie an Karikaturen oder Illustrationen annähert. Als eine Verkörperung zeitgenössischer jugendlicher Schönheit bietet sich Sylvette als ein Modell für die verkürzte Typisierung an, die Picasso anstrebte: „Wenn man ein Porträt malt, muss man irgendwo

aufhören, bei einer Art Karikatur. Sonst bleibt am Ende nichts mehr übrig.“²⁷ In den frühen Gemälden aus der zweiten Aprilhälfte 1954 skizziert Picasso Sylvette mit einer erstaunlichen Freiheit, die diesen Werken den Charakter von Studien in Öl geben, aber nie den Eindruck eines unvollendeten Werkes vermitteln (Abb. S. 102, Kat. 6).

Selbst die skizzenhafte Schraffur um ein angedeutetes Profil, der halb vollendete Hintergrund oder „Leerstellen“ werden nicht als unvollendet gelesen, sondern als weitere Formulierung aus dem unerschöpflichen Erfindungsschatz des Meisters. In Picassos Frauendarstellungen finden wir auch immer eine, wie Klaus Gallwitz es formuliert hat, „Emanzipation des Individuellen ins Generelle“.²⁸ Picasso vollführt hier einen Balanceakt zwischen dem Einfangen der Essenz einer Erscheinung und eines Charakters in einer Karikatur und der Gefahr des Auslöschens in einem Detailreichtum der sich überlagernden Schichten einer naturalistischen Darstellung. Sich auf den tragischen Charakter Frenhofer in Balzacs *Das unbekannte Meisterwerk* beziehend, bemerkt Picasso dazu: „Zu guter Letzt kann nur noch er selbst etwas sehen. Das unaufhörliche Streben nach Wirklichkeit führt ihn schließlich in ein schwarzes Dunkel. Es gibt so viele Wirklichkeiten, dass man bei dem Versuch, sie alle zu erfassen, schließlich in Dunkelheit endet“²⁹ (Abb. S. 52, 54–59, Kat. 106–119).

Es ist aber nicht die Gefahr des Auslöschens in einer Überfülle von Details, die hier droht, sondern eher das Schreckensgespenst der Leerstelle, das Phantom des Nichts, das in dem *Unbekannten Meisterwerk* immer präsent ist. So bleiben auch einige Versionen der *Sylvette* gesichtslos, die Gesichtszüge nur noch als Schatten zu ahnen, hinter einer dunklen Fassade (wie in einer Version vom 2. Mai 1954 (Abb. S. 123, Kat. 27). In einer anderen Version (Abb. S. 107, Kat. 12) ist *Sylvette* zum Schweigen gebracht worden, ohne Mund, und „Als Picasso sein letztes Werk der Pferdeschwanz-Epoche beendete, hatte Sylvette keine Augen mehr und nur die Frisur blieb, um sie zu identifizieren“.³⁰ Die Auslassung der Gesichtszüge, entweder als

cursorisch monochrom bemalte Fläche oder als weiß grundierte Leinwand, ist ein Trick, den Picasso in dieser Zeit häufig benutzt. Wir finden ihn in der *Porträtstudie von Helena Rubinstein* (Abb. 1), den *Frauen von Algier* (Version M und N) oder in *Das Klavier* aus der Serie *Las Meninas* (Abb. 3). Es ist eine kompositorische Formel, die er von Henri Matisse (1869–1954) adaptiert, zu dem Zeitpunkt, als ihn sein alter Rivale und Sparringspartner verlässt.³¹ Ist es die übermächtige Attraktion der jungen Frau, der Widerstand der perfekten Schönheit, die sich nicht darstellen lässt? Oder ist es der Künstler, der sich rächt und die Schönheit nicht glorifiziert, das schöne Gesicht als Zentrum der Identität blank lässt? Diese Leerstellen geben dem Modell aber auch das Geschenk der ewigen Jugend. Das Gesicht ist nicht dem unausweichlichen Prozess des Alterns unterworfen, sondern wie in einem Spiegel erneuert es sich permanent durch die reflektierte Vorstellung des Betrachters. Ohne Zweifel sind diese Werke nicht unvollendet, sondern bewusst in einem Status der permanenten Unvollständigkeit belassen – wie ein Satz, der in der Mitte abgebrochen wird und dessen erwartete Vollendung noch lange im Raum schwebt. Sie verlangen nach Fortsetzung, nicht aber in dem scheinbar abgebrochenen Werk, sondern in Form der fortlaufenden Serie.

In den Nachkriegsjahren intensiviert sich die serielle Arbeitsweise von Picasso geradezu zu einer „Serie von Serien, zu einem Prozess mit offenem Ende“.³² Die ungewöhnliche geordnete Arbeitsweise in der *Sylvette*-Serie resultiert in zusammenhängenden Untergruppen, in denen Picasso verschiedene Kompositionen und Stilansätze durchexerziert. Während es keine logische Progression gibt und sich klassizistische Darstellungen mit kubistischer Fragmentierung und linearer Abstraktion abwechseln, lässt sich doch eine zunehmende Komplexität beobachten. Serielles Arbeiten bedeutet für Picasso in dieser Zeit durchaus auch experimentelle Variation und Annäherung an ein Ziel, in diesem Fall eine große, abschließende Arbeit, die erst im Oktober 1954 vollendet wird (Abb. S. 141, Kat. 49).

Das serielle Arbeiten hat bei Picasso Methode. In der Konzentration auf motivische Serien und historische Variationen in seinem Spätwerk behauptet der Künstler trotzig seine schöpferische wie physische Vitalität: „Die Variation bewahrt ihre malerische Identität sowohl gegen als auch in Bezug auf die Identität des Themas. Sie wird zum Ausweis für die kreative Energie des Malers, in dessen Vorstellung immer neue Möglichkeiten aufscheinen, das Ausgangsmotiv aufzufassen. Beleg für einen scheinbar nie versiegenden Schatz an Originalität, gibt die Variation sich als Vorrat gewollter Wiederholung zu erkennen, als Ausfluss eines kontrollierten Spiels der Differenzen, das mit der leeren Repetitivität medialer Formen nichts gemein hat.“³³ Picasso hat das Vollenden eines Werkes auch mit dessen Tod gleichgesetzt: „Ein Werk vollenden, ein Bild vollenden? Was für ein Unsinn! Vollenden heißt, damit fertig zu sein, es zu töten, ihm seine Seele zu nehmen, ihm den Todesschuss zu versetzen, den Gnadenstoß zu geben [...]“³⁴ Die besessene Wiederholung – sei es nun von Worten, im Bild, von Handlungen oder in der Akkumulation von Objekten in der Sammlung – und die Unfähigkeit der Vollendung sind Strategien der Verweigerung gegen den Tod.³⁵ Die Konzentration auf ein jugendliches Modell (und nicht ein Vorbild, geliehen von den Alten Meistern oder seinen Zeitgenossen) bestätigt die künstlerische wie persönliche Auseinandersetzung als eine Art sexuellen wie kreativen Jungbrunnen.

Auch Picassos virtuose stilistische Mannigfaltigkeit in dieser Zeit könnte als Variation der seriellen Repetition interpretiert werden: die Weigerung sich festzulegen, die Deklination immer neuer Abwandlungen, der jugendliche Überschwang einer kreativen Imagination. In Picassos Stil der Nachkriegszeit werden seine primären stilistischen Tendenzen der „Dissoziation“ und der „Figuration“ vereint beziehungsweise in immer neuen Kombinationen variiert, „als figürliche Entgeometrisierung“ wie auch „als figürliche Deformation oder auch als demiurgische Figurenstiftung“.³⁶ Picasso demonstriert



Abb. 3

Abb. 3
DAS KLAVIER (NACH DIEGO VELÁZQUEZ)
 17. Oktober 1957, Öl auf Leinwand, 130 x 96/97 cm,
 Museu Picasso, Barcelona

Abb. 4
 Ein Mantel aus der SACKLINIE von Christian Dior, Winter 1957



Abb. 4

in seiner Methode der „kalkulierten Improvisation“³⁷ prahlerisch, dass er eigentlich alles kann: kubistisch und klassizistisch, gegenständlich und abstrakt, malerisch und grafisch, expressiv und subtil distanziert – oder jede mögliche Kombination davon. In dieser rapiden Abfolge von immer neuen Variationen und frischen Stilfindungen durch den Filter des Bekannten ist Picasso vielleicht doch nicht so weit von der ewigen „Wiederkehr des Immergleichen“ in der Mode (Walter Benjamin) oder der Trance verursachenden „Magma der Dummheit“ der Massenmedien (Michel Foucault) entfernt, wie wir gerne glauben würden.³⁸

EINE FRAGE DES STILS

„Vielleicht bin ich im Grunde ein Maler ohne Stil.“³⁹

„Von der Malerei spricht man jetzt wie von den Miniröcken. Morgen wird's länger oder hat Fransen. Nie Gesehenes ist nötig. Etwas zum Kopfzerbrechen. Doch wenn man sucht, das nie Gesehene, dann hat man es schon überall gesehen, mit einer Bügelfalte.“

(Pablo Picasso)⁴⁰

William Rubins harsches Urteil enthält ohne Zweifel eine Beobachtung, die auf der Hand liegt und schwer anzuzweifeln ist – die Verankerung der *Sylvette*-Serie im Zeitstil der 1950er-Jahre. Es ist gerade diese Nähe zum aktuellen Schönheitsideal, zur Mode und zur künstlerischen wie gestalterischen Formensprache dieses Jahrzehnts, die diese Serie zu einer Herausforderung machen. John Richardson spielt auf diese Annäherung an den Zeitgeist und an modische Vorstellungen an, wenn er die *Sylvette*-Serie abwertend als „corny“ (also kitschig oder übertrieben sentimental) bezeichnet.⁴¹ Wir haben hier nicht Picasso vor uns, den Klassiker der Moderne, der mit intuitiver Virtuosität zeitlose Meisterwerke im Akkordrhythmus produziert, sondern den in einem historischen Moment gefangenen Künstler, der wie Laokoon mit den übermächtigen



Abb. 5

Verführungen des Zeitgeschmacks ringt. Ist dies Ausdruck der viel beschworenen kreativen Krise, die Picasso in den Nachkriegsjahren und in seinen letzten Lebensjahrzehnten durchmachte? Oder verhindert unsere Geschmacksperspektive, dass wir noch immer nicht mit dem Picasso der 1950er-Jahre klarkommen, trotz des historischen Abstands von sechs Dekaden? „Vergessen wir nicht: Wenn etwas als ‚schlecht‘ angesehen wird“, mahnt Karen Kleinfelder, „dann vielleicht einfach deshalb, weil wir es ‚schlecht‘ bzw. aus einem zu engen historischen Blickwinkel gelesen haben“.⁴²

Die *Sylvette*-Serie ist ohne Zweifel in einem gewissen Zeitgeist gefangen, thematisch wie stilistisch. Sylvettes Anziehungskraft war so überwältigend, weil sie in jeder Hinsicht essenzieller Ausdruck ihrer Zeit war: in ihrem Aussehen, ihrer Kleidung, ja in ihrem Benehmen verkörperte sie die Jugend der 1950er-Jahre und war somit unwiderstehlich. Das Motiv an sich – ein junges Mädchen mit hochmodischer Frisur und Kleidung, übertrieben artikuliertem Pferdeschwanz und hohem, halsfernem Schalkragen eines Sackmantels mit überdimensionierten Knöpfen – signalisiert bereits eine Verankerung in der zeitgenössischen Mode (Abb. 4). Der etwas süßliche, fast illustrative Gesichtsausdruck mit den großen, schwarz konturierten Rehaugen à la Juliette Gréco, der mit nur wenigen Pinselstrichen und Farbtupfern angedeutet ist, eröffnet die Dimension des Sentimentalen (Abb. S. 137, 138, Kat. 41, 43). Wie bei Brigitte Bardot (* 1934) war es eine unwiderstehliche Kombination der offensichtlichen sinnlichen Attraktivität einer verführerischen Frau und die gleichzeitige Unverfügbarkeit der unschuldigen Kindsfrau.

Auch in der primär schwarzen, weißen und grauen Gestaltung mit ihrer dynamischen Kurvilinearität oder fast „jazzigen“ Zersplitterung in spitzwinklige Dreiecksformen manifestiert sich eine Ästhetik der 1950er-Jahre. Die *Sylvette*-Serie ist nicht die einzige Werkgruppe in

Abb. 5
MASSAKER IN KOREA
 1951, Öl auf Sperrholz, 109 x 209 cm.
 Musée Picasso, Paris

Abb. 6
 Sigmar Polke, **REIHERBILD III.**
 1968, Acryl auf Biber, 190 x 150 cm,
 Privatbesitz

Abb. 7
DIE MÄDCHEN AM UFER DER SEINE
 (NACH GUSTAVE COURBET)
 1950, Öl auf Leinwand, 101 x 201 cm,
 Kunstmuseum, Basel



Abb. 6



Abb. 7

Picassos Œuvre dieser Zeit, die den Betrachter mit einer offensichtlichen Einbettung in ein zeitgebundenes Stilvokabular konfrontiert. Das viel kritisierte politische Manifest *Massaker in Korea* (Abb. 5), das als Fortsetzung von Werken wie *Guernica* (1937) und *Das Leichenhaus* (Abb. S. 258) erwartet wurde, schien nur eine hölzerne Figurenkomposition mit Science-Fiction-Spielzeuggewehren anzubieten. In der Serie der *Pagenspiele* (Abb. S. 42, Kat. 139, 140) verselbstständigen sich ein gezacktes Linienmuster in grotesk-fantastische Oberflächen-

dekorationen, die vor allem an zeitgenössische Karikaturen (Hergé, Rube Goldberg oder Saul Steinberg), an Textildesign oder an die grafische All-over-Dekorationen von Piero Fornasetti denken lassen, wenn auch der Ursprung in Picassos Wiederentdeckung mittelalterlicher deutscher Kunst lag.⁴³ Die Assemblage-Skulptur *Der Kranich* von 1952 (Abb. S. 49, Kat. 180) nimmt das Wappentier einer muffigen 1950er-Jahre-Spießigkeit (siehe Sigmar Polkes *Reiherbilder*, Abb. 6) und transformiert den Vogel durch die „graphische Umschnürung eines plastischen Volumens“ in ein Monument des existenzialistischen Elends.⁴⁴ Selbst in seinen historischen Paraphrasen offenbart

Picasso seine Verwurzelung im Geschmack der Epoche, wenn er zum Beispiel einen massiven und überdekorierten Schrank aus der Periode Heinrichs II. oder Cranachs Frauen auswählt und deren „archaische Starre“ mit „folkloristischen Zügen“ schmückt⁴⁵ (Abb. S. 39, Kat. 136, 137). Wenn er sich mit Courbets *Mädchen am Ufer der Seine* (Abb. 7) auseinandersetzt, dann werden diese horizontal ruhenden Figuren in ein pulsierendes, linear-ornamentales

Muster transformiert, das die dargestellten Damen geladen mit innerer sexueller Energie vibrieren lässt. Diese gestalterische Phase scheint in der Serie der *Frauen von Algier* von 1954/55 zu kulminieren, eine Werkreihe, an der er sich bereits Jahrzehnte innerlich gerieben hatte, mit der er eine malerische Auseinandersetzung aber erst im Dezember 1954 wagte (Abb. S. 227). In den langhalsigen und stark konturierten Figuren, der Kombination von organischen Linearornamenten mit intensiv-farbigem Streifenmustern und

Kreuzschraffur, eingeschrieben in schrägen Formen, verliert sich der schwülstige Orientalismus Delacroix' in einem lauten Textilmuster der Nachkriegszeit.

MODERNE ARABESKEN

„Ah Arabesken, das ist ein Tanz, ein Tanz.“

(Pablo Picasso)⁴⁶

In allen diesen Werken finden wir eine Dominanz des Grafischen und der stark konturierten Form, das Vorherrschen von Schwarz, Weiß und Grau oder gedeckten Zwischenfarben, die übertrieben spitzwinklige und asymmetrische Form, die Reduzierung von Gesicht, Kopf, Frisur und Körper auf ein grafisches Kürzel oder eine lineare Metapher. „Wirst Du Farbe mit Arabesken auf die großen geometrischen Flächen setzen?“ wird Picasso bei einem

Besuch in seinem Atelier 1954 über die *Sylvette*-Serie gefragt. „Ah Arabesken, das ist ein Tanz, ein Tanz“, antwortet Picasso.⁴⁷ In einem zeitgenössischen Magazinartikel demonstriert Sylvette David im schwarzen Trikotanzug verschiedene Tanzstellungen der Arabeske, die einem Gemälde gegenübergestellt werden (Abb. 8). Wie Picasso selbst andeutet, tanzen und schwingen die Kurven des Rankenornaments in seinen *Sylvette*-Bildern, sei es in den sinnlich weiblichen Formen oder den lockigen Haarsträhnen (Abb. S. 137, Kat. 41). In der Behandlung der Frisur – vom kessen Pferdeschwanz zu den der Antike nachempfundenen seitlichen lockigen Strähnen – offenbart sich Picassos bekannte Faszination für Haar.⁴⁸ Oft sitzt Sylvette auf einem Bugholzschaukelstuhl – einem allgegenwärtigen Requisit in Picassos Atelier, auf dem auch

Jacqueline immer wieder porträtiert wird (Abb. S. 235, Kat. 80). In den geschwungenen Formen des Schaukelstuhls finden wir das perfekte Beispiel für die Form der Arabeske: Serpentinformen im Raum, die auseinanderschwingen und sich wieder vereinen. Die an sich statische Haltung des Modells und repetitive



Christoph Grunenberg, Astrid Becker

Picasso und das Modell

Sylvette, Sylvette, Sylvette.

Gebundenes Buch, Pappband, 300 Seiten, 24,0 x 28,0 cm

370 farbige Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-5361-6

Prestel

Erscheinungstermin: März 2014

Im Frühjahr 1954 lernte Picasso in Vallauris an der Côte d'Azur die junge Sylvette David (Lydia Corbett) kennen. Sie verkörperte das Schönheitsideal der Zeit – hochgewachsen mit langem blondem Haar – und inspirierte den Maler zu einer Serie von Porträtarstellungen. Über Monate experimentierte er vor dem Modell mit unterschiedlichen Stilrichtungen und Techniken. Mit Pinsel und Zeichenstift schuf Picasso naturnahe und kubistische Bildnisse. Zugleich entstanden nahezu abstrakte Faltpastiken aus Metall.

Bereits 1955 erwarb die Kunsthalle Bremen ein repräsentatives Bild dieser einzigartigen Werkgruppe und widmet ihr jetzt – 60 Jahre danach – erstmals eine eigene Ausstellung mit bedeutenden Leihgaben aus aller Welt. Die Werkgruppe umfasst mehr als 50 Arbeiten, bestehend aus Zeichnungen, Gemälden, Metallskulpturen und Keramiken. Sylvette werden Porträts von Françoise Gilot und Jacqueline Roque sowie Variationen zum Thema „Maler und Modell“ gegenübergestellt. Das Buch hat in der Fülle der Picasso-Publikationen einen ganz speziellen und sehr reizvollen Stellenwert.