



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Leiden schafft Kunst?“
Goya, Picasso und ein Mythos**

Verfasserin

Nicole Anna Montaperti

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: **A 315**

Studienrichtung lt. Studienblatt: **Kunstgeschichte**

Betreuer: **Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler**

Inhalt

1 Einleitung	S. 4
1.1 Fragestellung	S. 5
1.2 Eingrenzung des Themas „Leid“	S. 6
1.3 Forschungsstand „Kunst und Leid“	S. 7
1.4 Vorläufige Überlegungen	S. 9
2 Künstlermythen	S. 11
3 Kunst und Leid im Spiegel der Psychoanalyse	S. 19
3.1 Einleitung	S. 19
3.2 Objektbeziehungstheorie	S. 19
Kunst und Objektbeziehungen	S. 22
Kunst und Aggression	S. 22
Kunst und Wiedergutmachung	S. 23
Übergangs- und Ersatzobjekte	S. 25
3.3 Trauma, Trauer, Kreativität	S. 26
3.3.1 William Niederland – Narzisstische Kränkung	S. 27
Körperdefekte und Krankheiten	S. 27
Objektverlust	S. 29
3.3.2 Matthias Hirsch – Selbstheilung und Objekt-Wiederherstellung	S. 31
Wiederholungszwang, Wiedererschaffung und Verarbeitung des Traumas	S. 32
Idealisiertes Objekt	S. 33
3.3.3 Stephan Hau – Narzisstische Suche nach Unversehrtheit oder Anerkennung der eigenen Begrenztheit und der Möglichkeit des Scheiterns	S. 34
Voraussetzungen für kreatives Schaffen	S. 35
3.4 Empirische Studien	S. 36
3.5 Zwischenstand	S. 38
4 Biografien und Werkanalyse	S. 40
4.1 Einige Kunsthistorische Beispiele	S. 40
Michelangelo Buonarroti, Artemisia Gentileschi, Francesco Borromini, Rembrandt van Rijn, Vincent van Gogh, Ferdinand Hodler, Alfred Kubin, Paula Modersohn Becker, Louise Bourgeois, Niki de Saint Phalle, Elke Krystufek.	
4.2 Francisco Goya	S. 51
4.2.1 Biografisches	S. 51
4.2.2 Die Herzogin von Alba	S. 58

4.2.3 Begegnung und gemeinsame Zeit in Sanlúcar	S. 60
4.2.4 Das Sanlúcar-Album oder Album A	S. 62
4.2.5 Das Madrid-Album oder Album B	S. 65
4.2.6 Die Caprichos	S. 69
4.2.7 Psychologische Ansätze	S. 71
4.2.8 Resumée	S. 71
4.3 Pablo Picasso	S. 73
4.3.1 Biografisches	S. 73
4.3.2 Casagemas und Barcelona/Paris 1900	S. 78
4.3.3 Casagemas' Tod	S. 82
4.3.4 Darstellungen des toten Casagemas	S. 82
4.3.5 Die „Blaue Periode“	S. 86
4.3.6 Picassos „La Vie“ (Das Leben)	S. 89
4.3.7 Psychologische Ansätze	S. 92
4.3.8 Resumée	S. 96
4.4 Reflexion: Goya und Picasso	S. 97
5 Abschließende Betrachtung	S. 100
6 Zusammenfassung	S. 103
7 Literaturverzeichnis	S. 106
8 Abbildungsverzeichnis	S. 112
9 Abbildungen	S. 116
10 Anhang	S. 145
Kurzfassung	S. 145
Lebenslauf	S. 146

1 Einleitung

Überlegungen zu Künstlertum und Kunstschaffen werfen die Frage auf, was einen Künstler¹ ausmacht, und ob es Merkmale und Eigenschaften gibt, die sich im Laufe der Geschichte als beständig erwiesen haben – also ob es so etwas wie einen an sich „künstlerischen Kern“ gibt. Ob und wie unterscheidet sich diese Berufsgruppe beziehungsweise dieser Mensch von anderen? Fühlen, denken, sehen Künstler generell mehr oder anders, weshalb sie tendenziell glücksfähiger und/oder unglücksfähiger sind? Oder sind es speziell nur Schmerz und Trauer, die Künstler intensiver fühlen? Gehört es zum Berufsbild dazu, dass ein Künstler sich quält? Sind Künstler prinzipiell ein bisschen „verrückte“ Menschen, ist das sogar Voraussetzung, um einen schöpferischen Beruf ausüben zu können? Oder ist es eher umgekehrt, nämlich dass relativ unsichere Berufs- und Lebensumstände und der Kampf am Kunstmarkt die Künstlerseele quälen? Oder ist das Ganze nur Schein, eine Illusion, zum Teil vielleicht auch eine Inszenierung?

Seit einigen Jahren ist für mich jedenfalls durch Beobachtungen und Aussagen von Künstlern der Eindruck entstanden, dass Melancholie, aber auch ausschweifender, grenzüberschreitender, manchmal destruktiver Lebensstil oftmals „Attribut“ des jungen Schöpfungstums sind; und dass dieses intensive, in vieler Hinsicht „aufrüttelnde“ Art, die Welt und sich selbst zu erleben in einer Art Wechselwirkung mit der künstlerischen Produktion steht. Ich fragte mich jedoch, wie authentisch die beobachteten Lebensweisen sind und wo die Inszenierung beziehungsweise Anpassung anfängt. – Denn über künstlerisches Schaffen und künstlerische Persönlichkeitsmerkmale existieren viele Vorstellungen und Mythen, von denen mich eben jene am meisten faszinierte, Leid könne den künstlerischen Schaffensdrang anregen. Literatur, Film und andere Kulturprodukte sind voll von Geschichten und Mustern, die Leid als „Lebenseinstellung“, als Bedingung oder zumindest als Begleiterscheinung des Lebens und Schaffens von Künstlern darstellen. Man denke nur an Puccinis Oper „La Bohème“ (Uraufführung 1896) oder Knut Hamsuns Roman „Hunger“, in welchem das armselige Leben von Künstlern skizziert wird. Oder an Thomas Manns „Doktor Faustus“ (1947), in welchem sich die Figur des Adrian Leverkühn absichtlich mit Syphilis infiziert, um geniale Musik komponieren zu können.

In der gegenwärtigen Unterhaltungsindustrie scheinen sich auffälliges, rebellisches bis selbstzerstörerisches Verhalten der „Sternchen“ besser zu vermarkten als gute Qualität der künstlerischen Erzeugnisse. Abseits der Klatschpresse verwendete der zeitgenössische

¹ Um den Lesefluss zu erleichtern beschränkte ich mich auf die männliche Form „Künstler“; selbstverständlich beziehen sich alle Angaben auch auf Künstlerinnen.

Schriftsteller Joey Goebel den Topos des leidenden, genialen Künstlers in seinem Roman „Vincent“ („Torture The Artist“)², welcher mich schließlich endgültig auf die Idee brachte, einen begünstigenden Einfluss von Leid auf das künstlerische Werk näher zu untersuchen. Die Figur „Vincent“ im genannten Roman ist ein sehr begabter junger Künstler, welcher durch seinen Mentor und Agenten immer wieder heimlich schikaniert und manipuliert wird, um seine künstlerische Produktion anzuregen. Durch die Qualen des Liebeskummers, eines Todesfalls, des Freundschafts verrats usw. gekränkt und verletzt, zieht sich der Künstler in seine Einsamkeit zurück und komponiert berührende Musik, textet Liebesgedichte und schreibt Drehbücher für Fernsehserien, womit er großen Erfolg hat. Dass ein Künstler in einer neoliberalen Welt gezielt ausgebeutet wird, ist natürlich ein Horror-Szenario, das allerdings gar nicht so unrealistisch und neu ist, und meiner Meinung nach sehr treffend alte romantische Idealisierungen von Leid mit den leistungssteigernden Maßnahmen einer konsum- und profitorientierten Welt der Massenproduktion verbindet.

1.1 Fragestellung

An diesem Punkt stellte sich für mich die Frage, ob es tatsächlich möglich sei, dass künstlerische Ideen und Schaffen bzw. „Kreativität“³ durch Leid angeregt werden könnten; und wenn ja, in welcher Weise, d.h. durch welche, anhand von Fallstudien festgestellten möglichen Ursachen und mit welchen Folgen.

Antworten erhoffte ich innerhalb der Theorien und Studien der Psychologie und Psychoanalyse zu finden, nicht zuletzt auch deshalb, weil dieses Thema hauptsächlich innerhalb dieser Fachrichtungen untersucht wurde. Natürlich wären auch Ansätze vonseiten der Philosophie, Soziologie, Religionswissenschaft und Anthropologie spannend gewesen, aber das hätte den Rahmen dieser Diplomarbeit gesprengt. Zumindest im Kapitel „Künstlermythen“, welches in erster Linie eine literaturgeschichtliche Analyse darstellt, wird das Thema „Kunst und Leid“ jedoch aus mehreren Perspektiven betrachtet. In der kunsthistorischen Auseinandersetzung gehe ich in dem kleinen Kapitel „Einige kunsthistorische Beispiele“ auf einzelne Biografien ein. Die zwei Fallbeispiele Francisco de Goya und Pablo Picasso wurden einer umfangreicheren Analyse unterzogen, anhand derer meiner Ansicht nach die meisten Fragen hinreichend geklärt oder zumindest veranschaulicht werden konnten. Dabei untersuchte ich die Künstler-Biografien und das Oeuvre im Sinne

² Goebel 2004.

³ „Kreativität“ kann zwar auch Kunst meinen, hat aber für alle möglichen Lebensbereiche, Berufe, Tätigkeiten und Prozesse wie Herstellung und Problemlösung – sogar im Umgang mit seinen Mitmenschen seine Gültigkeit. Daher ist dieser Terminus in der Kunsttheorie nicht so häufig anzutreffen. In der vorliegenden Arbeit, vor allem im Kapitel der Psychoanalyse, wird er jedoch öfters verwendet.

einer Vorher-/Nacher-Studie rund um ein leidvolles Ereignis. Der zeitliche Rahmen erstreckte sich bei den beiden Fallstudien vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum beginnenden 20. Jahrhundert – man könnte auch sagen von den Wurzeln der klassischen Moderne bis zu ihrer Blüte.

Ziel der vorliegenden Arbeit sollte nicht die Bestätigung einer Hypothese oder eine Ja/Nein-Antwort sein, sondern eine im „Leid-Kontext“ differenzierte Auseinandersetzung mit Zusammenhängen zwischen Biografie und Werk sowie mit einem damit verbundenen Künstler-Bild.

1.2 Eingrenzung des Themas „Leid“

„Der Begriff Leid meint zunächst das subjektive Erleben eines dem Subjekt Zustoßenden und dann die Erfahrung von Übel und Unglück. [...] Wo sprachlich eine Präzision erstrebt wird, wird der Begriff, bzw. seine Übersetzungen, ersetzt durch Wörter wie „Schmerz“.⁴

Die Arten zu leiden, sind so vielfältig, sodass zur Fokussierung dieser Arbeit eine Absteckung der Grenzen zwischen ihnen notwendig ist.

Zuallererst möchte ich betonen, dass meine Fragestellung nichts mit künstlerischen Schaffenskrisen zu tun hat, noch mit Krisen bzw. Leiden, welche das künstlerische Arbeiten einschränken oder hemmen, wenngleich Förderung und Hemmung natürlich individuell und situativ verschieden sein können. Auch geht es nicht prinzipiell um den Typus bzw. den Topos des „leidenden Künstlers“ („tortured artist“), noch um Melancholie, wenngleich diese beiden Begriffe sehr eng an meiner Fragestellung liegen und daher auch immer wieder gestreift werden.

Den Begriff „Leid“ bezog ich in dieser Arbeit auch nicht auf prekäre ökonomische Situationen, obwohl das Thema aufgrund der Wirtschaftskrise und kürzlich erschienenener Studien gerade sehr aktuell ist;⁵ auch nicht auf Kriegssituationen, politische Unterdrückung, Verfolgung und dergleichen. Auch körperliche oder schwere psychischen Erkrankungen von Künstlern wurden eher nur am Rande erwähnt.

Meine Aufmerksamkeit galt dem Leid im zwischenmenschlichen Bereich, wo man von „psychischen Prozessen“ sprechen kann.

⁴ Vgl. Arndt 1980, S. 206.

⁵ Beispielsweise die Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“, BMUKK, (12.01.2009), URL: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf; Oder URL: http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie_soz_lage_kuenstler.xml.

Obwohl mir Theorien und Studien zu „Kunst von psychiatrie-erfahrenen Patienten“⁶ sowie zu Kunsttherapie zahlreiche theoretische Anreize gaben, wollte ich mich dennoch vorrangig auf nicht-psychotische Künstler, welche eine akademische Ausbildung haben, konzentrieren, da mir in diesen Fällen eine Differenzierung zwischen „leid-begründetem“ Schaffen und solchem in einem neutralen bis harmonischen Seelen-Zustand klarer erschien.

Es ist weiters zu unterscheiden zwischen Zuständen emotionaler Erregung, in welchen unmittelbar gearbeitet wird – also „zustandsgebundene“ Kunst – und Ereignissen, mit denen sich Künstler erst in späterer Folge künstlerisch auseinander setzen. Die kunsthistorischen Beispiele beschäftigten sich vor allem mit Letzterem. Analog dazu besteht auch ein Unterschied zwischen einer temporären Krise und einem permanenten Konflikt des Künstlers.

Innerhalb der künstlerischen Fallstudien suchte ich rund um ein biografisches Ereignis nach Veränderungen in der Wahl von Motiven und Material, im künstlerischen Ausdruck und dergleichen mehr. Tragische Vorkommnisse wie ein Todesfall, von der eigenen Mutter verlassen zu werden, Liebeskummer, Freundschaftsverrat etc. sind auch relativ klare Einschnitte innerhalb der Biografie eines Künstlers, die sich sehr einfach mit der zeitlich korrespondierenden Entwicklung des künstlerischen Oeuvres parallel vergleichen lassen. Dazu braucht es weder eine Selbstanalyse des Künstlers, noch psychoanalytische Kenntnisse.

1.3 Forschungsstand „Kunst und Leid“

In der Literatur der Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie finden sich unzählige Theorien und Hypothesen zu den Prozessen der Kreativität und Kunst, darunter natürlich auch die Frage nach einem Zusammenhang zwischen Leid und Kunst, genauer gesagt zwischen Trauma, Trauer, Konfliktbewältigung, Psychose und Kunst.

Die Aufgabe der Kunstgeschichte wäre nun die Beschäftigung mit den „Ergebnissen“ dieser Prozesse. In Monografien mag dies öfters, aber weniger offensichtlich vorkommen. Als übergeordnetes Thema existiert eine Geschichte der „Kunst der Geisteskranken“, also Kunst psychiatrieechter Patienten. Neben dem Forschungsgebiet der Kunst unter dem Einfluss einer Schizophrenie-Erkrankung untersuchten neuere Forschungen den künstlerischen Ausdruck von Menschen mit einer Borderline-Persönlichkeitsstörung⁷.

Was wesentlich dazu beitrug, dass sich auch die Kunstgeschichte mit psychischen Prozessen auseinander setzte, waren zwei Strömungen: Erstens suchten bildende Künstler der klassischen Moderne nach neuen Ausdrucksformen, welche sie unter anderem in

⁶ Alter Begriff: „Kunst der Geisteskranken“.

⁷ Weidinger 2008.

„naiven“ Zeichnungen der Patienten psychiatrischer Heilanstalten fanden.⁸ Zweitens erregte der Anspruch, die von Patienten in Heilanstalten im Rahmen ihrer Therapie gefertigten bildnerischen Erzeugnisse als Kunst zu behandeln, Aufmerksamkeit. (Absatz löschen?) Wie eingangs aber bereits erläutert, legte ich meinen Fokus hauptsächlich auf akademisch ausgebildete Künstler mit einer einigermaßen gesunden Psyche und einem einschneidenden, leidvollen Ereignis in ihrer Biografie, das sich auf ihre Kunst auswirkte.

Mit dem Leidensmythos und Künstler-Stereotypen betrifft, haben sich nur ein paar wenige Wissenschaftler beschäftigt. Dass biografische Schriften sind mit Vorsicht zu genießen sind, weiß man seit Ernst Kris und Otto Kurz (1934), welche ein bestimmtes Muster in den Viten Giorgio Vasaris entdeckten. Seit Vasari hatten die Geschichten über absonderliche Künstler im biografischen Schrifttum zugenommen. Diese stereotypen Bilder wie auch jenes des „leidenden Künstlers“ waren Gegenstand der quellenkundlichen Untersuchungen Rudolf und Margot Wittkowers, erstmals 1963 publiziert unter dem Titel „Born under Saturn“.⁹ Der Zeitrahmen ihrer umfangreichen Analyse der „Absonderlichkeiten“ von Bildenden Künstlern erstreckte sich etwa von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Der Kunsthistoriker Peter Gorsen stellte 1980 in seinem Werk „Kunst und Krankheit“¹⁰ Kunstgeschichte und Psychopathologie einander gegenüber und lieferte ein sehr kritisches, umfassendes theoretisches Grundlagenwerk über Kreativitäts-/Genie und Wahnsinn-Diskurse. In seinem Aufsatz „Die Karriere des Outsiders in der modernen Kunst“¹¹ stellte er diese Diskurse in einen gesellschaftlichen Kontext. Der Diplompsychologe und Kunsthistoriker Eckhard Neumann¹² holte noch weiter aus und ging der Frage nach, wo und wann der Mythos des künstlerischen Leids eigentlich seinen historisch-kulturellen Ursprung hatte und wie er sich bis heute entwickelte. In seiner Nachfolge steht Verena Kriegers „Was ist ein Künstler?“¹³.

Diese Mythen außer Acht lassend, versuchte sich Philip Sandblom – eigentlich Chirurg und Kunstsammler – als Kunsthistoriker und stieg direkt in das Thema Kunst und Leid ein. Im Jahr 1990 erschienen die Ergebnisse seiner Feldstudie in der Publikation „Kreativität und Krankheit – Vom Einfluss körperlicher und seelischer Leiden auf Literatur, Kunst und

⁸ Beispielsweise besaßen auch Picasso wie Kokoschka und Matisse, ein Mappenwerk mit Reproduktionen des an Schizophrenie erkrankten Malers Ernst Josephson. Kokoschka sah das „Werk des im Irrenhaus vergessenen Josephson [...] in der Elephantiasis-Periode Picassos anonym wieder“ aufleben. Zit. nach Gorsen 2001, S. 125.

⁹ Wittkower 1965.

¹⁰ Gorsen 1980.

¹¹ Gorsen 2001.

¹² Neumann 1986.

¹³ Krieger 2007.

Musik“¹⁴. Mit zahlreichen Biografien veranschaulicht – neben Kommentaren diverser Philosophen, Psychoanalytiker, Schriftsteller, Künstler usw. – stellte es ein Werk dar, welches eigentlich das eines Kunsthistorikers hätte sein müssen. Mehr Objektivität sowie Quellenangaben hätten diese Publikation zu einem guten Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit gemacht.

Auch Künstler des 20. Jahrhunderts thematisierten in ihren Arbeiten den Künstlermythen und versuchten, stereotype Bilder durch unterschiedliche Konzepte abzubauen. Diese Dekonstruktionen waren Schwerpunkt einer Ausstellung im Hamburger Museum für Gegenwart im Jahr 2008, welche den klingenden Titel „Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden“¹⁵ trug, benannt nach einem Ausspruch Martin Kippenbergers. Neben Fragen nach Autorschaft, Originalität und Subjektivität, und Stereotypen wie Außenseitertum, dem Schöpfen aus dem Inneren heraus, welche eng mit dem Genie-Begriff verbunden sind, wurde eben auch der Mythos vom leidenden Künstler gestreift.

1.4 Vorläufige Überlegungen

Zwischen emotionalem Leid und erhöhter Kunstproduktion bzw. einer künstlerischen Veränderung können zum Teil auch sehr pragmatische Zusammenhänge existieren. Der Rückzug in die Einsamkeit nach einer Kränkung bedeutet schlichtweg mehr Zeit und Aufmerksamkeit für die Kunst. Und so kalt es auch klingen mag – auch der Tod eines Familienangehörigen kann eine Art Erleichterung sein, sofern sich dadurch finanzielle und emotionale Probleme lösen. Auch die berühmte Ablenkung durch Arbeit trifft sicherlich auch auf Kunstproduktion zu.

Ich war allerdings nicht auf der Suche nach solch trivialen Zusammenhängen. Mich interessierte tiefer emotionaler Schmerz, welcher in der inneren Struktur eines Menschen etwas veränderte und in der äußeren Struktur, sprich in der Kunst sichtbar wurde, wenn auch nicht direkt, sondern vielleicht verschleiert oder verschlüsselt. Kann Leid einen Menschen so weit bringen, mit Regeln, Konventionen und Traditionen zu brechen, und Risiken einzugehen, wozu er normalerweise vielleicht nicht den Mut hat? Hat Leid etwas mit Zerstörung und Neuschaffung zu tun? Oder kann eine leidvolle Erfahrung eine Art Veränderung in der Wahrnehmung bewirken? Sieht man die Dinge dann vielleicht kritischer, schärfer, oder anders? Neigt man in einem ausgeglichenen Zustand nicht eher dazu, etwas zu akzeptieren,

¹⁴ Sandblom 1990.

¹⁵ Zit. nach Knapstein 2008, S. 6.

was man gar nicht will? Oder geht es eher um die Kanalisierung von Lebensenergie bzw. die Vermittlung einer Botschaft durch Kunst?

2 Künstlermythen

Die Vorstellung von Leid als Bedingung oder Verbesserung künstlerischen Schaffens hängt mit dem Bild vom genialen, leidenden Künstler mit Hang zum Wahnsinn zusammen und hat eine lange Entwicklungsgeschichte. Um das Zusammenspiel der philosophischen, soziologischen und theologischen Grundlagen dieser Vorstellung verstehen zu können, muss vorerst weit ausgeholt werden.

Man könnte einen Ursprung der Leid-Idealisierung in christlichem Gedankengut, vor allem in der „*memoria passionis*“ Christi, und der mittelalterlichen Auseinandersetzung mit Leiden, Sterben und Tod, vermuten. Überlegungen und vor allem erhaltene Äußerungen beispielsweise über Melancholie reichen aber auch zurück bis zur Antike: „Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker?“¹⁶ Dieser Satz klingt sehr aktuell, stammt aber aus Aristoteles „*Problemata Physica*“. Obwohl die Melancholie, wortwörtlich „schwarze Galle“, im ursprünglichen Sinne ein Charakteristikum des Körpers war, die Gemeinsamkeit und Vorzüglichkeit jener „außergewöhnlichen Männer“ aber im Geiste liegt, dürften die alten Griechen diesen Satz ähnlich gemeint haben, wie wir ihn heute verstehen. Denn „wer herausragend ist, sei er es als Dichter, Philosoph, Politiker oder Künstler, ist es nicht nur geistig, sondern dieses sein geistiges Herausragen ist selbst die Folge einer sich in der Tiefe vollziehenden [...] Veränderung: wir müssen darin die eigentümliche Beziehung des Menschen zum Leben, besser gesagt, zu seinem eigenen persönlichen Schicksal bemerken. Entscheidend ist dabei das entschiedene Sich-dem-Schicksal-entgegen-Stellen, das Aufnehmen des Schicksals und seine gnadenlose Verwirklichung. [...] Wer herausragend ist, hat seine Außergewöhnlichkeit der Einmaligkeit des Lebens (seiner Unteilbarkeit und der Unmöglichkeit, es zu vervielfachen) zu verdanken; daher scheint es verständlich, daß dieses eigentümliche Geschenk nicht Frohsinn, auch nicht vertrauensvolle Hoffnung, sondern Melancholie hervorruft.“¹⁷

Die Melancholie stand mit dem griechischen Gott Kronos, und in der Nachfolge mit dem römischen Gott Saturn in Verbindung. Die heutige Bedeutung des „Saturnischen“ als Charaktereigenschaft des genialen Melancholikers entwickelte sich aber erst in der

¹⁶ Aristoteles (953a; Abschluss des 30. Abschnittes der *Problemata Physica*); Die Autorschaft des Theophrast von Lesbos wird vermutet. Zit. nach Földényi 1988, S. 14.

¹⁷ Ebenda, S. 15f.

Renaissance.¹⁸ Ebenfalls in der Antike wurzelte die Vorstellung vom Künstler als unwissender und in der Dichtkunst nicht unterwiesener Mensch, der wie die Seher und Orakelverkünder zum Sprachrohr Gottes auserwählt wurde.¹⁹ Wie durch ein Wunder wurden diese „leeren Gefäße“ von einer „Mania“ erfüllt – ein Begriff, der in verfälschter Weise in den Schriften über Genie und Wahnsinn im 19. und 20. Jahrhundert gerne zur Untermauerung von deren Theorien verwendet wurde.²⁰ Neumann warnte vor den Missverständnissen und Fehlinterpretationen des Wortes „Mania“, welches weniger mit „Wahnsinn“, „Irrsinn“ oder „Rausch“, als vielmehr mit „Transport“, „einem Hinweggenommen-Werden“, „einer Verrückung und Entzückung aus der eigenen Mitte“ zu übersetzen sei. Auch deckten sich diese Umschreibungen mit dem von Platon äquivalent verwendeten Begriff „Enthusiasmus“, also „Begeisterung“, „des Gottes voll sein“.²¹ Platon selbst habe mitten im „Phaidros“ den eigentlichen Wahnsinn von der Mania der Entzückten unterschieden: „Die Vielen halten ihn für wahnsinnig [...]; daß er aber ein Begeisterter (enthousiázon) ist: dies bleibt den Vielen verborgen.“²² Und an einer anderen Stelle: „Eine dritte Form der Besessenheit und des Wahnsinns ist die, welche von den Musen kommt. Wenn sie eine zarte und verschlossene Seele ergreift, weckt sie diese auf und versetzt sie in schwärmerische Erregung, und indem sie in Liedern und den anderen Arten der Dichtkunst tausend Taten der Alten verherrlicht, bildet sie die nachwachsenden Geschlechter. Wer aber ohne den Wahnsinn der Musen den Toren der Dichtkunst sich naht, in der Einbildung, seine Fertigkeit werde je hinreichen, ihn zum Dichter zu machen, der bleibt ein Stümper und seine verstandesmäßige Kunst wird völlig verdunkelt von der des in Wahnsinn Verzückten.“²³ Platons Enthusiasmuslehre läge also nicht ein Bild psychischer Krankheit, sondern die viel ältere Verehrung der Ekstatiker zugrunde, meinte Neumann.²⁴

Eine in der europäischen Kultur tief sitzende Wurzel der „allgemeinen“ Bereitschaft zu leiden, wenn nicht sogar des Verlangens danach, liegt im jüdisch-christlichen Gedankengut. Nach alttestamentarischen Leidens-Ätiologien seien dem Leid Sünden und Verfehlungen des Menschen vorausgegangen. Das Leid wurde als „göttliches Strafgericht“ über das Handeln des entscheidungsfähigen Menschen interpretiert. Die christlich beeinflusste Geschichte des Abendlandes verwandelte das Leiden von einem bloß zu-Fallenden Erlebnis in einen Moment

¹⁸ Mehr über Saturn und Melancholie siehe Klibansky/Panofsky/Saxl 1990.

¹⁹ Vgl. Neumann 1986, S. 11.

²⁰ Vgl. Neumann 1986, S. 13.

²¹ Ebenda.

²² Platon (245a); Zit. nach Neumann 1986, S. 14.

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda.

des Lebensvollzuges selbst, indem es sinnhaft bezogen wurde auf die Heilsabsicht und den Geschichtsplan Gottes. „[Augustinus] entwickelt die Erbsündenlehre als die Möglichkeit, den Menschen permanent anklagen und den Zweifel an der Sinnhaftigkeit menschlicher Leiden abwehren zu können“, so Arndt. „Das Mittelalter [...] blieb in den Bahnen der durch das Alte Testament und Augustinus vorgegebenen Interpretation des Leidens als eines pädagogischen Instruments in den Händen Gottes.“²⁵

Neumann meinte, die Verklärung des Leidens und seine ästhetische Stilisierung zur Leidensweihe des Künstlers setze, neben der Neuinterpretation der antiken Seher-Dichterrolle und einem säkularisierten biblischen Prophetenbild, vor allem die augustinish vorgegebene Festlegung jener Interpretation des Leidens voraus.²⁶ Auch die „memoria passionis“ Christi und das frühchristliche Märtyrertum hatten erheblichen Einfluss auf Ästhetisierung des Leidens im späteren Genie-Kult.²⁷

In der Frührenaissance war der „Künstler“ als einfacher Handwerker gerade im Begriff, sich aus seinem niederen Stand zum autonomen Schöpfer zu emanzipieren. Trotzdem blieb er dabei noch das göttlich-inspirierte „leere Gefäß“. Neben Diskussionen und Wettstreit um die Rangordnung der Künste tauchte erneut der Enthusiasmusgedanke auf, diesmal in Verbindung mit dem Genie-Begriff. Lionardo Bruni hatte bereits um 1400 als Platoübersetzer die unproduktive „krankhafte“ von der göttlichen Verzückung der Dichter unterschieden.²⁸ Julius Cäsar Scaliger, Arzt und Dichter, baute in seiner Schrift „poetices libri septem“ auf die platonische Enthusiasmuslehre auf und schrieb, jeder Mensch habe zwei Genien, einen guten und einen bösen. In denjenigen Menschen, die über göttliches Ingenium verfügen, also Dichtern und Künstlern, werde der gute Genius wirksam.²⁹ Es wurde also zwischen einer „guten“ und einer „bösen“ Verzückung unterschieden, wobei jene böse oder krankhafte überwiegend negativ besetzt war. Allerdings wurde mit der Besserstellung des Künstlers, der Betonung seiner herausragenden Persönlichkeit und seiner Originalität (gegenüber dem fleißigen Handwerker) wohl auch nach eben außerordentlichen Eigenschaften gesucht. Giorgio Vasari schrieb in seinen Viten, dem Künstler sei „ein gewisses Etwas von Wahnsinn und Wildheit“ eigen, auch sei er „zerstreut und phantastisch“. Trotz dieser latenten Faszination für den „furor poeticus“ sollte dieser aber scheinbar die Ausnahme bleiben.

²⁵ Arndt 1980, S. 207-208.

²⁶ Neumann 1986, S. 68.

²⁷ Vgl. Neumann 1986, S. 69.

Anm.: Mehr zu Erlöser-, Märtyrer- und Christusidentifikationen siehe Neumann 1986, S. 82-92.

²⁸ Zit. nach Neumann 1986, S. 25.

²⁹ Julius Caesar Scaliger, *Poeticus libri septem*, Lyon 1561, Faks.-Ausgabe Stuttgart/Bad Cannstatt 1987; Zit. nach Krieger 2007, S. 35.

Raffael, so Vasari, habe die alte „Künstlerwildheit“ durch „Grazie, Fleiß, Schönheit, Bescheidenheit und gute Sitten“ überwunden.³⁰ Der Manierist Hollanda betonte zwar das „Wunderliche oder Absonderliche“ („singular ou apartado“) der hervorragenden Menschen, doch ließ er zugleich Michelangelo sagen, es sei „leeres Gerede, daß die hervorragenden Maler fremdartig, schroff im Gespräch, fantastisch und launenhaft wären.“³¹ Damit schnitt Michelangelo gegenüber Raffael vergleichsweise schlecht ab. Trotzdem war Michelangelo Buonarroti sozusagen der erste, historisch-überlieferte „leidende Künstler“, der gleichzeitig mit einer göttlichen Aura versehen wurde („il divino“). Entbehrungen, Armut, Krankheit, körperliche Schmerzen, Einsamkeit, Selbstzweifel und seelische Konflikte begleiteten den Weg des „Genies“ der ersten Stunde. Sein „außerordentliches“ Verhalten wurde aufgrund seiner künstlerischen Leistungen geduldet.

Eckhard Neumann führte eine Schrift von Tesauro an, welche eindeutig die Gleichsetzung von Dichter und Irrem nahe lege. Dieses Werk stehe in seiner Zeit aber tendenziell vereinzelt und erlaube kaum Rückschlüsse auf die Auffassung der Künstlerpersönlichkeit in der Renaissance oder im Manierismus. „Die Irren sind besonders dazu befähigt, in ihrer Phantasie schillernde Metaphern und scharfsinnige Symbole zu schaffen: genau genommen ist der Wahnsinn nichts anderes als die Fähigkeit, eine Sache in eine andere zu verwandeln. Die subtilsten Genien, die Dichter und Mathematiker, neigen am stärksten zum Irresein.“³²

Auch die Melancholie wurde mit dem Genie in Verbindung gebracht. Marsilio Ficino, ein Übersetzer Platons und Plotins, war maßgeblich daran beteiligt, das Bild des genialen (saturnischen) Melancholikers zu formen. Mit seinen drei Büchern „De vita triplici“ (1494) war „Ficino der erste Autor, der das, was ‚Aristoteles‘ die Melancholie der geistig überragenden Menschen genannt hatte, als identisch mit Platons ‚göttlichem Wahn‘ erkannte.“³³

Es sollte allerdings noch bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dauern, dass mit „Sturm und Drang“ und den neuen gesellschaftspolitischen Verhältnissen nach der Französischen Revolution ein wahrer Leidens-, Genie- und Wahnsinns-Kult begann.

Zunächst diente der Begriff des „Genies“ dazu, die „Künstlerwildheit“ bzw. den „furor“ zu legitimieren.³⁴ In weiterer Folge entwickelte sich die Vorstellung von einem Leidensweg des

³⁰ Vasari, Viten (IV, 316); Zit. nach Neumann 1986, S. 25.

³¹ Hollanda, De pintura antigua; Zit. nach Neumann 1986, S. 26.

³² E. Tesauro, „Das aristotelische Fernrohr oder die Idee der schafsinnigen Schreibweise (...) erläutert mit den Grundsätzen des göttlichen Aristoteles“, Genua 1654; Zit. nach Neumann 1986, S. 29.

³³ Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 373-374.

³⁴ Vgl. Neumann 1986, S. 52.

Genies, welche im Prometheus-Mythos ihren Ahnherren fand, und das Künstler-Dasein unmittelbar mit Leid verband. Das Bild vom verkannten Genie und „Märtyrer“, des schöpferischen Menschen als eines notwendig leidenden Wesen, wurde aber erst von den „Stürmern und Drängern“ aus dem Prometheus-Mythos abgeleitet und scheint im Alltag der Antike kaum verbreitet gewesen zu sein.³⁵ Neumann betonte, dass der Prometheus-Mythos vom Leiden als Folge handle, keineswegs als Ursache oder Vorbedingung der Schöpferkraft. Aufgrund der oftmals verzweifelten sozialen Situation vieler, wenn nicht der meisten Literaten gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland sei die Kausalität des Mythos verfälscht worden, sei der Mythos zum Projektionsfeld der ureigenen Situation der Literaten verschönernd uminterpretiert worden.³⁶ Verena Krieger sah darin sogar eine Folge von Neid unter Künstlern, was dazu führte, dass Ruhm und Anerkennung geradezu als ruchbar galten, während Scheitern den Künstler erst zum wahren Genie adelte. Als Beispiel nannte sie den Neid Anton Kochs auf Philipp Hackert.³⁷

Goethe, dessen „Die Leiden des jungen Werther“ nach seiner Uraufführung der Legende nach zahlreiche Theatergäste in den Suizid trieb, schrieb in seiner Autobiografie „Dichtung und Wahrheit“: „Das gemeine Menschenschicksal an welchem wir alle zu tragen haben, musz denjenigen am schwersten aufliegen, deren Geisteskräfte sich früher und breiter entwickeln.“³⁸ Und Kierkegaard: „Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen birgt in seinem Herzen, aber seine Lippen sind so gebildet, daß, derweile Seufzen und Schreien über sie hinströmt, es tönt gleich einer schönen Musik. [...] Und die Menschen scharen sich um den Dichter und sprechen zu ihm: Singe bald wieder, das will heißen: möchten doch neue Leiden deine Seele martern, [...]“³⁹ Auch Schopenhauer wies dem Genie Leid und Qual als Attribute zu. „Eine innere Qual, sein immerwährendes Unbefriedigtsein, ist die Treibfeder seiner unsterblichen Werke.“⁴⁰ In dieser Linie auch Baudelaire, Byron und andere, welche zur Verstrickung und Verherrlichung des Leids mit dem Künstlerleben beitrugen. Anders der „mittlere“ Nietzsche, welcher dem Leidens-Mythos mit Argwohn begegnete und das versteckte Streben der kleinen Geister nach Ruhm kritisierte. Allerdings zeigte sich ausgerechnet in Nietzsches Spätwerk, unter dem Eindruck von schwerstem persönlichem Leid, „eine Anfälligkeit für eine schon pathetisch zu nennende

³⁵ Ebenda, S. 55.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Vgl. Krieger 2007, S. 44, 51.

³⁸ Zit. nach Neumann 1986, S. 56.

³⁹ Kierkegaard 1843, Entweder Oder, I; Zit. nach ebenda, S. 54.

⁴⁰ Ebenda, S. 58.

Leidensrechtfertigung, die einen einsamen Kulminationspunkt moderner Künstler-Märtyrer-Legenden markiert.⁴¹ Neumann sah in Nietzsches Worten „Der Geist wächst. Die Kraft erholt sich von der Verwunderung“ eine verborgene Vorstellung eines Künstlertums, welches im Kampf zwischen Krankheit und Gesundheit eine erhöhte Sensibilität, die Läuterung des Charakters und die Steigerung geistiger Fähigkeiten erwerbe.⁴² Solch ein Läuterungsgedanke zeigt sich in Nietzsches „Epilog“: „Ich verdanke ihm [einem langen Siechtum] auch meine Philosophie [...]. Erst der große Schmerz ist der letzte Befreier des Geistes [...]. Erst der große Schmerz, jener langsame Schmerz, [...] zwingt uns Philosophen in unsere letzte Tiefe zu steigen und alles Vertrauen, alles Gutmütig, Verschleiende, Milde, Mittlere, [...] von uns zu tun. Ich zweifle, ob ein solcher Schmerz ‚verbessert‘: aber ich weiß, daß er uns vertieft [...] Man kommt aus solchen langen, gefährlichen Übungen der Herrschaft über sich als ein anderer Mensch heraus, mit einigen Fragezeichen mehr – vor allem mit dem Willen, fürderhin mehr, tiefer, strenger, härter, böser, stiller zu fragen, als je bisher auf Erden gefragt worden ist [...].“⁴³ Ähnlich Thomas Manns Romanfigur Castorp im „Zauberberg“, welcher durch seine „Krankheit“ im Lungensanatorium eine geistige Verfeinerung erfuhr.

Die Wertschätzung Nietzsches von Schmerz und Leid für die Erkenntnisfähigkeit zeigte sich auch in seiner Ansicht, der Erzieher habe einerseits die Aufgabe, den heranwachsenden „so fest und sicher hinstellen, daß er als Ganzes gar nicht mehr aus seiner Bahn abgelenkt werden kann“, andererseits hat er „ihm Wunden beizubringen oder die Wunden, welche das Schicksal ihm schlägt, zu benutzen, und wenn so der Schmerz und das Bedürfnis entstanden sind, so kann auch in die verwundeten Stellen etwas Neues und Edles inokuliert werden.“⁴⁴

Diese Manipulation erinnert doch sehr an den Roman „Torture the Artist“ von Joey Goebel.⁴⁵ Neumann verwies dabei auf Grillparzers Vergleich der Dichtung mit der Perle als Urbild des produktiven Leidens, ebenso wie Flauberts Glaube an ein „Verwundetsein“, aus dem heraus die Kraft zur Überwindung des Leidens erwächst, dessen Produkt mitunter ein Kunstwerk sein kann. Auch Krögers Gleichnis vom dichtenden Bankier in der Sträflingsanstalt, dessen Sträflingererfahrungen das Grundmotiv in all seinen Produktionen bilden, würden sich diesem Gedanken, aus Leid könne Kunst entstehen, anschließen.⁴⁶

In Thomas Manns 1947 erschienenem „Doktor Faustus“ wurde das Thema um den Aspekt der Einbindung in die Gesellschaft erweitert. Auf die Frage nach dem Grund für ein bereitwilliges

⁴¹ Ebenda, S. 57.

⁴² Ebenda, S. 58.

⁴³ Nietzsche 1955, S. 1059f.

⁴⁴ Nietzsche 1954, S. 584.

⁴⁵ Vgl. Anm. 2.

⁴⁶ Neumann 1986, S. 62

Leiden gab Thomas Mann darin eine Antwort und nahm damit auch Objektbeziehungstheorien⁴⁷ vorweg: „Krankheit, [...] schafft einen gewissen kritischen Gegensatz zur Welt, zum Lebensdurchschnitt, stimmt aufsässig und ironisch gegen die bürgerliche Ordnung und läßt ihren Mann Schutz suchen beim freien Geist, bei Büchern, beim Gedanken“.⁴⁸

Die Leid-Idealisierung erlebte gegen Ende des 19. Jahrhunderts ihre Blüte. Die letzte Konsequenz eines leidenden Daseins war schließlich der Freitod. Suizid entwickelte sich quasi einem Mode-Trend unter Künstlern, Dichtern, Komponisten usw. Parallel dazu stieg das Interesse der Medizin an „Geisteskranken“, und damit fand im Leid-Diskurs eine Verschiebung von der „literarischen Figur“ des leidenden Künstlers hin zu einer wissenschaftlich begründeten Theorie über Genie und Irrsinn statt. Vorweggenommen hatte dies Schopenhauer, welcher in seinem Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ über das Genie meinte: „Genialität und Wahnsinn haben eine Seite, wo sie aneinandergrenzen, ja ineinander übergehen.“⁴⁹ Jedoch erst mit Lombroso und Lange-Eichbaum wurde geistige Krankheit zum schöpferischen Prinzip erhoben und die These einer „Genialitäts-Psychose“ entwickelt.⁵⁰ Ernst Kretschmer meinte, gesunde, harmonische Menschen verfügten oft nicht über jenen Stimulus, der die dämonischen und disharmonischen auf den Gipfel der Genialität treibe.⁵¹

„Bildnereien“ von Patienten in Heilanstalten gewannen die Aufmerksamkeit einiger Ärzte, welche diese zu sammeln und analysieren begannen. So zum Beispiel der Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn.

Diese Zeichnungen von „Geisteskranken“ waren gefundenes Fressen für moderne Künstler, welche nach neuen Ausdrucksformen suchten. Auch Picasso besaß ein Mappenwerk des an Schizophrenie erkrankten Ernst Josephson.⁵²

Anfang des 20. Jahrhunderts starteten wissenschaftliche Untersuchungen und Diskurse um die Frage, ob eine Psychose die künstlerische Schaffenskraft oder Kreativität erhöhen kann bzw. ob diese durch eine akute Psychose überhaupt erst ausgelöst werden können. Dadurch entstand die Frage, ob die Erzeugnisse der Patienten eigentlich Kunst seien oder nicht, und wo

⁴⁷ Siehe Kapitel 3.2.

⁴⁸ Mann 1980, S. 313.

⁴⁹ Schopenhauer 1819; Zit. nach Krieger 2007, S. 107.

⁵⁰ Vgl. Gorsen 1980, S. 7.

⁵¹ Kretschmer 1929, Geniale Menschen; Zit. nach Sandblom 1990, S. 18.

⁵² Vgl. Anm. 8.

überhaupt die Ursachen und Grenzen des Künstlerischen lägen – unterstützt durch den Trend der Moderne, mit sogenannten „primitiven“ und „naiven“ Stilmitteln zu arbeiten.

Auf die Inhalte dieser, in meinen Augen höchst spannenden Debatten möchte ich an dieser Stelle nicht eingehen. Es sei aber gesagt, dass diese Diskussionen sowie die „Art Brut“-Bewegung zur Emanzipation der „Bildnereien der Geisteskranken“⁵³ beitrugen.

Im Zuge meiner Auseinandersetzung mit diesen Mythen wurde mir deren Einfluss auf unser Künstler-Bild erst richtig bewusst. Auch wenn einzelne leidvolle Erfahrungen authentisch sind und zu wertvollen Erkenntnissen führen können, so sollte man die auratische und suggestive Glocke, die dem Künstlertum übergestülpt wurde, nicht außer Acht lassen. Lässt man aber die erhöhten Vorstellungen von Leid weg, welche als Ausrede, Rechtfertigung oder – von der anderen Seite her als Forderung dienen können, so stellt man fest, dass in jedem Mythos auch ein Fünkchen Wahrheit steckt. Damit schließt sich der Kreis wieder. Die Richtigkeit und Bedeutung der Aussagen kann jeder für sich selbst überprüfen. Davon abgesehen meint Eckhard Neumann, „das befreiende Verstehen der Identitätsmythen wird neue Mythen erzeugen, die wir nicht voraussagen können, auf die wir aber gespannt sein dürfen.“⁵⁴

⁵³ Benannt nach dem gleichnamigen Werk Hans Prinzhorns.

⁵⁴ Neumann 1986, S. 10.

3 Kunst und Leid im Spiegel der Psychoanalyse

3.1 Einleitung

Trotz der Mythen, welche im vorangegangenen Kapitel beleuchtet wurden, kann man nicht davon sprechen, dass der Zusammenhang zwischen Leid und künstlerischer Tätigkeit nur eine künstliche Konstruktion darstellt. Es ist sicherlich möglich, aus einer erfolgreich bewältigten Krise bzw. aus einer leidvollen Erfahrung viel zu lernen. Manche der obigen Aussagen mögen im Kern bzw. ursprünglich zutreffen, aus authentischer Erfahrung stammen, und nicht nur auf kulturell überlieferten Meinungen und Geisteshaltungen basieren (bzw. diese instrumentell verwenden).

Selbst Eckhard Neumann sprach positiv vom Leiden, wenn es nämlich dem Menschen in der Industriegesellschaft dazu ver helfe, seine häufig fehlende Hingabe zur Erlebnisfähigkeit wieder zu finden, welche auch das Leiden einschließt, und welche aus der teilweisen Verödung der Seelen als Kehrseite einer materialistischen Funktionalisierung des Lebens resultiert.⁵⁵ Ein einschneidendes Erlebnis wie der Verlust einer geliebten Person vermag jene Erlebnisfähigkeit wieder „aufzuwecken“. In diesem Kapitel finden sich nun Erklärungsversuche vonseiten der Psychoanalyse zum Phänomen der Kunst bzw. Kreativität in Verbindung mit Leid.

3.2 Objektbeziehungstheorie

Vor allem die Kunsttherapie stützte ihre Methoden auf den Erkenntnissen der Objektbeziehungstheorie. Die Kunsttherapie hatte sich ursprünglich aus Beschäftigungs-Therapien mit dem Medium Zeichnung/Malerei für Patienten psychiatrischer Heilanstalten entwickelt, und hat sich mittlerweile zu einem breiten, vielfältigen Forschungsfeld ausgeweitet. Karin Dannecker, Künstlerin und Kunsttherapeutin, verfasste mit „Psyche und Ästhetik“⁵⁶ ein Grundlagenwerk, aus welchem ich auch die meisten der folgenden Thesen beziehen konnte.

Neben der Triebtheorie entwickelte sich in der Psychoanalyse die Objektbeziehungstheorie, anhand welcher die Entstehung der menschlichen Beziehungs- und Bindungsfähigkeit genauer untersucht werden sollte. Der Terminus „Objekt“ meint damit das menschliche Objekt, „das nicht nur mit all seinen positiven und negativen Einflüssen in der inneren und der äußeren Welt jedes Menschen eine Rolle spielt, sondern auch in seiner gewöhnlichen Eigenschaft wie ein Medium verstanden wird, das man trotz seiner Dauerhaftigkeit

⁵⁵ Vgl. Ebenda, S. 286.

⁵⁶ Dannecker 2006.

manipulieren und verändern kann. [...] Diese dinghafte Sichtweise des ‚menschlichen Objekts‘ kann ebenso auf andere Objekte wie das Bild oder die Skulptur übertragen werden.⁵⁷

Die Forschung setzt bei der frühesten Bindung des Säuglings an seine Mutter an. In dieser Zeit treten Phasen der Entwicklung auf wie Symbiose, Trennung, Individuation, Wiederannäherung – diese wiederum verbunden mit Themen wie Wiederherstellung (Restitution), Mechanismen der Projektion, Introjektion⁵⁸, Identifikation. Es gibt etwas, das als „innen“ und etwas, das als „außen“ bezeichnet wird, bzw. das Selbst und Andere; dazwischen veränderliche Grenzen und Beziehungen.⁵⁹ Das Kind lebt vor seiner Geburt in einer symbiotischen Einheit mit seiner Mutter; nach der Geburt erfährt es eine physische Trennung von der Mutter – es ist nun ein getrenntes Selbst, das in Beziehung mit einem Objekt (Mutter) steht. Die ab diesem Zeitpunkt gemachten Erfahrungen zentrieren sich um dieses Objekt und haben Einfluss auf alle weiteren Beziehungen im Leben.⁶⁰

Melanie Klein war eine der wichtigsten Vertreterinnen der Objektbeziehungstheorie. Nach ihren Erkenntnissen sei das Schicksal der Objektbeziehungen aufs engste mit den Vorgängen im kindlichen Fantasielieben verbunden; das Drama der Objekte spiele sich hauptsächlich durch unbewusste Fantasien im Inneren ab.⁶¹ Klein meinte, das erste Objekt sei die Mutterbrust, welche sich für das Kind in eine gute (befriedigende) oder böse (versagende) Brust spalte. Diese Spaltung führe zu einer scharfen Trennung in Liebe und Haß.⁶² In der prototypischen Fantasie des Kindes halte das mütterliche frustrierende Objekt absichtlich seine Inhalte zurück; der daraus entstehende Hass schaffe den Wunsch, diese Objekte zu zerstören. Gleichzeitig würden diese Zerstörungswünsche Angst vor den Objekten auslösen. Um mit diesen bösen inneren und äußeren Objekten fertig zu werden, würde das primitive Ich des Kleinkindes Abwehrmechanismen bilden. Klein nannte diese Phase „Verfolgungsphase“. Als Zeichen einer gelungenen Abwehr werde die Angst in Gleichsetzung dieser Organe mit anderen Dingen verwandelt und erleichtere so den Umgang mit den verfolgenden Fantasieobjekten. In diesen Gleichsetzungen sah sie den Ausgangspunkt zur Symbolbildung. Langsam könne damit eine Beziehung zur äußeren realen Welt hergestellt werden.⁶³

⁵⁷ Ebenda, S. 41f.

⁵⁸ Introjektion: ein Aufnehmen des Objekts in sich und damit ein Festhalten.

⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 42f.

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 44.

⁶¹ Zit. nach ebenda, S. 44f.

⁶² Klein 1962; Zit. nach ebenda, S. 45.

⁶³ Zit. nach ebenda, S. 45.

Äußere reale Objekte erzeugen also innere, fantasierte Objekte, welche wiederum auf neue äußere Objekte in der umgebenden Realität projiziert werden und damit die irrealen auflösen bzw. ersetzen.

Selbiges gelte auch für „gute Objekte“, wobei das Kind nach Klein unter dem beständigen Zwang stehe, die Introjektion eines guten Objekts zu wiederholen, um sich mit ihm zu identifizieren. Ist ein ehemals böses Objekt nun ein gutes, komme es zu Schuldgefühlen, und das Kind wolle für die sadistischen Angriffe Wiedergutmachung leisten. Die Folgen der sadistischen Fantasie sah Klein in den drei Tendenzen Aggression, Schuldgefühle und Wiedergutmachung.⁶⁴

Die Sorge um den Erhalt des guten Objekts und die Angst vor den Gefahren der Impulse von Hass und Eifersucht, die die bösen Verfolger aktivieren, führten zur depressiven Position. In einer späteren Phase nehme das Kind ganze Personen mit (gleichzeitig) guten und schlechten Teilen wahr; das ganze Objekt werde nun geliebt und introjiziert und bilde den Kern eines integrierten Ich.⁶⁵ Doch eine neue Gefahrensituation werde dadurch geschaffen: in der Depression erlebe das Kind, dass es die Angst vor den inneren Verfolgern nie wirklich überwunden hat; die Wiedergutmachung solle zum schönen und vollkommenen Objekt und zur Identifikation mit diesem zurückführen. Diese Prozesse würden nach Klein zu dem Gefühl der Liebe zum Objekt führen. Der Wunsch nach Wiedergutmachung und Wiederherstellung verursache die symbolischen Gleichsetzungen, die den Stimulus für weitere Entwicklung bilden, vorausgesetzt die Angst vor den Verfolgern halte sich in handhabbaren Grenzen.⁶⁶

Das Kind lerne, die guten Objekte immer stärker zu lieben und die bösen abzuspalten und sie auf äußere Objekte zu projizieren, was zu einer guten Objektbeziehung gehöre.⁶⁷ Wenn aber das äußere Objekt versagt, könne die Angst vor Verfolgung leicht zunehmen. Klein hat vorgeschlagen, diesen Abwehrmechanismus der Abspaltung des Hasses auf sich selbst auf ein äußeres Objekt als „projektive Identifikation“ zu bezeichnen. Die projektive Identifikation gälte nicht nur als Abwehrmechanismus bei kleinen Kindern, sondern werde auch bei psychisch kranken Patienten häufig beobachtet. Wenn unerträglich erscheinende Ängste und Fantasien auf andere Menschen projiziert werden, würde dies einen Weg bedeuten, mit solchen intensiven Gefühlen umgehen zu können. Was von einem selbst weg gestoßen und jemand anderem zugewiesen wurde, sei leichter zu ertragen. Unbewusst sei auch die

⁶⁴ Zit. nach Dannecker 2006, S. 45.

⁶⁵ Segal 1992, S. 235; Zit. nach ebenda.

⁶⁶ Klein 1962; Zit. nach ebenda.

⁶⁷ Ebenda.

Hoffnung dabei, der Empfänger dieser Gefühle könne besser als der Projizierende mit ihnen umgehen, sie vielleicht umwandeln, ihre destruktive Kraft mindern.⁶⁸ Selbiges gilt natürlich auch für die Kunst, „denn auch auf eine Leinwand und ein Blatt Papier werden Gefühle und Phantasien projiziert, nach außen gebracht und können einen Akt der Transformation in Gang setzen“⁶⁹, meint Dannecker und bezieht sich dabei zwar auf den therapeutischen Rahmen, aber ich denke, dass dies auch für „akademische“ Kunst funktionieren kann.

Kunst und Objektbeziehungen

Für das künstlerische Schaffen bedeuten die Erkenntnisse der Objektbeziehungstheorien also, dass das künstlerische Produkt stellvertretend oder ersetzend für innere Objekte eintreten kann, bzw. für negative Gefühle eine Projektionsfläche bieten kann.

Anknüpfend an Kleins Theorie werden die Stichworte Aggression, Schuldgefühle und Wiedergutmachung im Folgenden immer wieder auftauchen.⁷⁰

Kunst und Aggression

In der kleinianischen Schule wird die Motivation für künstlerische Aktivitäten in der Abwehr aggressiv-sadistischer Impulse gesehen.⁷¹

Tarachow schrieb: „Künstlerische Kreation ist Magie, durch die der Künstler für ihn gefährliche, aggressive Kräfte mit seinen eigenen Händen kontrolliert [...]“⁷² Weniger „magisch“ drückte Eissler die Gefahr aggressiver Kräfte aus – er beschrieb eine Ich-Funktion, welche den Künstler in Phasen erhöhter Kreativität vor dem Ansturm überwältigender innerer Reize schütze, wenn im kreativen Akt archaische Erfahrungen – wie halluzinatorische Wunscherfüllung, Allmachtsdenken, magisches Denken, überbordende Phantasien und Gefühle – auftauchen. Sie helfe ihm, sich gegen ein Überflutetwerden durch chaotische Denkweisen und gegen weitere Regression zu wehren – eine Gefahr, der der Psychotiker oft erliege.⁷³

„Unser Bedürfnis nach Schönheit entspringt von der Dürsterkeit und dem Schmerz, die wir von unseren zerstörerischen Impulsen gegen unsere guten und geliebten Objekte empfinden“⁷⁴, wie Rickman meinte. Dieser sah vor allem den Zusammenhang von schöpferischen und aggressiven Strebungen im Künstler und erklärte, dass die „Abscheu vor

⁶⁸ Dannecker 2006, S. 46.

⁶⁹ Ebenda.

⁷⁰ Vgl. Anm. 64.

⁷¹ Dannecker 2006, S. 47.

⁷² Tarachow; Zit. nach Noy 1969, S. 626.

⁷³ Eissler 1971; Zit. nach Niederland 1989, S. 163.

⁷⁴ Rickman; Zit. nach Noy 1969, S. 626.

der Hässlichkeit“ eine vis a tergo sei, die den Menschen in die kreative Leistung dränge.⁷⁵

„Unser Wunsch ist, in der Kunst Zeugnis des Triumphs des Lebens über den Tod zu finden.“⁷⁶ Aus dieser Perspektive klammerte sich das Ich in seiner Notlage mit den destruktiven Kräften abwehrend an Ordnung, Harmonie und Schönheit.⁷⁷

Natürlich gibt es nicht nur eine zerstörerische Aggression. Greenacre betonte ihre Überzeugung, dass kreative Aktivität hochgradig libidinös besetzt sei und ohne diese starke emotionale Besetzung nicht zustande käme. Dabei bilde Aggression eine wichtige Komponente, denn aus ihr entstehe die Kraft, die im Leben vorwärts gerichtet sei und zur flexiblen Veränderung der libidinösen Ziele und Objekte diene.⁷⁸ Den Begriff der Neutralisierung fand sie in diesem Zusammenhang schwierig.⁷⁹ Insofern grenzte Greenacre diese Art der Aggression von aggressiver Feindseligkeit ab, an welche Kris wohl dachte, der in der Neutralisierung eine passende Beschreibung für das Schicksal der aggressiven Impulse im künstlerischen Prozess gefunden zu haben glaube, so Dannecker.⁸⁰

Freud hatte in seinen Schriften über Trauer und Melancholie postuliert, dass die Libido vom Objekt zurückgezogen und als aggressive Kraft gegen das verinnerlichte Objekt gerichtet würde.⁸¹ Könnte dies nicht erklären, warum bzw. in welcher Weise Liebeskummer die Schaffenskraft anregen kann? Wenn also diese aktivierte aggressive (vorwärts gerichtete) Energie der Libido nicht mehr in ein äußeres Objekt investiert werden kann, wird sie, anstatt sich gegen das verinnerlichte Objekt zu richten, in künstlerische Aktivität bzw. in ein Objekt investiert.

Kunst und Wiedergutmachung

Aber auch die genannte Wiedergutmachung, welche zum schönen und vollkommenen Objekt und zur Identifikation mit diesem zurückführen solle, kann ihre Umsetzung in der Kunst finden. Hanna Segal meinte, dass das unbewusste Streben aller Künstler eigentlich in der Wiedererschaffung eines einst geliebten und ganzen, jetzt aber verlorenen und ruinierten Objektes begründet sei, einer ruinierten inneren Welt und eines ruinierten Selbst.⁸²

Klein berichtete über eine junge Malerin, welche Porträts ihrer Mutter fertigte. Als kleines Mädchen habe sie mit Ängsten kämpfen müssen, von ihrer Mutter ihrer guten inneren

⁷⁵ Rickman 1940; Zit. nach Niederland 1989, S. 150.

⁷⁶ Rickman; Zit. nach Dannecker 2006, S. 48.

⁷⁷ Noy 1969; Zit. nach ebenda.

⁷⁸ Zit. nach ebenda, S. 61.

⁷⁹ Greenacre 1971, S. 500.

⁸⁰ Dannecker 2006, S. 61.

⁸¹ Vgl. Hau 2005, S. 48.

⁸² Segal 1992, S. 240; Zit. nach Dannecker 2006, S. 49.

Eigenschaften beraubt zu werden und den Körper zu zerstören. Als Erwachsene schuf sie Porträts von Familienmitgliedern, wobei das Bild einer alten Frau kurz vor ihrem Tod für Klein den Ausdruck primärer sadistischer Fantasien des kleinen Mädchens bedeutete, das seiner Mutter Böses wünscht, weil es deren Stärke und Schönheit selbst besitzen wolle.⁸³ In einem späteren, sehr gelungenen Porträt erkannte Klein die Überwindung der sadistischen Fantasien der Künstlerin: „Es ist offensichtlich, dass der Wunsch nach Wiederherstellung, nach Wiedergutmachung der Verletzungen, die der Mutter psychologisch zugefügt wurden, und der Wunsch, sich selbst wiederherzustellen, der Grund für den zwingenden Drang war, diese Portraits ihrer Verwandten zu malen.“⁸⁴

Auch der Philosoph John Dewey verwendete den Terminus „Wiederherstellung“: „Gefühl ist das bewußt gewordene Anzeichen eines bereits stattgefundenen oder noch bevorstehenden Bruches. [...] Die Sehnsucht nach Wiederherstellung der Einheit kehrt bloßes Gefühl um in Interesse an den Objekten als den Voraussetzungen für die Verwirklichung von Harmonie. [...] Da sich der Künstler in besonderer Weise denjenigen Phasen der Erfahrung zuwendet, in denen eine Einheit zustande kommt, wird er den Momenten des Widerstands und der Spannung nicht ausweichen.“⁸⁵ Und an einer anderen Stelle: „Wir erwarten das Nirwana und ein für alle gleiches himmlisches Glück deshalb mit Freude, weil wir es auf den Hintergrund unserer Welt des Streß und des Konflikts projizieren. Weil aber die wirkliche Welt – die, in der wir leben – eine Verbindung von Bewegung und Kulmination, von Bruch und Wiedervereinigung darstellt, wird ein Lebewesen der Erfahrung des Ästhetischen fähig. Immer wieder verliert und findet es den Einklang mit seiner Umwelt. Der Moment, in dem ein gestörter Zustand in einen harmonischen übergeht, ist der Augenblick intensivsten Lebens.“⁸⁶

Dannecker wiederholte, dass die Auseinandersetzung im ästhetischen Prozess nicht nur heilende, die Brüche schließende Erfüllung bringe, sondern dem künstlerisch Schaffenden den Boden für neue, zukünftige Möglichkeiten bereite.⁸⁷

⁸³ Zit. nach Dannecker 2006, S. 47.

⁸⁴ Klein 1929; Zit. nach ebenda.

⁸⁵ Dewey 1995, S. 23.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Dannecker 2006, S. 58f.

Übergangs- und Ersatz-Objekte

Neben den Theorien zu Aggression und Wiedergutmachung, für deren Umsetzung das künstlerische Schaffen als Mittel dienen kann, fand ich die Vorstellung, dass ein künstlerisches Objekt ein realer Ersatz für ein verlorenes Objekt sein kann, besonders spannend. An dieser Stelle möchte ich noch mal auf das Beispiel des Liebeskummers im Kapitel „Kunst und Aggression“ verweisen. Greenacre sprach sogar von einem „Gegenüber“ mit Beziehungscharakter.⁸⁸ In der Kunst würden alternative Formen des Umgangs mit Beziehungen erfahren und erprobt werden können. Dannecker meinte, dass obwohl unter den Patienten der Kunsttherapie kaum besonderes Talent zu genialer Kunst zu finden sei, eine analoge Situation geboten würde, wie sie ein Künstler von Kindheit an produktiv verwerte – nämlich im künstlerischen Material ein Gegenüber mit Beziehungscharakter zu finden, dieses zu erforschen und zu nutzen.⁸⁹ Greenacre nannte die vielfältige Ausweitung der Interessen des künstlerisch begabten Kindes in der Wahrnehmung von Objekten und der Beziehung zu ihnen „kollektive Ersatzbildungen“.⁹⁰ Obwohl der Ursprung der Objektbeziehung des Kindes in seinem primären Objekt der Mutter liege, könne es seine Erfahrungen leichter als andere Kinder auf die Außenwelt ausdehnen und dort gewissermaßen in mehrfach substituierende Formen verwandeln.⁹¹ Bezogen auf negative oder defizitäre Erfahrungen bedeutete dies, dass die Ersatzbildungen je nach Gelegenheit einen Ersatz für wärmere, zeitweilig nicht vorhandene menschliche Beziehungen darstellen würden.⁹² Das künstlerisch begabte Kind sei in der Lage, die frustrierenden frühen Erfahrungen und Traumata mit seinen ersten Liebesobjekten, den Eltern, in sein Interesse an der Beschaffenheit der Außenwelt zu transformieren.⁹³ Es sei also im Besitz besonderer Formen der Abwehr, um mit den Unvollkommenheiten, der Sexualität und den enttäuschenden Seiten der Eltern umzugehen und größere Unabhängigkeit von ihnen zu erlangen.⁹⁴ Dannecker fasste zusammen, ein solches kreativ begabtes Kind nutze die äußere sinnliche Welt, um seine inneren Bedürfnisse an harmonischen Objektbeziehungen zu erfüllen.⁹⁵

⁸⁸ Zit. nach ebenda, S. 59.

⁸⁹ Ebenda.

⁹⁰ Greenacre 1973; Zit. nach Dannecker 2006, S. 60.

⁹¹ Dannecker 2006, S. 60.

⁹² Greenacre 1971, S. 539; Zit. nach Dannecker 2006, S. 60.

⁹³ Dannecker 2006, S. 60.

⁹⁴ Greenacre 1971, S. 539; Zit. nach Dannecker 2006, S. 60.

⁹⁵ Dannecker 2006, S. 60.

Das Kunstwerk kann also eine Art Gegenüber bieten, mit dem auch kommuniziert wird – und wahrscheinlich ist es der ideale Gesprächspartner, auch wenn die Kommunikation zeitweise selbst da nicht gut funktioniert. Bernard C. Meyer wies sogar auf den „verborgenen Partner“ im Leben vieler produktiver Künstler hin.⁹⁶

Diese Darstellungen sollten einen Überblick über eher allgemeine Objektbeziehungstheorien im Zusammenhang mit Kunst und Kreativität bieten. Im Anschluss werden nun einige Erläuterungen zu konkreten „akuten“ Situationen gestreift, insbesondere zur Trauer. Einzelbeispiele finden sich im Kapitel „Biografien und Werkanalyse“.

3.3 Trauma, Trauer, Kreativität

Vorausgesetzt, persönliches Leid kann für manche Künstler Motivation für künstlerisches Handeln sein oder ihren Schaffensdrang anregen – wie erklären Psychoanalytiker die ablaufenden Prozesse? Vor allem William G. Niederland, Matthias Hirsch und Stephan Hau schrieben über Zusammenhänge zwischen Trauma bzw. Trauer und Kreativität in Bezug auf Künstler.

Freuds berühmtes „Holzspulen-Spiel“ wurde gerne herangezogen, um zu erläutern, wie ein schmerzliches Ereignis, wie die Abwesenheit der Mutter, überwunden werden könne. Freud beobachtete eines Tages seinen Enkel, welcher in der Abwesenheit seiner Mutter eine Holzspule wegschubste und am Faden zurückzog. Dabei symbolisierte das Kind mit der Handlung nicht nur das verlorene Objekt, sondern bewältigte die Trennung durch das kreative Spiel.⁹⁷ In diesem Fall würde es sich zwar darum handeln, Unlust in Lust zu verwandeln, aber Hirsch betonte, in Anlehnung an Mannoni (1993), dass seit Winnicott⁹⁸ der Sinn der Kreativität nicht mehr in der Triebkonfliktbewältigung läge, sondern vielmehr in der Selbstfindung, also der Selbst-Objekt-Grenzenbildung und der Vermeidung drohenden Selbstverlustes.⁹⁹ Auch Kris machte die Beobachtung, dass Kinder in einem kindlichen Milieu ihre Angst dadurch zu überwinden versuchten, dass sie zu einem gesteigerten Spiel der Fantasie und zum Malen ihre Zuflucht nehmen würden.¹⁰⁰

Ferenczi sah das Entstehen mancher Begabungen und Fähigkeiten als Folge von Erschütterung, genauer gesagt „das überraschende Aufblühen neuer Fähigkeiten nach Erschütterung [...]“. Man darf da getrost, im Gegensatz zur uns geläufigen Regression, von

⁹⁶ Meyer 1972, S. 21f.

⁹⁷ Vgl. Hirsch 2001, S. 123 und 127.

⁹⁸ Donald W. Winnicott, Vom Spiel zur Kreativität (playing and reality), Stuttgart 1973.

⁹⁹ Hirsch 2001, S. 123.

¹⁰⁰ Zit. nach Niederland 1989, S. 122.

traumatischer Progression oder Frühreife sprechen“.¹⁰¹ So auch Niederland: „Ich bin geneigt, denen zuzustimmen, die meinen, daß Traumatisierungen im frühen Leben der kreativen Menschen eine besonders große Rolle spielen.“ Allerdings verstand Niederland diese Traumatisierungen vielmehr als Verstärkung einer bereits vorhandenen Überempfindlichkeit für Reize.¹⁰² In seinem Aufsatz „Kreativität und Depression“¹⁰³ verglich Stephan Hau Phasen der Trauer mit jener der Depression und setzte sich mit möglichen Gründen eines übersteigerten Schaffensdrangs als Trauerreaktion auseinander.

3.3.1 William Niederland – Narzisstische Kränkung

Bisher war immer nur von psychischen Verletzungen oder Erkrankungen die Rede. Und ich selbst hatte körperliche Erkrankungen als Untersuchungsgebiet ausgeschlossen – eine Ausnahme sollten die Thesen William Niederlands zu narzisstischen Kränkungen durch „Körperdefekte“ und Krankheiten sein, dargelegt in seiner Aufsatzsammlung „Trauma und Kreativität“. Diese Ausnahme begründet sich durch Niederlands Proklamation, dass auf der Ebene des Selbst die psychischen Objektverluste den körperlichen gleichen würden.¹⁰⁴ Er untermauerte seine Thesen unter anderem mit Beobachtungen, die er bei der Psychoanalyse schöpferischer Menschen in seiner Praxis machen konnte; darunter vier Maler, ein Schriftsteller, ein Musiker und ein Wissenschaftler. Niederland betonte allerdings, dass aufgrund der kleinen Zahl (sieben Personen) keine endgültigen Schlussfolgerungen gezogen werden sollten.¹⁰⁵

Körperdefekte und Krankheiten

Unter der Überschrift „Bleibende, meist schwere Kränkung des infantilen Narzißmus“ erzählte Niederland von narzisstischen Kränkungen durch einen angeborenen, äußerlich nicht sichtbaren Defekt bzw. durch eine physische Missbildung, welche aus einer oft schweren, in früher Kindheit durchgemachten Krankheit stammte. „Ich fand, daß die bleibenden Folgen frühkindlicher Schädigung zu Deformationen der Ich-Entwicklung und zur Bildung und Aufrechterhaltung narzißtischer Störungen beitragen – unter Intensivierung bisexueller Konflikte, bemerkenswerter Ausgestaltung in der Phantasie und bleibender Verzerrung des Körper- und Selbstbildes.“¹⁰⁶

¹⁰¹ Ferenczi 1972, S. 522.

¹⁰² Niederland 1989, S. 146

¹⁰³ Hau 2005. Siehe Kapitel 3.5.3.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 158.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 109f.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 110.

Als prominentes Beispiel nannte Niederland Henri Rousseau, dessen linkes Ohr fehlte, was Niederland persönlich über einen Eintrag in einem Militär-Pass herausgefunden hatte, und was seiner Meinung nach der Grund für die Darstellung mancher Figuren mit einem fehlenden Ohr war.¹⁰⁷

Durch die analytische Behandlung seiner kreativen Patienten, die unter äußerlich nicht sichtbaren Körperdefekten litten, sei es möglich gewesen, Einsicht in die unbewussten, vor allem restaurativen Strebungen zu erhalten, von denen ihre Phantasien, Träume, Tagträume und innersten Wünsche durchdrungen waren. „Die meisten unbewußten Strebungen zielten im Wesentlichen darauf ab, das ursprüngliche Stigma in eine Art „Auszeichnung“ zu verwandeln; sie schienen die schöpferische Einbildungskraft zu beflügeln [...]. Die analytische Durchforschung der prekären Objektbeziehungen ergab, daß sie vorwiegend den Charakter von Pseudoobjektbeziehungen trugen, das heißt, das Objekt war entweder Teil des eigenen Körpers oder ein solches, von dem eine Wiederherstellung des gestörten Körperbildes und seine magische Vervollständigung bzw. Heilung erwartet wurde.“¹⁰⁸

Eine große Anzahl psychischer Traumata und Konflikte seien in der Kindheit oft mehr oder weniger spontan durch Bemeisterung gelöst worden. Anders aber ein frühkindlicher körperlicher Defekt, welcher durch seine relative Unbeeinflussbarkeit, intensive Besetzung und narzisstische Dauerstörung dazu führe, als Konfliktbereich bestehen zu bleiben.¹⁰⁹

Die kreativen Bestrebungen seiner Patienten würden die künstlerische Externalisierung ihrer unermüdlichen, aber vergeblichen Bemühungen um die Lösung eines Konfliktes darstellen.¹¹⁰

„[Sie] versuchten, durch schöpferische Leistungen ‚Vollkommenheit‘ reparativ zu erschaffen, von der sie im geheimen glaubten, daß sie sie vor ihrer Deformierung besessen hätten – im wesentlichen also ein narzißtischer Wunsch, der in eine kreative (d.h. rekreative) Aktion umgesetzt wurde.“¹¹¹ In diesem Zusammenhang sprach er auch von einer Art

Kompensation.¹¹² Einer Wunscherfüllung stand Niederland pessimistisch gegenüber. Ein solcher Konflikt müsse eben wegen seiner konkreten Natur, Dauer und Besetzung sowohl ungelöst als auch unlösbar bleiben, zumindest unter den bei dieser kleinen Gruppe kreativer Persönlichkeiten obwaltenden Umständen, wie er meint.¹¹³ Dies bestätigten für ihn die Schilderungen seiner Patienten von einem schlechten Gefühl nach abgeschlossener Arbeit –

¹⁰⁷ Ebenda, S. 153/154.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 111-112.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 118.

¹¹⁰ Ebenda, S. 114.

¹¹¹ Ebenda, S. 118.

¹¹² Genauer gesagt beschrieb Niederland die Kompensation einer „Unterbesetzung“ durch „Überbesetzung“ von Körperteilen und Fähigkeiten. Ebenda S. 118.

¹¹³ Ebenda, S. 114f.

rastlose Unzufriedenheit mit Neigung zu depressiver oder subdepressiver Verstimmung und vagen Schuldgefühlen stellten sich bei den meisten scheinbar stets dann ein, wenn sie ihre kreative Arbeit beendet hatten, die im Grunde eine reparative war. „Für sie blieb die künstlerische Leistung in einem sehr realen Sinne unvollendet, da sie naturgemäß niemals zur unbewußt ersehnten Beseitigung des ursprünglichen Defekts am eigenen Körper führte.“¹¹⁴ Zumindest aber für die Dauer der kreativen Tätigkeit würden subjektive Körper-Ich-Empfindungen oder Wahrnehmungen verändert.¹¹⁵

Objektverlust

Ähnliche Restitutionsaspekte der Kreativität wie beim gestörten Körperbild würden auch in Fällen von Objektverlust deutlich.¹¹⁶ Nederland schrieb zwar explizit über narzisstische Kränkungen durch körperliche Defekte oder Krankheiten, weitete körperliche Verluste aber auf nicht-körperliche aus, da „das Objekt Teil des Selbst ist“, und somit die Erfahrung des Objektverlustes derjenigen des körperlichen Verlustes gleiche.¹¹⁷ Ein Objektverlust könne der Tod eines geliebten Menschen sein, der Weggang einer wichtigen oder beschützenden Person, Veränderungen oder Beeinträchtigungen des Körper-Selbst, die Erfahrung der physischen oder psychischen Leistungsschwäche oder das anhaltende Gefühl einer narzisstischen Kränkung und Demütigung.¹¹⁸ Nederland führte in seinem Aufsatz auch einige Beispiele von biografischen Schicksalsschlägen – genauer gesagt Todesfällen – an, welche für „berühmte Persönlichkeiten“ mächtige Anreize für Fantasien und Strebungen reparativer Art zu sein schienen.¹¹⁹ Er nannte z.B. Freud, welchem es laut Eissler gelungen sei, seinen ersten Traum, den berühmten Irma-Traum vom 23. Juli 1895, zu deuten, als ihm eröffnet wurde, dass sein 80jähriger Vater an einer tödlichen Krankheit litt.¹²⁰ Eine der späteren Entdeckungen Freuds, die Strukturtheorie und analytische Ich-Psychologie, sei, laut Pollock und seinem Chicagoer Forschungsteam, auf den Tod seiner Tochter Sophie und seine erste Krebsoperation gefolgt. Eissler wiederum war es, welcher aus seinen Goethe-Studien schloss, dass der erste Anstoß zur Niederschrift des Wilhelm Meister die Nachricht gewesen sei, dass Goethes Vater im Sterben lag.¹²¹ Nederland wies auf Schliemanns großen Wendepunkt hin, nämlich sein Umsatteln vom Geschäft zur Archäologie, was wenige Wochen nach dem Tod einer älteren

¹¹⁴ Ebenda, S. 115.

¹¹⁵ Ebenda, S. 118.

¹¹⁶ Ebenda, S. 112.

¹¹⁷ Ebenda, S. 158.

¹¹⁸ Vgl. Cath 1965; Zit. nach ebenda.

¹¹⁹ Vgl. Ebenda, S. 112.

¹²⁰ Eissler 1963, S. 827; Zit. nach ebenda.

¹²¹ Eissler 1963, S. 319; Zit. nach ebenda.

Cousine, eines Mutterersatzes, erfolgt sei. Ferner vollbrachte er seine „erste große archäologische Tat“, die Entdeckung der Lage des antiken Troja, im Jahre 1870 – dem Todesjahr seines Vaters. Bei Mozart sei eine Vertiefung und Verinnerlichung seiner Werke nach dem Tod des Vaters erfolgt. Henri Rousseau sei erst nach 1888, dem Todesjahr seiner Frau zu dem großen Maler geworden. Conrad Ferdinand Meyers erste literarische Schriften stammten aus seinem 16. Lebensjahr, kurz nach dem Tod seines Vaters; als Thema wählte er historische Vatergestalten.¹²² Für Jacques-Louis David stellte Marats Tod einen großen Verlust dar. David, welcher Marat sehr nahe stand, habe nach dessen Ermordung viele Wochen lang in einem „Zustand der Benommenheit“ verharrt. „Ich meine, daß er unter dem Gefühlseindruck dieses Ereignisses sich für kurze Zeit von seinen selbst auferlegten Regeln, nach symmetrisch ausgeglichenen, neoklassizistischen Richtlinien zu arbeiten, befreien konnte und fähig war, das Bild Marats Tod zu malen.“¹²³ Marat wäre also das Beispiel eines Künstlers, dessen Perspektive oder Weltanschauung sich nach einer leidvollen Erfahrung änderten, und welcher alle Konventionen über den Haufen warf, sich frei machte für eigene, sehr persönliche Ausdrucksformen. Weiters verwies Niederland auf Somerset Maugham und dessen endlose Trauer über den Tod der Mutter sowie auf Edgar Allan Poe, welcher als Kind eine Nacht an der Seite der toten Mutter verbrachte. „Die seelische Repräsentanz der mater aeterna zusammen mit dem Bedürfnis der Wiederherstellung des zerstörten Objekts und damit verwandte Faktoren scheinen bei begabten Personen eine treibende Kraft zu sein, welche sie auf dem Weg der erschaffenden oder, besser gesagt, wiedererschaffenden Arbeit bringt“, vermutete Niederland.¹²⁴

Für Niederland war auch Goya ein weiteres Beispiel für einen Künstler, welcher sich von bestimmten Richtlinien befreite. Er sah im Ende der Liebesbeziehung zur Herzogin von Alba und der Krankheit Goyas einen doppelten Objektverlust, welcher diesen vorerst isoliert, verbittert, voller Rachsucht zurück ließ und ihn schließlich dazu veranlasste, etwas völlig Neues zu beginnen.¹²⁵

Es muss sich also nicht unbedingt um den Tod einer nahe stehenden Person handeln, sondern kann auch eine weniger endgültige Trennung sein, die als Objektverlust wahrgenommen wird. Laut Niederland könnten auch Krankheiten oder „Körperdefekte“ wie der Hörverlust Goyas das kreative Schaffen im Sinne einer Art Restitution, also Wiederherstellung bzw. Ersatz, anregen.

¹²² Ebenda, S. 113.

¹²³ Ebenda, S. 155.

¹²⁴ Ebenda, S. 159.

¹²⁵ Vgl. ebenda, S. 155-156. Anm.: Mehr zu Goya im biografischen Teil dieser Arbeit.

3.3.2 Matthias Hirsch – Selbstheilung und Objekt-Wiederherstellung

Matthias Hirsch verglich die Eigenschaften mancher Künstler mit jenen traumatisierter Menschen. Man könne von einem Versuch sprechen, das Trauma durch Externalisierung des traumatischen Introjekts zu bewältigen. Überdurchschnittliche Empathiefähigkeit, die Fähigkeit, sich in Menschen und Dinge hineinzusetzen, Zusammenhänge verstehend zu erkennen, geschärfte Wahrnehmungsfunktionen, usw. seien gemeinsame Fähigkeiten von Künstlern und Traumatisierten. Von Traumatisierten würde sie allerdings erzwungenermaßen entwickelt, um traumatisierende Einflüsse voraussehend einschätzen zu können oder eine komplexe destruktive Familiendynamik zu erfassen, um ihr besser aktiv begegnen zu können. Die Empathiefähigkeit und andere entwickelte Fähigkeiten ließen sich auf eine Schwächung bzw. erhöhte Durchlässigkeit der Ich-Grenzen bzw. Selbst-Objekt-Grenzen zurückführen.¹²⁶ Auch Niederland sprach von einem teilweisen Verschwimmen oder Verwischen der Ich-Grenzen oder zumindest von einer nicht sehr festen Abgrenzung von Selbst und Nicht-Selbst.¹²⁷ „Der Künstler projiziert sein Ich in vielgestaltigen Transformationen in sein Werk, d.h. er projiziert seine inneren Erfahrungen in eine imaginierte äußere Welt. Die reale äußere Welt wird ebenso mittels Identifikation erlebt. So finden wir einen Prozess der alternierenden Introjektion und Projektion“, meinte Lowenfeld.¹²⁸

Dieser höchst spannende Vergleich der Eigenschaften mancher Künstler mit Traumatisierten mag vorerst Staunen auslösen. Hirsch meinte damit aber lediglich, dass bei einem Teil der Künstler eine Traumatisierung vorlag, sie also selbst Traumatisierte sind. Insofern ist dieser Vergleich absurd. Worauf Hirsch aber letzten Endes hinaus wollte, ist der therapeutische Nutzen der künstlerischen Produktion für manche Künstler. Auch er griff die Theorien der Selbstheilung und Objekt-Wiederherstellung auf und verfeinerte sie.

Selbstheilung:

Hirsch schloss sich den Theorien Niederlands an und nahm an, dass bei vielen Künstlern narzisstische Verletzungen vorliegen. Daraus zog er die Schlussfolgerung, dass Lebensgeschichte und traumatische Situation in das Kunstwerk einfließen würden, und zwar als unbewusster Versuch der Selbstheilung, „als Bestrebung, den ursprünglichen Zustand narzisstischer Vollkommenheit wiederzuerlangen“¹²⁹.

Objekt-Wiederherstellung:

¹²⁶ Ebenda, S.123.

¹²⁷ Niederland 1989, S. 147.

¹²⁸ Lowenfeld 1941, S. 127; Zit. nach Hirsch 2001, S. 124.

¹²⁹ Hirsch 2001, S. 124.

Neben der selbstrestitutiven Funktion nannte er auch die Objekt-Wiederherstellung. Zum einen entspringe die Kreativität einem depressiven Schuldgefühl, das Objekt attackiert und beschädigt zu haben – der kreative Akt diene der Wiederherstellung des Objekts.¹³⁰ Zum anderen werde Kreativität mit dem Verlust von Liebesobjekten in Verbindung gebracht, auch von Geschwistern. Auch in diesen Fällen werde ein Schuldgefühl, den Verlust in der Phantasie verursacht zu haben, bzw. ein Überlebensschuldgefühl, ein Reparatursbestreben hervorrufen.¹³¹

Wiederholungszwang, Wiedererschaffung und Verarbeitung des Traumas

Hirsch meinte, das Trauma werde im Kunstwerk wiedererschaffen. Dabei könne das Trauma agierend selbst wiederhergestellt werden oder im Kunstwerk dargestellt werden, in der Hoffnung, dass es so seine destruktive Kraft verliere. Der Wiederholungszwang und der wiederholte Alptraum seien dabei das Prinzip. Die Erschaffung des Traumas durch den Traumatisierten selbst, im Gegensatz zur Erzeugung durch den „Täter“, spiele dabei eine große Rolle – ebenso wie bei der sexuellen Perversion und der Selbstbeschädigung.¹³²

Ob die Selbstheilung gelingt oder es bei einer bloßen Wiederholung bleibt, ist wohl individuell unterschiedlich. Wenn der Prozess nicht entwicklungsfördernd ist, dann sei er zumindest meist stabilisierend. Gelingt die Entwicklung, verwandle sich das Trauma in Trauer.¹³³ Hanna Segal schrieb, für Proust sei „ein Buch zu schreiben [...] wie Trauerarbeit, wobei die äußeren Objekte langsam aufgegeben werden, dann im Ich wiedereingesetzt und schließlich im Buch wiedererschaffen werden“¹³⁴. Ähnlich passierte dies im „Holzspulenspiel“¹³⁵. Durch das Spiel wurde das verlorene Objekt symbolisiert, weiters aber auch die Trennung verarbeitet. Für Segal sei Symbolisierung immer Folge eines Verlusts, und somit ein kreativer Akt, der Trauerarbeit einschließe.¹³⁶

Idealisiertes Objekt

Aber mit der künstlerischen Produktion sei es nicht nur möglich, das Trauma im Kunstwerk wiederzuerschaffen und es damit zu bewältigen bzw. ein verlorenes Objekt zu symbolisieren und damit dessen Verlust zu bewältigen, sondern auch, ein neues, alternatives Objekt zu erschaffen. Hirsch sprach dabei von „Phantasie von einer alternativen Familie, die die

¹³⁰ Siehe auch Kapitel „Kunst und Wiedergutmachung“.

¹³¹ Ebenda, S. 125.

¹³² Ebenda.

¹³³ Vgl. Hirsch 2001, S. 127.

¹³⁴ Segal 1992, S. 239.

¹³⁵ Vgl. Anm. 97.

¹³⁶ Segal 1992, S. 247.

ungenügende reale Familie ersetzen und sie damit erträglicher machen soll. Das alternative, trotzig-rebellisch geschaffene Objekt soll 1. das traumatische Objekt überwinden und ersetzen, eine Gegenwelt schaffen, die die traumatische Welt transzendiert. [...] 2. Die künstlerische Kreativität soll das Selbst neu erschaffen, reparieren.“¹³⁷

Als Beispiel für solch eine ideale Gegenwelt nannte Hirsch Van Goghs Hinwendung zu den einfachen, bäuerlichen Menschen, „die ihn aus der Enge und Gefühllosigkeit des Pfarrhaushalts der Kindheit führen sollte, ebenso die spätere Begeisterung für die südliche Landschaft“.¹³⁸

Mit dem reparierten bis neu erschaffenen Selbst sei nicht nur eine transzendierte Form über künstlerische Produkte gemeint, sondern auch eine, welche den Identitätsentwurf des Künstlers betrifft.¹³⁹

Hirsch bediente sich also ebenfalls der Prozesse der „Wiedergutmachung“, unterscheidet dabei aber klar zwischen Selbstheilung und Objekt-Wiederherstellung; als drittes Moment kommt eine Neu-Kreation, eine Selbsterfindung dazu, die sowohl für das Selbst, als auch für das Objekt gilt. Ähnliches deutete auch Dannecker an, als sie meinte, dass der ästhetische Prozess dem künstlerisch Schaffenden den Boden für neue, zukünftige Möglichkeiten bereite.¹⁴⁰ Neben der Wiedererweckung und Bewältigung eines Traumas oder eines Verlustes durch Auseinandersetzung im künstlerischen Prozess, soll also auch die Möglichkeit eines Gegengewichts oder einer Idealwelt bestehen. Eine Idealwelt könnte aber auch im negativen Sinne als eine Art Täuschung und Selbstbetrug verstanden werden. „Für Freud war Kunst gleichbedeutend mit einer Illusion oder einer „milden Narkose“, der Religion ähnlich.“¹⁴¹ Um eine Idealwelt als eine Art Schein oder Leugnung sowie um das Gegenteil – die Akzeptanz der Realität drehten sich auch die Überlegungen von Stephan Hau rund um das Thema „Kreativität und Depression“:

¹³⁷ Hirsch 2001, S.127f.

¹³⁸ Ebenda, S. 128.

¹³⁹ Vgl. ebenda.

¹⁴⁰ Vgl. Anm. 87.

¹⁴¹ Zit. nach Hau 2005, S. 58.

3.3.3 Stephan Hau – Narzisstische Suche nach Unversehrtheit oder Anerkennung der eigenen Begrenztheit und der Möglichkeit des Scheiterns

Ausgangspunkt seiner Überlegungen um Kreativität und Depression war der Vergleich des Verlaufs einer Depression mit jenem einer Trauerreaktion.¹⁴² Hau beschrieb die Phasen einer Trauer folgendermaßen: Nach einer Verlusterfahrung sei in der ersten Zeit des Trauerns ein vermindertes Interesse für die Außenwelt zu verzeichnen, einhergehend mit dem Verlust der Liebesfähigkeit und der Verminderung der Leistungsfähigkeit. Durch den Verlust eines Objekts sei das innere Gleichgewicht gestört, und das Ich beginne die Trauerarbeit mit narzisstischen Bewältigungsmechanismen. Dieser Rückzug diene dazu, den Zusammenhalt des Selbst einigermaßen aufrechtzuerhalten. Im Anschluss an diesen Rückzug erfolge ein allmähliches Wieder-aus-sich-heraus-Gehen, das dann auch mit aggressiven Merkmalen verbunden sei, wie z.B. Proteste gegen den Verlust oder Klagen, aber auch die Suche nach Schuldigen. Schließlich nähere sich das Ich wieder der sozialen Umwelt an. Dabei werde es möglich, durch Erinnern die Vergangenheit als in der Gegenwart nicht mehr vorhanden zu realisieren. Aspekte, Eigenschaften, Anteile des verlorenen Objekts könnten in die eigene Persönlichkeit integriert werden. „Schließlich kann es in einer letzten Phase, durch eine Art Substitution, zu neuer, oft gesteigerter Aktivität kommen, etwa in Bezug auf einen anderen Menschen, ein neues Betätigungsfeld oder in der Sorge für andere. Aus dem Bereich der Kunst kennen wir viele Beispiele, aus denen ersichtlich wird, wie ein Objektverlust letztlich einen Anreiz oder Auslöser für schöpferisches Schaffen darstellte.“¹⁴³

Besonders interessant für die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Leid und erhöhtem Schaffensdrang ist natürlich die letzte Phase.

Bei der Depression bzw. der Melancholie gebe es zwar Parallelen, es kommen jedoch Leeregefühl, Selbstvorwürfe und Insuffizienzgefühle hinzu. Depression könne als „pathologisch übersteigerte Trauerreaktion“ verstanden werden.¹⁴⁴ Freud schrieb über die Depression, dass die Libido vom Objekt zurückgezogen und in eine regressive Identifikation mit dem Objekt gewissermaßen neu investiert werde. In der Folge übernehme das Über-Ich den Ärger, der ursprünglich gegenüber dem enttäuschenden Objekt verspürt wurde, und verschiebe ihn auf den Teil des Ich, der nun mit dem internalisierten¹⁴⁵ Objektanteilen ausgestattet ist. Die Gefühle von Wertlosigkeit und der Verlust von Selbstvertrauen würden

¹⁴² Ebenda, S. 46.

¹⁴³ Ebenda, S. 47.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 48.

¹⁴⁵ Internalisierung: Verinnerlichung.

als sekundäres Resultat der nun nach innen gerichteten Aggression verstanden, mit der das internalisierte Objekt attackiert wird.¹⁴⁶

Voraussetzungen für kreatives Schaffen

Nach dieser Aufschlüsselung des Verlaufs einer Trauerreaktion bzw. einer Depression stellte Hau sich nun ebenfalls die Frage, wie es dazu komme, dass Phasen von Unsicherheit, Verzweiflung und Depression, die bei künstlerischem Schaffen durchlaufen werden, gewissermaßen als Voraussetzung für den kreativen Prozess und für neue Entwicklungen und künstlerische Produkte angesehen werden. Um tatsächlich depressiv erkrankte Menschen könne es sich dabei jedenfalls nicht handeln. Die Beispiele für Menschen, die nach Objektverlusten und Trauerphasen mit produktivem Schaffen reagierten, ließen ihn schlussfolgern, dass es zwei verschiedene Modi für kreatives Verhalten gäbe:

„Der eine Modus basiert auf einer narzisstischen Grundlage, bei der es immer wieder darum geht, sich der eigenen Unversehrtheit zu versichern und dabei einer befürchteten Katastrophe entgegenzuwirken. Hierzu bedarf es einer pausenlosen Anstrengung, um sich immer wieder zu bestätigen, den (verinnerlichten) Ansprüchen gerecht werden und über die äußere Welt und die (bedrohliche) Realität zu triumphieren zu können.

Im anderen Modus basiert die kreative Auseinandersetzung auf der Anerkennung der eigenen Begrenztheit und der Möglichkeit des Scheiterns, wodurch erst die (innere) Freiheit entsteht, Neues in Angriff zu nehmen und Produktivität im Schaffen erreichen zu können. Hierbei geht es also um die Frage des kreativen Umgangs mit Verlust, mit Grenzen und mit dem Scheitern.“¹⁴⁷

Im „allgemeinen“ kreativen Prozess selbst könne es eine Phase der Verunsicherung geben, welche folgende Phänomene beobachten ließe: „Über-Ich-Strukturen „weichen auf“, unter Umständen werden Grundsätze und Überzeugungen aufgegeben. Dabei muss jedoch die Bereitschaft bestehen, sich auch labilisieren zu lassen.“¹⁴⁸ Diese Labilisierung, welche ja auch mit jener Anerkennung der eigenen Begrenztheit und der Möglichkeit des Scheiterns zusammenhängt, ist also eine wichtige Komponente im kreativen Prozess, und darüber hinaus ein gemeinsamer Nenner des „normalen“ künstlerischen Schaffens mit jenem, welches durch Leid bzw. als Trauerreaktion angeregt wurde. Stephan Hau widersprach in diesem Kontext

¹⁴⁶ Freud 1916-17; Zit. nach Hau 2005, S. 48.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 53.

¹⁴⁸ Hau 2005, S. 56.

erneut der Annahme, Depression und Trauer seien generell Voraussetzung für Kreativität,¹⁴⁹ schloss aber einen Zusammenhang zwischen Trauerreaktionen und Kreativität nicht aus.¹⁵⁰ Schafer betonte die Tragik der menschlichen Existenz und deren Akzeptieren als Bedingung für Kreativität. Menschen, die das Leben nicht in seiner tragischen Dimension erfahren und annehmen, bleibe Kreativität verwehrt.¹⁵¹ „Leben ist erst dann kreativ möglich, wenn auch das Scheitern mit akzeptiert wird. Kreativität kann somit als nichtpathologische Möglichkeit angesehen werden, mit dem Scheitern umzugehen, so wie auch die Trauer eine Möglichkeit dafür bietet, dass Kreativität entsteht. Wenn Trauer verweigert wird, kann sich das Scheitern fixieren, das dann wiederholt werden muss (ähnlich den Vorgängen nach einer Traumatisierung). Kreativität benötigt Trauer, eine Einsicht in die Begrenztheit, in das Scheitern als Bedingung für das Leben, die aber immer wieder erarbeitet werden muss“,¹⁵² ergänzte Hau.

3.4 Empirische Studien

Isabell Corvacho del Toro untersuchte die Bedingungen für künstlerisches Schaffen, indem sie Malerinnen und Maler nach persönlichen förderlichen und hemmenden Faktoren interviewte. Dabei kam heraus, dass es der Mehrheit der Künstler wichtig sei, unter anderem einigermaßen geregelte und gesicherte Arbeitsverhältnisse zu haben, früh gefördert worden zu sein, positive Rückmeldungen und Anerkennung zu erhalten – gleichzeitig aber auch unabhängig vom Urteil Anderer, selbstbestimmt und autonom zu sein, Abwechslung im Leben zu haben, um die „innere Spannung“ aufrecht zu erhalten, die zum kreativen Schaffen notwendig sei. Weiters seien intensives Zusammensein mit Menschen, und im Anschluss daran aber auch intensives Alleinsein und „Zeit haben“ förderlich. Lust, Leichtigkeit, Spaß und andere positive Gefühle, seltener aber auch intensive Gefühle wie „Wut“ als Motor wurden erwähnt.

Hemmende Faktoren seien die soziale Situation und sozialer Druck, Fremdbestimmung, Monotonie, Stress, Überbelastung, Zwänge, Erwartungen, Sorgen, etc. Die Unmöglichkeit, bei negativen Gefühlen und schlechter Verfassung zu malen, wurde ebenfalls genannt.¹⁵³ Zusammengefasst sind für diese Maler positive, harmonische und stabile Bedingungen und Gemütsverfassungen notwendig, um gut arbeiten zu können. Dies würde dem „Leidens-Mythos“ klar widersprechen. Für diese Studie wurden allerdings nur neun Personen,

¹⁴⁹ Loch 1989, Müller-Braunschweig 1984; Zit. nach Hau 2005, S. 58.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 53.

¹⁵¹ Schafer 1972; Zit. nach Schlösser/Gerlach 2001, S. 9.

¹⁵² Hau 2005, S. 59.

¹⁵³ Del Toro 2007, S. 155-156.

zuzüglich einer Pilot-Testperson, interviewt,¹⁵⁴ was in meinen Augen die Aussagekraft etwas schwächt.

Empirische Studien, welche generellen Tendenzen einer psychischen Störung sowohl bei „gewöhnlichen“ Künstlern, als auch bei solchen, welche als besonders begabt oder renommiert galten, nachgingen, konnten die vermuteten Zusammenhänge tatsächlich nachweisen. Genauer gesagt wurden regelmäßige Stimmungsstörungen oder Depressionen diagnostiziert. Weiters stellte sich dabei heraus, dass Schriftsteller unter den größten psychischen Problemen litten. Zu nennen seien hier die Studien der Psychiaterin Nancy Andreasen von der University of Iowa in den 1970er Jahren und jene der Psychologin Kay Redfield Jamison von der University of California in Los Angeles 1983. Auf eine ausführliche Schilderung der Testbedingungen und -ergebnisse verzichtete ich in meiner Arbeit allerdings, da es bei diesen Untersuchungen erstens sozusagen um eine generelle „Leid-Anfälligkeit“ unter Künstlern ging, und zweitens die festgestellten Depressionen sich hemmend auf das künstlerische Schaffen auswirkten, mit Ausnahme manischer Phasen. Interessant ist aber folgender Schluss Andreasens: Das extrem fein abgestimmte Nervensystem nehme einfach mehr sensorische Informationen wahr, die es dann in kreative Ideen umsetzen könne. Als Ursache vermutete sie einen Defekt in den kognitiven Prozessen, die diese Reize filtern. Diese Annahme wurde durch Shelley Carson von der Harvard University und Jordan Peterson von der University of Toronto bestätigt, welche 2003 bei ihren Probanden eine latente Inhibition maßen. Das ist ein kognitiver Mechanismus, welcher aus dem steten Strom sensorischer Daten diejenigen ausblendet, welche sich erfahrungsgemäß als wenig nützlich erwiesen haben. Ergebnis der Untersuchung war, dass dieser unbewusste Filterprozess bei Personen, welche als außergewöhnlich schöpferisch galten, schwächer, und bei nicht schöpferisch tätigen stärker ausgeprägt ist. Dieses „Mehr“ an zusätzlichen Eindrücken aus der Umwelt nutzten die „Kreativen“ offenbar, um originelle, innovative Gedanken zu entwickeln. Natürlich gäbe es auch ein „Zuviel“, womit Intelligenz und ein gutes Arbeitsgedächtnis wichtig seien, um in der Informationsflut nicht zu ertrinken. In diesem Zusammenhang klingt die Vermutung Redfield Jamisons wie eine „Lösung“: Die regelmäßigen seelischen Tiefs würden kreative Menschen davor bewahren, sich in abstrusen Gedanken und Ideen zu verlieren. Depressive Menschen urteilten – geplagt von Zweifeln, Unsicherheit und Zögern – realistischer als psychisch Gesunde.¹⁵⁵ Klingt dieser

¹⁵⁴ Ebenda, S. 36.

¹⁵⁵ Zit. nach Kraft 2004, S. 51.

„feinmotorische“ Mechanismus nicht nach Hirschs Vergleich der Wahrnehmungsfunktionen und Fähigkeiten mancher Künstler und traumatisierter Menschen?

Um wieder zu meiner Fragestellung wieder zurück zu kommen: Diese Ergebnisse dieser amerikanischen Studien brachten mich auf die Idee, dass es durch ein einschneidendes Ereignis ja dazu kommen könnte, dass sich jener „Filter“ ändert. Ich hatte den Eindruck, dass bei den bisherigen psychologischen und vor allem psychoanalytischen Theorien meist die Rede von einer Art „Expression“ war, also von einem Output vorhandener Inhalte, jedoch kaum von einem Input, sprich einer Wahrnehmung.. Dieser Input, also die Verarbeitung der einströmenden Eindrücke, könnte doch durch ein traumatisierendes Erlebnis verändert worden sein. Der Expression steht hier die Impression gegenüber.

3.5 Zwischenstand

Auf der einen Seite stehen also kulturwissenschaftliche Theorien, die den Zusammenhang von Leid und Kunstschaffen als sich reproduzierenden Mythos sehen. Auf der anderen Seite stehen psychoanalytische Theorien, die von einer der Kunst zugrunde liegenden Traumatisierung ausgehen.

In den Objektbeziehungstheorien wurden psychische Prozesse wie Wiedererweckung und Verarbeitung eines Traumas, Wiederherstellung eines beschädigten Objekts oder des Selbst, die Erschaffung eines völlig neuen Ideal-Selbst oder Ideal-Objekts, der Ersatz eines unbefriedigenden oder verlorenen Objekts durch die Kunst, ja sogar das Kunstwerk als ein Gegenüber mit Beziehungscharakter, behandelt.

Natürlich ging man in den Theorien der Psychoanalyse meist vom Pathologischen aus. Kunst wurde hier dargestellt als ein Instrument bzw. eine Methode, mit Leid – im Speziellen Trauer und Trauma – besser umgehen oder es verarbeiten zu können. Also „Kunst trotz Leid“ und „Kunst hilft bei Leid“. Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kunst und Leid wurde also insofern beantwortet, als Kunst Möglichkeiten zu dessen Verarbeitung bietet, aber nicht im Sinne einer Stimulierung der Schaffenskraft.

In den besprochenen empirischen Studien wurden günstige Bedingungen für künstlerisches Schaffen untersucht und der Frage einer generellen „Leidenstendenz“, genauer gesagt einer Neigung zu Depression und anderen Verstimmungen, bei Künstlern nachgegangen. Weiters kam eine Art „defekter“ Filterprozess bei Künstlern zur Sprache, welcher ein „Mehr“ an sensorischen Eindrücken bewirke. Das erinnert schon eher an Nietzsches Vertiefung der Erkenntnisfähigkeit.

Inwiefern wären aber verallgemeinernde Theorien oder Statistiken zur Frage, ob und in welcher Weise sich ein persönliches, leidvolles Ereignis förderlich auf das Kunstschaffen auswirken kann, zielführend? Eine empirische Studie mag vielleicht objektiver sein als eine subjektiv gefärbte Hypothese, birgt aber die Gefahr, bedeutsame Details durch die Reduktion des Phänomens auf einige wenige Kennzahlen zu vernachlässigen.

Hinzu kommt die Fragwürdigkeit der Aussagen der Künstler über sich selbst. Denn auch diese stehen unter dem Einfluss von Mythen und unterliegen der Gefahr einer unbewussten Identifikation mit Rollenbildern (und das betrifft ebenso Gegenkonzepte zu diesen), von vorgefertigten Meinungen ganz zu schweigen. Selbstverständlich ist nicht jede Meinung bloß auf kulturell verbreitete Ansichten zurückzuführen. Aber selbst falls durch empirische Studien bewiesen würde, dass viele Künstler in ihrem Werk durch schmerzliche Ereignisse angeregt wurden, stünde ich diesem Ergebnis kritisch gegenüber. Die Kunst des 20. Jahrhunderts zeichnete sich aus durch Dekonstruktion und Destruktion alter Schönheitsideale, durch den Bruch mit jeglichen Konventionen, Regeln und von Tabus, durch das Sprengen von Ketten, das mutige Hinab- und Hinsehen in den Abgrund und in den Schmerz der Welt und der Seele, etc. Dies hat seine Gültigkeit bis heute nicht restlos verloren. Geht man nun davon aus, dass eine diesem Bild entsprechende Auswahl von Künstlern sich etabliert hat – und ab dem 20. Jahrhundert wurde die Künstlerpersönlichkeit teilweise viel wichtiger als das Werk bzw. wurde selbst zum Kunstobjekt – dann würde eine Erhebung zur Leid-Frage wenig Sinn machen. Da beißt sich doch die Katze in den eigenen Schwanz!

Daher ist es an dieser Stelle nun an der Zeit, die Aufmerksamkeit auf individuelle biografische Beispiele zu richten, welche offene Fragen klären sollen. Das Kapitel „Biografien und Werkanalyse“ umfasst elf Fälle, welche mehr oder weniger kurz behandelt wurden und vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart reichen; sowie die beiden umfangreicheren Fallstudien „Goya“ und „Picasso“.

4 Biografien und Werkanalyse

Es gibt sicherlich unzählige Beispiele von Künstlern, deren biografische Ereignisse und vielleicht psychische Konflikte sich negativ und hemmend auf ihre Arbeit ausgewirkt haben. Und es gibt sicherlich noch viel mehr Beispiele an künstlerisch tätigen Menschen, welche in der Regel besser arbeiten können, wenn Zufriedenheit, Sicherheit und Anerkennung oder sogar Euphorie und Inspiration herrschen.

Es gab und gibt aber auch Künstler, deren Werk in einer fruchtbaren Art und Weise mit Leid in Verbindung und Wechselwirkung stand. Ob dies vorrangig psychische Ursachen hatte, unter dem Einfluss bestimmter kultureller Strömungen oder Konditionierungen stand, ob es Einbildung oder Inszenierung, ja gar Konzept war, oder – unabhängig vom Künstler – die Auffassung diverser Biografen war, das ist natürlich die Frage. Im Folgenden werden nun einige kunsthistorische Beispiele gestreift, welche sich vielleicht unter Überschriften wie „Leidende Künstler“, „Künstler und traumatische Erlebnisse“, „Leid als Identitätsentwurf“ usw. stellen ließen. Auf solch eine Kategorisierung verzichtete ich jedoch, um nicht zu pauschalisieren.

4.1 Einige Kunsthistorische Beispiele

Michelangelo Buonarroti

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) wurde bereits als „Prototyp“ eines leidenden Künstlers erwähnt. Seine „terribilità“ bezog sich sowohl auf die nahezu übermenschliche Schaffenskraft, mit welcher der Bildhauer, Maler und Architekt einzigartige Leistungen vollbrachte, als auch auf sein Temperament. Dieser exzentrische, reizbare, im täglichen Umgang unbequeme Mensch machte sich das Leben schwer – trotz seines Erfolgs lebte er in Armut und Einsamkeit. Seinem stürmischen Verhalten stand Melancholie gegenüber. In einem seiner schwermütigen Sonette, heißt es:

„Meine Heiterkeit ist Melancholie,
und Mühsal ist meine Ruh.“¹⁵⁶

Rudolf und Margot Wittkower meinten, sein Leiden sei der rote Faden, der sich durch viele seiner Briefe ziehe.¹⁵⁷ So schrieb der junge Michelangelo seinem Vater: „Wundere dich nicht,

¹⁵⁶ Frey, 1897, LXXXI; Zit. nach Wittkower 1965, S. 72.

¹⁵⁷ Wittkower 1965, S. 71.

daß ich manchmal gereizt geschrieben habe, ich leide oft an Herz und Gemüt.“¹⁵⁸ Oder an seinen Bruder: „Ich lebe hier in großem Elend und äußerster körperlicher Erschöpfung, habe keine Freunde und suche auch keine. Ich habe nicht einmal genug Zeit, das Notwendigste zu essen.“¹⁵⁹ Und wieder an seinen Vater: „[...] ich leide Mühsal und unendliche Ängste und Qualen.“¹⁶⁰ Mit der getriebenen Kraft, mit dem er mit seinen Mitmenschen verfuhr, setzte er auch seine Kunst um. Ihr gegenüber war er äußerst selbstkritisch; nach eigenen Angaben habe er sich sehr mit ihr geplagt. Wittkowers meinten aber auch, es gäbe keinen Zweifel, dass das qualvolle Schwelgen in Selbstbetrachtung für Michelangelo Befriedigungen bot.¹⁶¹ (Abb. 1)

Artemisia Gentileschi

Eine der wenigen erfolgreichen Malerinnen ihrer Zeit war Artemisia Gentileschi (1593-1653), welche unter dem Einfluss der Hell-Dunkel-Malerei Caravaggios stand. Ihre Lehrer waren ihr Vater Orazio und dessen Freund und Kollege Agostino Tassi. Als Artemisia fünfzehn Jahre alt war, wurde sie von Tassi vergewaltigt.

Artemisia Gentileschis Gemälde zeigen dramatische, blutrünstige Szenen. Berühmtheit erlangte sie durch ihre „Judith und Holofernes“-Darstellungen (Abb. 2), von denen mehrere Fassungen existieren. Hier könnte man von jener Wiedererschaffung des Traumas durch den Traumatisierten selbst – im Gegensatz zur Erzeugung durch den Täter – sprechen.¹⁶² Die Brutalität ihrer Bilder wurde auch in der Kunstgeschichte stets auf jenes Ereignis mit Tassi zurückgeführt; jüngere Forschungen sahen die Auswirkungen davon auf ihre künstlerischen Qualitäten allerdings nicht mehr so eng. Und hier wird ein Problem sichtbar: Oberflächlich betrachtet passen die aggressiven Tendenzen ihrer Bilder natürlich sehr schön mit Gentileschis Vergewaltigung zusammen. Automatisch von einer direkten Entsprechung des Werkes und der Künstlerpersönlichkeit oder der Erfahrungswelt auszugehen, ist aber problematisch. Auf jeden Fall wurden dabei Gentileschis Vorstellungskraft und Einfühlungsvermögen übersehen.

Francesco Borromini

Der Architekt Francesco Borromini (1599-1667), einer der Hauptvertreter des römischen Barock, war das, was man einen verkannten Künstler nennt.

¹⁵⁸ Brief vom 19. August 1497; Milanesi, 1875, Nr. II; Zit. nach Wittkower 1965, S. 71.

¹⁵⁹ Brief vom 17. Oktober 1509; Milanesi, 1875, Nr. IXXX; Zit. nach Ebenda.

¹⁶⁰ Brief vom Oktober 1512; Milanesi, 1875, Nr. XXXVII; Zit. nach Ebenda.

¹⁶¹ Wittkower 1965, S. 72.

¹⁶² Vgl. Anm. 132.

Er wurde zum Steinmetz ausgebildet und lernte bei seinem Verwandten Carlo Maderno und bei Giovanni Lorenzo Bernini, mit welchem er später in Konkurrenz stand. Erst im Alter von etwa fünfunddreißig bekam er eigene Aufträge, wie beispielsweise für die Klosterkirche San Carlo alle Quattro Fontane in Rom. Er entwickelte eine eigene Formensprache, die sich dadurch auszeichnete, dass sie rechte Winkel vermied. Mit seinen kurvigen, gebogenen und gebrochenen Wandflächen auf ovalen Grundrissen schuf er etwas, was heute als kennzeichnend für Barockarchitektur gilt. Die Kirche der Päpstlichen Universität, Sant'Ivo alla Sapienza sei hier als ein Meisterwerk genannt (Abb. 3).

Was die Architektur betrifft, war Borromini seinem Gegenspieler Bernini vielleicht überlegen. Trotzdem blieb der Erfolg aus; seine Architektur war umstritten, wurde als „fremdartig“ und als „Schande unseres Jahrhunderts“ gesehen. Er selbst wurde als „gotischer Architekt“ beschimpft und war unter seinen Zeitgenossen eher ein Außenseiter.¹⁶³ Umso größer war der Neid gegenüber Bernini, dessen Ruhm den seinen verdunkelte, von dessen geringerer Begabung als Architekt er aber überzeugt war.¹⁶⁴ Diese Kränkungen trieben ihn immer tiefer in eine Melancholie, aus der er nicht mehr herauskam. Es hieß, „seinen Mund verkrampfte er auf tausend schreckliche Arten, seine Augen rollte er von Zeit zu Zeit in gräßlicher Weise, und manchmal hörte man ihn zittern und brüllen wie einen wilden Löwen.“¹⁶⁵ Sein Neffe sowie einige Diener kümmerten sich um den mittlerweile 68-jährigen Borromini, welcher nach den Anweisungen eines Arztes nicht aus den Augen gelassen werden sollte. Im August des Jahres 1667 stieß er sich ein Schwert in den Bauch und starb Stunden später.¹⁶⁶

Die Beispiele Michelangelos und Borrominis werfen womöglich die Frage auf, ob großes künstlerisches Talent mit einer erhöhten Sensibilität einhergeht. Gleichzeitig zeigt sich hier aber deutlich, dass Talent allein keineswegs der Schlüssel zu Erfolg und Ruhm ist. Für das „ehrenhafte“ Eigenbrötler- und Außenseitertum wurde Borromini um etwa zwei Jahrhunderte zu früh geboren.

Rembrandt van Rijn

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), beschränkte sich im Gegensatz zu den niederländischen Maler-Kollegen seiner Zeit nicht allein auf eine Gattung, und machte darüber hinaus erstmals auch Gefühlszustände in seinen Werken sichtbar. Über Nacht

¹⁶³ Vgl. Wittkower 1965, S. 134.

¹⁶⁴ Vg. Ebenda, S. 135.

¹⁶⁵ Pascoli I, 1730-36, S. 303f; Zit. nach Wittkower 1965, S. 135.

¹⁶⁶ Hans Sedlmayr versuchte in Borrominis Architektur Züge seines unsteten Geistes zu finden. Siehe Hans Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, Berlin 1930, S. 117ff.

berühmt wurde er mit der „Anatomie des Dr. Tulp“ (Abb. 4); eines seiner bekanntesten Gemälde ist „Die Nachtwache“. Neben der „psychologischen“ Darstellung seiner Figuren und seiner selbst zählten die Hell-Dunkel-Malerei und pastoses Auftragen der Farbe zu seinen Techniken, mit denen er dramatische Effekte erzielte. Zu guter Letzt sind seine Radierungen von großer Bedeutung.

Die zweite Hälfte seines Lebens war mit einer Reihe von Schicksalsschlägen gepflastert. Von den vier Kindern aus seiner Ehe mit Saskia überlebte nur eines. Saskia selbst starb 1642.

Danach führten finanzielle Schwierigkeiten letztendlich zur Bankrotterklärung.

In seiner Malerei fand eine emotionale Beruhigung der Figuren statt, auch die Kompositionen verzichteten auf die explosive Bewegung seines Frühwerks. Die Farbigkeit wurde warm und die Konturen lösten sich auf unter dem immer freier werdenden Farbauftrag – er ritzte schließlich auch mit der Spitze des Pinselstiels in den feuchten Malgrund oder malte mit den Fingern (Abb. 5).

Die Veränderung des Werkes Rembrandts sah der Psychoanalytiker William Niederland ganz klar als eine Folge des Todes seiner ersten Frau und einer Reihe persönlicher Missgeschicke.

„Er wandte sich ab von der Welt der Reichen und Vornehmen, verlegte den Fokus seines künstlerischen Schaffens auf das Seelische und begann, sich auf die Darstellung des spirituellen Lebens des Menschen zu konzentrieren.“¹⁶⁷ Welchen Einfluss hatten diese Ereignisse aber tatsächlich auf seine Kunst? Die Todesfälle geschahen über einen längeren Zeitraum hinweg, und diese dann in direkten Bezug zur Entwicklung Rembrandts Malerei zu setzen, erscheint mir schwierig. Die Frage ist auch, ob die unter anderem freiere Malweise sich nicht ohnehin früher oder später eingestellt hätte.

Vincent van Gogh

Vincent van Gogh (1853-1890) wurde zum Inbegriff eines leidenden, verkannten Künstlers, welcher unter einer psychischen Krankheit litt, sein Leben lang von seinem Bruder Theo finanziell abhängig war, nur wenige Bilder verkaufte, Suizid begann und erst posthum zu Ruhm fand. Der Romanautor Joey Goebel gab seiner Hauptfigur den Namen Vincent, wodurch sich die gequälte Aura jenes begabten Jungen von selbst erklärte. Jedes Kind weiß heutzutage, dass sich van Gogh ein Ohr abschnitt – eine Tat, die einen Mythos untermauerte, welchen Künstler der Gegenwart bekämpfen.¹⁶⁸

Vincent van Gogh kam erst spät zur Kunst, nachdem er weder im Kunsthandel noch im Pastoral Erfolg hatte. Als Autodidakt stand er zunächst unter dem Einfluss der Haager Schule;

¹⁶⁷ Niederland 1989, S. 113.

¹⁶⁸ Ausspruch Martin Kippenbergers: „Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden!“; Vgl. Anm. 15.

durch die Konfrontation mit dem französischen Impressionismus änderten sich seine Farbgebung und Technik; aber erst nach der Übersiedlung nach Arles 1888, wo er sich mehr als ein Jahr aufhalten sollte und eine Künstlerkolonie gründen wollte, fand er zu seinem expressiven Stil. Dieser war gekennzeichnet durch starke Komplementär-Kontraste, welche er flächig anwandte, durch grob gesetzte, parallele Pinselstriche und eine vernachlässigte Zentralperspektive (Abb. 6), was den Bildern etwas kindlich-naives verlieh, letztlich wohl auch durch die Motive selbst – Landschaften, Blumenstilleben, usw. Das Jahr in Arles war ein künstlerisch außergewöhnlich fruchtbares, in welchem er seine bekanntesten Werke schuf. Sein Traum von der Künstlergemeinschaft wurde aber nicht verwirklicht; lediglich Paul Gauguin kam nach Arles und reiste nach einem heftigen Streit mit van Gogh nach nur etwa zwei Monaten wieder ab. Dies führte zu einem psychischen Zusammenbruch van Goghs, welcher sich einen Teil seines linken Ohrs abschnitt.

Nach wiederholten Anfällen begab er sich im Mai 1889 freiwillig in die Heilanstalt von Saint-Rémy-de-Provence. Dort entstanden unter anderem Kopien nach Reproduktionen anderer Künstler und Landschaften (Abb. 7). Sein Pinselstrich wurde ornamental und immer freier. Im Mai 1890 begab er sich in die Obhut eines Arztes in Auvers-sur-Oise. Die Farben seiner Malerei wurden beinahe anaturalistisch und die Objekte weiter deformiert. Die Bilder trachteten nicht mehr danach, die sichtbare Wirklichkeit zu imitieren, sondern bildeten das Persönliche, Individuelle des Künstlers ab. Im Juni 1890 nahm er sich mit einem Revolverschuss das Leben.

Van Goghs Werk gab in vielerlei Hinsicht den Expressionisten und Fauvisten wichtige Impulse. Über seine rätselhafte psychische Erkrankung existiert ein ganzer Katalog an Diagnosen, welche posthum gestellt wurden. Neben Angststörung, Paranoia, Schizophrenie und anderen Psychosen vermutete man eine Absinthvergiftung, eine Erkrankung des Innenohrs, eine epileptische Erkrankung, Bleivergiftung, oder andere organische Erkrankungen, welche sich auf die Psyche auswirken.¹⁶⁹

Vincent van Goghs Kunst war keine rationale, durch Bildung ge- oder verformte, sondern eine emotionale und höchst persönliche. Er gab sein Innerstes preis, aber nicht im Sinne einer spiegelbildlichen Entsprechung. Seine psychische Verfassung war zumindest sehr subtil in den Gemälden erkennbar, beispielsweise durch wilde Wirbel der Pinselstriche oder durch bevorzugte Verwendung der Farbe Grün, etc. Trotzdem halte ich eine direkte Beziehung zwischen van Goghs persönlichem Leid und seiner Kunst für schwierig. Sein gequältes Leben beinhaltete Unverstandensein, Misserfolg, Einsamkeit und seine mysteriöse Krankheit, und

¹⁶⁹ Vgl. Martin Aigner, nicht publizierter Vortragstext, 2007, S. 3-4.

entsprach damit allen Regeln des „Tortured Artist“. Diese Enttäuschungen waren aber eher an seine Wertvorstellungen, Ideale, künstlerischen Ziele usw. geknüpft. Seine übrige Gefühlswelt, welche sich auch in seinen Werken widerspiegelte, schien davon jedoch relativ abgekoppelt zu sein. Man kann demnach nicht unbedingt davon sprechen, dass sich emotionales Leid förderlich auf van Goghs Kunst auswirkte. Plausibel klingt zumindest die These Hirschs, Van Gogh habe sich mit seiner Kunst eine ideale Gegenwelt geschaffen, die die traumatische Welt transzendiere.¹⁷⁰

Der Einfluss seiner rätselhaften psychischen bzw. organischen Krankheit ist ein anderes Thema, aber wie ich in der Einführung der vorliegenden Arbeit erwähnte, schloss ich diese Beispiele aus. Ebenso wenig sollte der stereotype „leidende Künstler“ Gegenstand meiner Untersuchungen werden, daher wählte ich van Gogh nicht als Fallstudie, wenngleich gerade sein Leben den Mythos des gequälten Künstlers bis heute so sehr prägte.

Ferdinand Hodler

Im Gegensatz zu van Gogh galt Ferdinand Hodler (1853-1918), ein Vertreter des Symbolismus, als robuste Natur. Seine Biografen Hans Mühlestein und Georg Schmidt bezeichneten den Maler, in dessen Kindheit in der Familie ein „allgemeines Sterben“ herrschte, und der bereits als Zwölfjähriger die Malerwerkstatt des Stiefvaters übernommen hatte und so als „mutiger junger Bursche“ für die Familie sorgen musste, überschwänglich als ein „Phänomen der Kraft“.¹⁷¹ Davon zeugt auch die Anekdote, dass im Winter 1879/1880 der erwartete künstlerische Erfolg ausblieb, und nachdem gar kein Geld mehr da war, er sich im Frühjahr 1880 einfach zu einer „Verdienstreise“ entschloss. Zu Fuß ging er den Genfersee entlang und verdiente als Porträtmaler in Kleinbürgerhäusern innerhalb von vierzehn Tagen so viel, um seine Mietschuld in Genf abzulösen, und ein wenig mehr.¹⁷² Im selben Jahr noch erfuhr Hodler eine erste religiöse Krise; und eine weitere, tiefere 1889/90. In dieser Zeit entstand das berühmte monumentale Gemälde „Die Nacht“, welches einen Wendepunkt in seinem Schaffen darstellte und ihm zum Durchbruch verhalf. 1891 wurde das Bild am Pariser Salon du Champ-de-Mars ausgestellt, wo es großes Aufsehen erregte. Es folgten Ehrungen und Preise. Das Pendant, „Der Tag I“ (Abb. 8), entstand 1899. Im Jahr 1908 lernte Ferdinand Hodler seine größte Liebe, Valentine Godé-Darel kennen. „So ist zum ersten und einzigen Mal in Hodlers Leben der Idealfall einer körperlich und geistig

¹⁷⁰ Vgl. Anm. 138, 139.

¹⁷¹ Mühlestein/Schmidt 1983, S. 4-5.

¹⁷² Ebenda, S. 165.

gleich entfalteten Liebe Wirklichkeit geworden.“¹⁷³ Das Glück wehrte aber nur wenige Jahre, und als Valentine an Krebs erkrankt war, „ist der expressive Realismus heftiger denn je emporgerüttelt worden durch den furchtbarsten Wettlauf mit dem Tode, den selbst der mit dem Tod von Kind auf vertraute Hodler jemals zu bestehen hatte.“¹⁷⁴ Was dann folgte, ist ein innerhalb der Kunstgeschichte wohl allein stehendes und überaus berührendes Zeugnis einer Sterbebegleitung. Das künstlerische „Festhalten“ seiner kranken, sterbenden und toten Geliebten Valentine Godé-Darel beeindruckt durch Realismus und einen unglaublichen Umfang – der Werkzyklus über Valentine umfasste 50 Ölbilder, 130 Zeichnungen, über 200 Skizzen und eine Skulptur. (Abb. 9, 10)

Stephan Hau sprach hier vom Versuch der Rückgängigmachung des Objekt-Verlustes, der Vollkommenheit und Unsterblichkeit durch das Malen, vom Denkmal, das er Valentine damit setzte – Belege für einen „narzisstischen Modus“ beim Umgang mit Objektverlust.¹⁷⁵ Der Einfluss der zahlreichen Konfrontationen mit Krankheit, Sterben und Tod auf seine Kunst lässt sich bei Hodler einfach nicht abstreiten. Trotz eines gewissen Hangs zum Morbiden und trotz des starken Realismus ist seine Malerei aber sehr ästhetisch und durch die symbolistischen Szenen auf eine andere Art und Weise idealisiert. Auch hier also wieder eine transzendierte traumatische Welt? Der umfangreiche Werkzyklus der sterbenden Geliebten Hodlers zeugt jedenfalls von einer Entwicklung des künstlerische Dargestellten von fremdbestimmten zu immer individuelleren, autonomen, persönlicheren und nun auch unrepräsentativen Inhalten. Hodlers Porträts von der sterbenden Valentine waren jedoch noch nicht für eine breite Öffentlichkeit gedacht.

Paula Modersohn-Becker

Die deutsche Malerin Paula Modersohn-Becker (1876-1907) entsagte dem Naturalismus und verschmolz reine Farbflächen mit starker Konturierung zu einfachen Kompositionen. Ihre in der Gegenständlichkeit sehr reduzierten Bilder sind sehr persönlich und gefühlsbetont gefärbt. In der Kindheit der Malerin hatte sich ein traumatischer Unfall ereignet. Als sie zehn Jahre alt war, und zusammen mit ihren Cousinen Cora und Maidli Parizot in einer Sandgrube spielte, wurden die drei sowie ein paar andere Kinder verschüttet. Während Paula und Maidli sich retten konnten, erstickte die elfjährige Cora. „Dieses Kind war das erste Ereignis in meinem Leben. [...] Mit ihr kam der erste Schimmer von Bewusstsein in mein Leben“¹⁷⁶, schrieb die

¹⁷³ Mühlestein/Schmidt 1983, S. 483.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 482.

¹⁷⁵ Hau 2005, S. 72.

¹⁷⁶ Modersohn-Becker 2003, S. 12-13.

Malerin 1900 an Rainer Maria Rilke. Liselotte von Reinken meinte dazu: „Wer sein bewußtes Leben mit der Erfahrung des Todes beginnt, wird sich immer wieder seiner Gegenwart bewußt werden. In dieser Erfahrung des Kindes kann das bei Paula so auffallende Absolutsetzen des Lebens als höchsten Wert seinen Ursprung haben, der rauschhafte Lebensgenuß, der immer wieder bei der Heranwachsenden durchbricht.“¹⁷⁷ War dieses Erlebnis der Grund für die kompromisslose und selbstbewusste Befolgung ihres eigenen Weges in ihrer Kunst? „Sie ist freier als die meisten der damals in Deutschland Malenden von den Konventionen des Metiers“, schrieb Adolf Behne.¹⁷⁸ Sie hatte ihre eigene malerische Sprache (Abb. 11). Die Frage nach ihrem Lehrer habe sie ironisch mit dem Hinweis auf ihren Mann beantwortet, denn „daß man so malt wie man selber, das vermuteten sie nicht.“¹⁷⁹ Unabhängig davon, dass Modersohn-Becker beispielsweise durch Paris-Aufenthalte mit zahlreichen modernen Kunst-Ansätzen in Berührung kam und dadurch höchstwahrscheinlich Inspiration und Anregung fand, hat es den Anschein, als diene jenes Todeserlebnis nachträglich als eine Art Rechtfertigung für ihren sehr eigenständigen künstlerischen Ausdruck sowie für ihr Selbstbewusstsein. Woher dieses schlechte Gewissen vonseiten der Biografen bzw. Biografinnen? Angesichts der starken Persönlichkeit der Malerin wirkt die Reduktion ihres Antriebs auf jenes Ereignis aber auch wie eine Abwertung ihrer künstlerischen Leistung.

Alfred Kubin

Die Mutter des Künstlers Alfred Kubin (1877-1959) starb, als dieser zehn Jahre alt war, was ihn schwer erschütterte. Zu seinem Vater hatte er ein schwieriges Verhältnis. Mit Neunzehn misslang ein Selbstmordversuch; ein Jahr später erlitt Kubin einen schweren nervösen Anfall, welcher durch Beerdigungsvorbereitungen ausgelöst worden war. Während seiner Rekonvaleszenz kopierte er Bilder aus illustrierten Zeitschriften. Schließlich schickte ihn sein Vater nach München, wo er im weiteren Verlauf die Kunstakademie besuchte, das Werk Max Klingers kennen lernte, und somit endlich zu seiner eigenen Ausdruckswelt fand. Kubin, welcher auch für seinen Roman „Die andere Seite“ bekannt ist, erlangte Anerkennung und Berühmtheit durch sein grafisches Werk, welches „von jenseitiger Düsternis, bizarrer Grausamkeit und grotesken Schrecknissen bestimmt“¹⁸⁰ ist (Abb. 12). Stand seine Kunst unter dem Eindruck des frühen Verlustes der Mutter? Was in der Biografie Modersohn-Beckers als

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Sozialistische Monatshefte, 1923; Zit. nach von Reinken 1983, S. 149.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 95.

¹⁸⁰ Seipel 1988, S. 12.

schlechtes Gewissen zu spüren war, steigerte sich bei Kubin zur Sensation: Jede kleinste Krise, jeder Nervenzusammenbruch ist vermerkt. Sein „kaputtes“ Werk ist unweigerlich mit seiner „kaputten“ Psyche verstrickt. Ironie ist, dass sein Schaffen durch emotionale Krisen und Ängste eher gehemmt wurde, wohingegen ruhiges und harmonisches Umfeld, welches ihm durch seine Ehefrau Hedwig und dem gemeinsamen ländlichen Wohnsitz in Zwickledt bei Wernstein am Inn gegeben war, seine Arbeit erleichterte.

Auffallenderweise fanden sich die meisten Künstler mit einem starken Leid-Aspekt in ihrem Schaffen innerhalb des Zeitraums Mitte des 19. bis etwa Ende des 20. Jahrhunderts. Es wäre auch spannend, sich in der Nachfolge Ernst Kris' und Otto Kurz' speziell Biografien auf diese Aufmerksamkeits-Verschiebung hin anzusehen. Aber auch künstlerische Identitätsentwürfe trugen zu diesem Bild bei: Gegen Mitte des 20. Jahrhunderts begannen manche Künstler, ihre Verletzungen und ihre Psyche einer breiten Öffentlichkeit darzulegen. Ihre Neurosen und Traumata wurden quasi zum Programm. Die Kunst fungierte nicht nur als Aufklärungs- und Anklage-Instrument gegenüber den Tätern oder der Gesellschaft, sondern auch als Bewältigungs-Strategie und Heilmittel – siehe Joseph Beuys. Künstlerinnen, welche ihr Innerstes oder ihre traumatischen Erinnerungen in der Kunst thematisierten, waren beispielsweise Louise Bourgeois, Niki de Saint Phalle und Elke Krystufek.

Louise Bourgeois

Louise Bourgeois (1911-2010) kam erst in hohem Alter zu Ruhm als Künstlerin, wird aber umso mehr zu den bedeutendsten Bildhauerinnen des 20. Jahrhunderts gezählt.

Sie hatte ein schwieriges Verhältnis zu ihrem Vater; umso mehr verehrte sie ihre Mutter, welche starb, als Louise 21 Jahre alt war. Als drittes Mädchen hatte sie früh zu spüren bekommen, dass Töchter unerwünscht seien. „Louise blieb ihr Leben lang der Vorstellung verhaftet, die Geburt von Töchtern müsse man ‚verziehen‘ bekommen.“¹⁸¹ Auch die offensichtliche Untreue des Vaters gegenüber der Mutter schmerzte Louise.

In ihrer Kunst verarbeitete sie unter anderem Themen wie Geborgenheit, Nest, sich zurück ziehen, und auf der anderen Seite Auflehnung, Käfig, „Zerstörung des Vaters“ (destruction of the father), usw. Freudianische Symbole wie Phalli, Brüste und Vaginen tauchten für sich stehend auf, in allen möglichen Variationen und als Mischformen (Abb. 13). Die Riesen-Spinnen und „The She-Fox“ (Abb. 14) symbolisierten ihre beschützende Mutter. Eines ihrer Spätwerke waren die „Cells“, welche Herkunft, Familie, Gefühle und Lebenssituationen

¹⁸¹ Mulot 2002.

nachbildeten, oft mit einem bedrohlichen Aspekt wie beispielsweise in „Choisy“ – eine Rauminstallation, welche das Haus ihrer Kindheit mit einem Fallbeil darüber zeigt. Zuletzt veröffentlichte sie ihre Tagebuchaufzeichnungen und „eröffnete“ mit den Worten: „My name is Louise Josephine Bourgeois. I was born 24 December 1911, in Paris. All my work in the past fifty years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood. My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama.“¹⁸² Die Darlegung der Verletzungen der Vergangenheit und deren Verarbeitung in der Kunst gehörten bei Bourgeois zur künstlerischen Identität – eine endlose Wiederholung des Alptraums oder Strategie?

Niki de Saint Phalle

Auch Niki de Saint Phalle (1930-2002) arbeitete mit ihrer Vergangenheit. Sie etablierte sich als Künstlerin durch ihre performative Bildhauerei; ihren Namen verbindet man heute hauptsächlich mit ihren „Nanas“, den riesigen bunten, fröhlichen Frauen-Skulpturen. Zur Kunst war sie über Kunsttherapie gekommen.

Ihre frühe Kindheit verbrachte sie größtenteils bei ihrer Großmutter in Frankreich, bevor sie wieder zu ihren Eltern in die USA kam. Als junger Teenager wurde sie mehrmals von ihrem Vater vergewaltigt. Nachdem sie dann mit 18 Jahren den Dichter Harry Matthews geheiratet hatte und mit ihm zwei Kinder hatte, kam sie nach einem psychischen Zusammenbruch im Rahmen einer Therapie mit Malerei in Berührung. „Sie entdeckte das ‚schwarze Land des Wahnsinns‘ und die Möglichkeit seiner Überwindung durch die Übertragung der Gefühle, Ängste, Gewalt, Hoffnungen und Freude in ein künstlerisches Werk“, schrieb Monika Becker über de Saint Phalles Zeit in der psychiatrischen Klinik.¹⁸³ Schließlich entschied sich de Saint Phalle zu dem Schritt, ihre Familie zurück zu lassen und fortan nur mehr für die Kunst zu leben. Über Jean Tinguely, welcher ihr Lebensgefährte wurde, kam sie in Paris mit den Nouveaux Réalistes in Verbindung, nachdem sie mit ihren „Schießbildern“ Aufsehen erregt hatte. Diese waren anfangs undefinierbare Gipsreliefs, unter denen sich verschiedene Behältnisse mit Farbe befanden. Mit einem Gewehr durften Gäste der Vernissage sowie die Künstlerin selbst auf die Reliefs schießen, welche durch die auslaufende Farbe zu Gemälden wurden. Im Anschluss wurde über die Aktion diskutiert und die Bilder verkauft. Das Repertoire dieser „Kunstäußerung, die sich durch Gewalt, Zerstörung und Wiedererstellung definierte“,¹⁸⁴ erweiterte sich. Neben Farbe kamen unter anderem auch Lebensmittel zum

¹⁸² Bourgeois 1998, S. 1.

¹⁸³ Becker 1999, S. 16.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 14.

Einsatz, neben einem Gewehr auch Pfeil und Bogen. Und auch die Reliefs selbst wandelten sich über Landschaften zu Gebilden, die eindeutig einen Männerkörper (Vater) (Abb. 15) oder Flügelaltäre (Klosterschule) darstellten. Die Künstlerin selbst fasste zusammen: „In 1961 I shot at Daddy, all men, small men, tall men, big men, fat men, men, my brother, society, the church, the convent school, my family, my mother, all men, Daddy, myself, men. I shot because it was fun and made me feel great. I shot because I was fascinated watching the painting bleed and die. [...]”¹⁸⁵ Weidinger wies auf die „männliche Aggression“ hin, auf die zerstörerische Vaterrolle, welche de Saint Phalle durch die Ausführung der Schießbilder übernommen hatte.¹⁸⁶ Auch hier also wieder das von Hirsch angesprochene Prinzip, als Traumatisierte in die Täterrolle zu schlüpfen.¹⁸⁷ Für de Saint Phalle war es aber vermutlich die einzige Möglichkeit, als Frau in einer männerdominierten Gattung akzeptiert und anerkannt zu werden.¹⁸⁸ Interessant ist die Bedeutung des Konflikts als Bedingung ihrer Kunst. Becker schilderte: „Paradoxerweise war es gerade die wiedergewonnene Harmonie, die ihrer Kunst im Wege zu stehen schien. Ihre [früheren] Assemblagen enthielten zwar Werkzeuge der Gewalt, aber sie verteilten sich ohne Dramatik über die Bildfläche. Sie hatte ihre psychische Krise scheinbar überwunden, ihre Kunst brauchte nicht länger meditativ zu sein. Es war an der Zeit, sich wieder den Konflikten zu stellen.“¹⁸⁹ Nachdem ihr das bewusst geworden war, verließ sie ihre Familie, entschied sich für die Kunst und fand schließlich zu den Schießbildern. An einem bestimmten Punkt kehrte auch da wieder die ungewünschte Harmonie ein: „Leidenschaft sollte das Werk auszeichnen, statt Harmonie Konflikt. Niki hatte zu Beginn ihrer Malerei geglaubt, sie habe ihre Harmonie wiedergefunden, aber mit den frühen Ölbildern hatte sie sich nur zu ihren Problemen bekannt. Sie war nun im Begriff, diese erneut zuzumalen.“¹⁹⁰ Danach verfeinerte sie ihre Schießbilder. „Jedoch: Ihre Kampfeslust schien allmählich zu verrauchen. Man erwartete von ihr immer wieder etwas Neues, Schönes, Eindrucksvolles und Befreiendes. [...] Es gab noch ein Tabu, mit dem sie seit langem im Zwiespalt lebte.“¹⁹¹ Dieses Tabu waren die Kirche und die Verletzungen, die ihr in der Klosterschule zugefügt worden waren, und von denen sie sich befreien wollte. Die Arbeit mit persönlichem Leid war im Frühwerk de Saint Phalles also künstlerische Strategie. Anders als beispielsweise bei Kubin und Bourgeois kam bei de Saint Phalle jedoch ein Wendepunkt: Es folgten weibliche, aus verschiedenen Objekten zusammengesetzte Skulpturen, welche

¹⁸⁵ Schulz-Hoffmann 2003, S. 10.

¹⁸⁶ Weidinger 2008, S. 171.

¹⁸⁷ Vgl. Anm. 132.

¹⁸⁸ Niki de Saint Phalle war das einzige weibliche Mitglied der Nouveaux Réalistes.

¹⁸⁹ Becker 1999, S. 20.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 42.

¹⁹¹ Ebenda, S. 50.

Verletztheit und Verletzlichkeit thematisierten.¹⁹² Ab 1964 begannen diese Skulpturen, sich zu verändern: Das Verletzte, Vergängliche, Morbide wich Bewegung, einer fröhlichen Farbigkeit und einer unbändigen Heiterkeit. Mit den bunten, freien, sexy, fruchtbaren „Nanas“ (Abb. 16) hatte Niki de Saint Phalle ihre schwere Kindheit überwunden, sich vom Leid abgelöst und sich der Lebensfreude zugewandt. Aus kunsthistorischer Sicht ist hier freilich weniger die persönliche, als vielmehr die künstlerische Weiterentwicklung relevant.

Elke Krystufek

Was bei den erwähnten Künstlern einen persönlichen Hintergrund hatte, wurde bei Elke Krystufek (geb. 1970) zu einer konzeptionellen Inszenierung. Im Zentrum der Malerin, Aktions- und Performance-Künstlerin standen stets sie selbst und ihr Abbild. Durch pornografische Arbeiten oder in Performances, in denen sie Missbrauch thematisierte, sich selbst schädigte und ihre Bulimie „zur Schau stellte“, provozierte und schockierte sie und machte die Gesellschaft aufmerksam auf die Krankheiten und Probleme der heutigen jungen Generation (Abb. 17). Obwohl sie offen über ihr privates Leben spricht, psychosomatische Krankheiten und schwierige Liebesbeziehungen vorhanden sind und ihr Leiden als ihr Schaffensmotor erscheint, verwehrt sie sich aber der Frage nach autobiografischen Zügen in ihrer Kunst. Die künstlerische Identität und die Inszenierung spielen bei Krystufek die Hauptrolle. Es ginge ihr nur insofern um die eigene Geschichte, als sie diese als Material verwenden könne, um allgemein gültige Aussagen über die Gesellschaft zu generieren. Sie wolle damit zeigen, dass ihr Schicksal kein einzelnes ist, sondern dem Lebensweg vieler Zeitgenossen entspreche. Krystufek wolle anderen Menschen mit Schwierigkeiten, die es nicht schaffen würden, sich in der Gesellschaft zu entfalten, durch ihr Künstlerinnendasein ein „Vorbild“ sein, ihnen ein „Lebensmodell“ vorschlagen, das trotz aller Schwierigkeiten Anerkennung und Befriedigung bringen könne.¹⁹³ Weidinger, welche die Borderline-Aspekte in Krystufeks Arbeiten untersuchte, stand dieser Vorbild-Wirkung allerdings kritisch gegenüber. Sie sah darin die Gefahr der Fixierung auf gewisse Handlungsweisen, die die Weiterentwicklung, ja möglicherweise Heilung einer psychischen Erkrankung erschweren.¹⁹⁴ Diese Gefahr könnte gerade dabei sein, zu verfliegen. Jüngst präsentierte Krystufek ganzfigürige Porträts von gutaussehenden nackten Männern, beispielsweise das Gemälde „Hescape“, welches in einer Installation bei der 53. Biennale zu sehen war (Abb. 18). Damit wolle sie den kunsthistorisch traditionellen männlichen Blick auf den weiblichen Körper

¹⁹² Vgl. Weidinger 2008, S. 172.

¹⁹³ Ebenda, S. 135.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 136.

hinterfragen. Die Künstlerin ersetze ihn durch eine Untersuchung des weiblichen Blicks auf den männlichen Körper.¹⁹⁵

Man könnte sagen, Leid hatte – im Bezug auf das Bewusst-Werden und Bewusst-Machen der Opferrolle der Frau und das Heraustreten aus dieser Rolle – auch eine feministische Funktion.

Dies waren nun äußerst knapp einige Künstlerbiografien, und es gäbe sicherlich noch viele weitere, aber es sollte in dieser Arbeit kein „Sammel-Katalog“ entstehen. Die genannten Beispiele zeigten einigermaßen nachvollziehbar, wie eng Kunst mit Biografie verbunden sein kann und wie die Kunst von Leid abhängig sein kann, und sei es nur Strategie. In manchen Fällen wurde aber ersichtlich, dass Schlüsse in der Vergangenheit zu voreilig getroffen wurden. Es wurden vielleicht auch viele Fragen aufgeworfen, deren Beantwortung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Sieht man sich Biografien noch genauer an, erkennt man, dass die Zusammenhänge oft nicht so eindeutig sind. Daher folgen nun zwei ausführliche Biografien. Aus einer früheren Beschäftigung heraus mit Leben und Werk Francisco de Goyas und Pablo Picassos war meine Wahl schließlich auf diese beiden spanischen Künstler gefallen. Bei beiden gab es ein Ereignis in einer zwischenmenschlichen Beziehung, welches sich erheblich auf ihre Kunst auswirkte. Welche Rolle jene Personen spielten, um die sich alles drehte und die auch in den Werken auftraten, soll nun erläutert werden. Einem Überblick der Biografie des Künstlers folgen Details der Biografie und der Umstände zum Zeitpunkt des Ereignisses und eine Analyse des veränderten künstlerischen Ausdrucks bzw. Materials.

¹⁹⁵ Volland 2009.

4.2 Francisco Goya (1746-1828)

Francisco Goya, Hofmaler des spanischen Königshauses hatte sich mit Tapisserie-Entwürfen im Stil des Rokkoko, mit religiösen Fresken und vor allem als Porträt-Maler einen Namen gemacht. Er wäre aber heute vielleicht trotzdem vergessen, wenn nicht in den Neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, in der Mitte seines Lebens, eine entscheidende Wende in seiner Kunst eingesetzt hätte. Eine Krankheit, die letztlich zu Taubheit führte sowie die Liebe zur Herzogin von Alba, welche nur von kurzer Dauer war, leiteten eine neue Schaffensperiode in Goyas Oeuvre ein. Den Caprichos folgten noch viele weitere Radierzyklen, welche Laster und Missstände der Gesellschaft, düstere Alpträume sowie die grausamen Ereignisse des Krieges wiedergaben. Unter anderem mit seinen „Pinturas Negras“, Malereien des Dämonischen, Fantastischen und Irrationalen, gefertigt in einer expressiven, sehr freien Malweise, ebnete Goya vielen künftigen Künstlergenerationen den Weg.

4.2.1 Biografisches

Francisco José de Goya y Lucientes wurde am 30. März 1746 als Sohn des Vergolders José Goya und dessen Ehefrau Gracia Lucientes, welche dem niederen Adel entstammte, in dem kleinen Ort Fuendetodos bei Zaragoza in Aragón geboren. Über Francisco Goyas Kindheit ist nicht sehr viel bekannt. Mit vierzehn Jahren trat er in das Atelier des Malers José Luzán ein, wo seine Ausbildung fast vier Jahre lang ausschließlich darin bestand, Stiche zu kopieren – eine Tätigkeit, die ihm von Herzen zuwider gewesen sein soll.¹⁹⁶ Trotzdem sollte er später aus dieser Zeit für sein druckgrafisches Werk schöpfen.

Im Jahr 1760 reiste Goya das erste Mal nach Madrid, um sich am nur alle drei Jahre stattfindenden Wettbewerb der Königlichen Akademie der Schönen Künste von San Fernando zu beteiligen. Doch nicht ein einziger Juror habe ihm Talent zuerkannt.¹⁹⁷ Madrids Kunstwelt wurde zu dieser Zeit vom venezianischen Maler Giovanni Battista Tiepolo und dessen beiden Söhnen sowie von Anton Raphael Mengs, einem der führenden Vertreter des Klassizismus, beherrscht. Drei Jahre später versuchte Goya es erneut an der Akademie, wieder vergeblich. Nach einigen Jahren, über die nicht sehr viel bekannt ist, reiste Goya 1770 nach Italien, um dort mit einem historischen Thema an einem Wettbewerb der Akademie von Parma teilzunehmen, wodurch er zumindest sechs Stimmen der Jury und eine ehrenvolle Erwähnung erhielt.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Gassier/Wilson 1971, S. 34.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 36.

¹⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 37.

Zurück in Spanien bekam Goya einen Freskoauftrag für die Kuppelausmalung der Kathedrale Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza. Im Jahr 1773 heiratete er Josefa Bayeu, die Schwester Francisco Bayeus, welcher am königlichen Hof tätig war und bereits seinen jüngeren Bruder Ramón bei Hofe förderte. Die Familien Goya y Lucientes und Bayeu, ebenfalls aus Zaragoza, kannten sich seit vielen Jahren. Für Francisco Goya hatte die Heirat mit Josefa jedenfalls die Folge, durch Mengs, auf Veranlassung Francisco Bayeus, zum Hofmaler berufen zu werden.¹⁹⁹ Dies geschah Ende 1774, und ab 1775 begann Goya seine Tätigkeit für die Königliche Teppichmanufaktur Santa Bárbara in Madrid; bis 1791 entwarf er 63 Kartons für Wandteppiche, meist mit volkstümlichen und Jagdszenen oder anderen Genre-Darstellungen im Stile des Rokkoko (Abb. 19-21).

1780 wurde Goya in die Königliche Akademie von San Fernando aufgenommen. Im selben Jahr erhielt er den Auftrag, die Kathedrale El Pilar in Zaragoza mit Fresken auszustatten. Doch aufgrund seines freien, skizzenhaften Malduktus stieß er auf scharfe Kritik und musste nach langem Hin und Her seine Ausführung anpassen. Diese Skizzenhaftigkeit, welche zu einem Charakteristikum Goyas Malerei wurde, war in diesem Fall seine erste öffentliche Auflehnung gegen den herrschenden klassizistischen Kunstgeschmack.²⁰⁰

In den darauf folgenden Jahren erhielt er zahlreiche Porträt-Aufträge von Mitgliedern der königlichen Familie, unter anderem von den Herzögen von Osuna. Im Jahr 1785 wurde Francisco Goya zum stellvertretenden Direktor für Malerei an der Königlichen Akademie von San Fernando ernannt. Ein Jahr später ernannte Karl III. Goya zu seinem Königlichen Maler (Pintor del Rey). In der Nachfolge wurde Goya von Karl IV. im Jahr 1789 zum Hofmaler (Pintor de cámara) ernannt.

Francisco de Goya war nun nicht nur Königlicher Maler, sondern binnen kürzester Zeit auch Lieblingsmaler der am Hof vertretenen berühmtesten Familien des Landes geworden.²⁰¹ An diesem Punkt seiner Karriere ereignete sich der in Biografien über Goya so genannte „Einschnitt“, welcher entscheidend für sein Werk gewesen sei.²⁰² Zwischen Ende 1792 und Anfang 1793 erkrankte Goya bei einem Aufenthalt in Andalusien ernsthaft, wodurch er sein Gehör für immer verlor. Um diese Reise und die Erkrankung ranken sich viele Mythen, in welchen auch die Herzogin von Alba auftaucht. Belegt ist jedoch nur folgendes: Mitte Oktober 1792 legte Goya der Akademie in Madrid einen bedeutsamen Bericht über den Malunterricht vor. Im November schien er bereits in Andalusien gewesen zu sein. Denn durch

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 41.

²⁰⁰ Vgl. Waldmann 1998, S. 94.

²⁰¹ Vgl. Gassier/Wilson 1971, S. 68.

²⁰² Vgl. ebenda, S. 105.

einen Briefwechsel im Jänner 1793 zwischen Don Sebastián Martínez und Martin Zapater, beides Freunde von Goya, weiß man, dass dieser sich zu jenem Zeitpunkt bereits erkrankt in Martínez Haus in Cádiz befand. Da Goya von Sebastian Martínez ein Porträt malte, welches er in das Jahr 1792 datierte, wird angenommen, dass Goya zu diesem Zwecke Madrid in der ersten Novemberhälfte 1792 ohne offizielle Erlaubnis verlassen hatte.²⁰³ Durch die Erkrankung kam es zu einem längeren Aufenthalt, wodurch seine Abwesenheit in Madrid nicht unbemerkt blieb, was zu Schwierigkeiten hätte führen können, da ein Hofmaler sich nicht nach Belieben vom Hof entfernen konnte. Durch die Vermittlung seines Freundes Martínez konnte er Bayeu dazu bewegen, für ihn in Madrid einen offiziellen Urlaub zu erwirken. Goya betrieb noch weiteren Aufwand, um die Tatsache zu vertuschen, dass er sich zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr in Madrid aufhielt. Und auch der tatsächliche Grund seiner Reise ist nicht restlos geklärt, was Autoren zu wilden Spekulationen veranlasste.²⁰⁴ Es ist anzunehmen, dass Goya die sich damals in Bau befindliche Kapelle Santa Cueva besichtigen wollte, für deren Ausstattung er den Auftrag einiger Gemälde erhalten hatte, und diese Besichtigung gleich mit einem Besuch eines weiteren Freundes, Ceán Bermúdez, verband.²⁰⁵

Darüber hinaus versuchten Ärzte, aufgrund der im Briefwechsel zwischen Martínez und Zapater erwähnten Krankheitssymptome, Rückschlüsse auf Goyas Erkrankung zu ziehen. Darunter bestand der Verdacht auf Bleivergiftung – durch die Verwendung von Bleiweiß als Grundierung – oder auf Syphilis, was auch den frühen Tod seiner zahlreichen Kinder bis auf eines (Javier) erklären würde, was aber sehr unwahrscheinlich ist.²⁰⁶ Goyas Krankheit, welche ihn scheinbar bereits 1778 und 1790 in milderer Weise heimgesucht hatte und 1819 erneut auftauchen sollte, wurde folgendermaßen konstatiert: „Der Kranke war dem Tod nahe, war zeitweise gelähmt, sein Gleichgewichtssinn war beeinträchtigt, aber seine kräftige Konstitution und sein sanguinisches Temperament gewannen die Oberhand, und so genas er, auch wenn er für immer das Gehör einbüßte.“²⁰⁷

Während seiner Rekonvaleszenz malte Goya die kleine Gruppe der „Kabinettstücke“, von welchen er Don Bernardo de Yriarte, Vizerektor der San-Fernando-Akademie in einem Brief vom 4. Jänner 1794 berichtete: „Erlauchtester Herr! Um meine durch die Betrachtung meiner Leiden gequälte Phantasie zu beschäftigen und um teilweise die hohen Kosten

²⁰³ Vgl. ebenda.

²⁰⁴ Vgl. Waldmann 1998, S. 29.

²⁰⁵ Vgl. Gassier/Wilson 1971, S. 106.

²⁰⁶ Neunzehn seiner Kinder seien gestorben; mit Sicherheit weiß man aber nur von insgesamt höchstens sechs Kindern Goyas. Vgl. ebenda.

²⁰⁷ Ebenda.

auszugleichen, die mir dadurch entstanden sind, habe ich damit begonnen, eine Gruppe von Kabinettstücken zu malen, in denen es mir gelungen ist, Beobachtungen anzustellen, die in Auftragsarbeiten gewöhnlich keinen Platz finden, da bei diesen Laune und Erfindungsgabe nicht frei schalten und walten können. [...]“²⁰⁸ Bei diesen Kabinettstücken handelte es sich um vierzehn kleinformatige, auf Weißblech ausgeführte Gemälde, von denen nur elf der Akademie vorgelegt wurden. Dort erhielten sie den Sammeltitle „Darstellungen von Volksbelustigungen“, was durch die Häufigkeit der dargestellten Stierkampfszenen zu erklären ist. Herausragend ist auch das Gemälde „Corral de locos“ (Abb. 22) Es wird angenommen, dass auch die „Komödianten“, der „Marionettenverkäufer“, die „Banditen, eine Kutsche überfallend“, der „Schiffbruch“ und „Feuer in der Nacht“ (Abb. 23) zu dieser Serie gehören.²⁰⁹ Diese Szenen kündigten einen neuen Abschnitt in Goyas Werk an. Er selbst habe diesen mit einem einzigen, berühmten Wort charakterisiert – el capricho.²¹⁰ Dieser Begriff tauchte in seinem Brief an Yriarte auf (capricho – Laune), und Gassier und Wilson vermuteten dessen Bedeutung für Goya als „Freiheit“, „Fantasie“, „Intimität“.²¹¹ Vor der Entstehung des gleichnamigen Radierzyklus sollte aber noch ein weiterer „Einschnitt“ stattfinden:

Vermutlich im August 1794 kam die Herzogin von Alba in Goyas Atelier, um sich von ihm schminken zu lassen. Spätestens ab diesem Jahr standen die beiden in Kontakt miteinander. Im Jahr 1795 erhielt Goya den Auftrag zweier ganzfigurlicher Porträts, des Herzogs und der Herzogin von Alba (Abb. 24). In dasselbe Jahr sind zwei kleine Gemälde datiert, welche einmal die Zofe der Herzogin mit dem Adoptivkind María de la Luz und dem kleinen Sohn des Gutsverwalters zeigen und einmal die Zofe und die Herzogin selbst; beides Darstellungen unüblicher Alltags-Szenen (Abb. 26, 27), aus denen man auf einen recht vertraulichen Umgang des Hauses mit Goya schließen könnte, freilich aber noch nicht auf ein Verhältnis der Herzogin mit dem Maler.

Im Juni 1796 starb der Herzog von Alba. Goya hielt sich danach bei der Herzogin in Sanlúcar de Barrameda auf; über den genauen Grund gibt es keine Belege, und auch für den Aufenthalt kommen zwei mögliche „Termine“ in Frage. In Sanlúcar entstanden 21 Skizzen mit intimen Szenen, das sogenannte „Sanlúcar-Album“ bzw. „Album A“ (Abb. 38-44), welches weiter unten noch näher beschrieben wird. Goya fertigte überdies ein zweites Bildnis der Herzogin, diesmal in Schwarz (Abb. 25) – und dieses Porträt gab zahlreichen Historikern und

²⁰⁸ Zit. nach ebenda, S. 108.

²⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 112.

²¹⁰ Ebenda, S. 113.

²¹¹ Ebenda.

Romanschriftstellern Grund zur Vermutung eines Liebesverhältnisses zwischen der Herzogin von Alba und Francisco Goya. Denn in diesem Gemälde trägt die Herzogin zwei Ringe, welche mit „Alba“ und „Goya“ beschriftet sind; mit derselben Hand deutet sie auf eine Inschrift im Sand zu ihren Füßen: „Solo Goya“ (Nur Goya). Dieses und noch weitere zahlreiche „gemalte Liebesbekenntnisse“²¹² Goyas sind jedoch nur Indizien. Für die legendäre Affäre zwischen den beiden gibt es allerdings keinen einzigen stichhaltigen Beweis. Scheinbar kam es auch zu einer Art Bruch oder Verletzung – vielleicht aufgrund einer Zurückweisung Goyas durch die Herzogin? Auf diverse Vermutungen und Interpretationen wird weiter unten in diesem Kapitel zurück zu kommen sein. Im Frühjahr 1797 befand sich Goya jedenfalls wieder in Madrid, als das sogenannte „Madrid-Album“ oder „Album B“ entstand, welches mit dem „Album A“ in engem Zusammenhang steht. Es wird aber angenommen, dass zumindest ein Teil dieser Zeichnungen bereits in Sanlúcar gefertigt wurde.²¹³ In diesen Blättern, welche hauptsächlich das spanische Leben der „Majas“ und „Majos“²¹⁴ teils ironisch schildern und kommentieren, tauchen ab der zweiten Hälfte plötzlich Masken, Karikaturen, Hexen und Dämonen auf.

In Madrid begann Goya auch bald mit den Vorzeichnungen für die Radierungen der berühmten „Caprichos“ (Abb. 52, 56, 58-60), deren Veröffentlichung im Februar 1799 bekannt gegeben wurde. Die Caprichos waren sozusagen eine grafische Gesellschaftskritik mit satirischem Gehalt. Auffallend ist jedoch, dass mehrere Darstellungen weiblicher Figuren an die Herzogin von Alba erinnern. Der erwartete Erfolg in der Gesellschaft blieb aus, lediglich unter seinen Freunden wurde Goya gefeiert, und auch die Herzogin von Osuna kaufte gleich mehrere Exemplare der Serie.²¹⁵

Goya blieb weiterhin im Dienste des spanischen Königshauses (Abb. 28), fertigte nun aber vermehrt Porträts des Bürgertums (Abb. 29).

In dieser Zeit entstanden auch die Doppelbilder „Maja desnuda“ (Nackte Maja) und „Maja vestida“ (Bekleidete Maja), welche Jahre später zu einem Skandal führen sollten (Abb. 30, 31). Die „Nackte Maja“ wurde im Allgemeinen früher datiert, da die „Bekleidete Maja“ bereits in einer viel freieren Malweise ausgeführt wurde. Und natürlich gab es wiederum Spekulationen, dass es sich bei dem Modell um keine Andere als die Herzogin von Alba handelte.

²¹² Waldmann 1998, S. 47.

²¹³ Gassier/Wilson 1971, S. 121.

²¹⁴ „Majos“ und „Majas“ waren Männer und Frauen aus dem Volk, welche sich nicht französisch, sondern traditionell spanisch kleideten. Die Frauen waren oft Verkäuferinnen, die Männer gingen oft keiner geregelten Arbeit nach und bevölkerten die Plätze und Kneipen populärer Viertel der Städte. Die Majos und Majas lehnten gute Umgangsformen und Rollenmuster der Geschlechter ab – die Frauen nahmen an der promiskuitiven Freizügigkeit auch auf Kosten der Männer teil. Dadurch übten die Majos und Majas große Faszination auf die gehobene spanische Gesellschaft aus. Vgl. Ertler 2003, S. 154 und Hofmann 2003, S. 12.

²¹⁵ Vgl. Waldmann 1998, S. 76.

Höchstwahrscheinlich hat aber Pepa Tudó, die Geliebte Manuel Godoys, Modell gestanden;²¹⁶ schließlich befand sich jener weibliche Akt in dessen Besitz – ebenso wie das vermutete Vorbild, nämlich die „Venus“ des Velázquez.

Im Juli 1802 erreichte Spanien die Nachricht des frühen Todes der Herzogin von Alba. Die Umstände des Todes blieben ungeklärt bis zu einer Autopsie der Gebeine im Jahr 1945, welche eine natürliche Todesursache ergab.²¹⁷ 1802/03 zeichnete Goya einen Entwurf für das Grabmal der Herzogin von Alba; über den Grund beziehungsweise die Auftraggeberschaft und eine erfolgte Ausführung ist nichts bekannt.²¹⁸

Im Jahr 1808 begann der brutale spanische Unabhängigkeitskrieg gegen die Besetzung durch Napoleon. Die Nachricht über das Blutbad, bei welchem am 2. und 3. Mai in Madrid Aufständische durch französische Truppen niedergemetzelt wurden, verbreitete sich rasch im ganzen Land und führte zu einem erbarmungslosen fünfjährigen Guerilla-Kampf. Jahre später malte Goya „Der 2. Mai auf der Puerta del Sol“ und „Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai auf der Moncloa“ (Abb. 32).

Darüber hinaus hielt Goya diese Schrecknisse des Krieges in zahlreichen Radierungen fest, welche erst nach seinem Tod unter dem Titel „Los Desastres de la Guerra“ (Abb. 33, 34) veröffentlicht wurden. Neben jenen „Schrecken des Krieges“ schuf er in dieser Zeit weitere zahlreiche grafische Serien, von der Forschung in die Alben C-F unterteilt, welche ebenfalls hauptsächlich Szenen des Unabhängigkeitskrieges zeigen und nicht für den Verkauf bestimmt waren. Außerdem fertigte Goya einige Porträts. Gassier und Wilson beschrieben die Jahre zwischen 1808 und 1819 gar als Goyas „fruchtbarsten Schaffensabschnitt“²¹⁹. Auch die rätselhafte Radierungsreihe „Los Disparates“ (die Torheiten) (Abb. 35), welche von der Königlichen Akademie von San Fernando erst 1864 unter dem Titel „Los Proverbios“ (die Sprichwörter) veröffentlicht wurde, entstand vermutlich in diesem Zeitabschnitt. Unterdessen war Goyas Frau Josefa im Jahr 1812 gestorben.

Ferdinand VII., welcher 1808 nur kurze Zeit König war, kehrte 1814 aus dem Exil zurück. Im selben Jahr nahm die Heilige Inquisition die „Nackte Maja“ unter die Lupe, und wie bereits erwähnt, musste sich Goya für diese „unzüchtige“ Darstellung 1815 verantworten. In der Zwischenzeit hatte Goyas junge Lebensgefährtin Leocadia Weiss ein Mädchen zur Welt gebracht.²²⁰

²¹⁶ Vgl. Waldmann 1998, S. 52.

²¹⁷ Vgl. ebenda, S. 74.

²¹⁸ Vgl. ebenda, S. 82.

²¹⁹ Gassier/Wilson 1971, S. 251.

²²⁰ Goyas Vaterschaft ist nicht gesichert.

Ein weiterer großer Radierzyklus ist jener der „Tauromaquia“, welcher Stierkampfszenen und die Entwicklung des Stierkampfes darstellt.

Anfang 1819 kaufte Goya ein Landhaus, die „Quinta del Sordo“ (Landhaus des Tauben) am Ufer des Manzanares in der Nähe von Madrid, wo er mit Leocadia und der kleinen María del Rosario lebte. Im Winter erkrankte Goya, welcher bereits 73 Jahre alt war, schwer; doch sein Freund und Arzt Arrieta brachte ihn durch. Etwa 1820, nach seiner Genesung, begann Goya, die Wände seines Hauses zu bemalen – die Wandgemälde, in Öl unmittelbar auf den Verputz gemalt, seien „der Gipfelpunkt eines fünfzigjährigen Kampfes gegen die Widerwärtigkeiten und Hemmnisse seiner künstlerischen Laufbahn und, ein halbes Jahrhundert vor dem Impressionismus, ein einzigartiges Zeugnis künstlerischer Freiheit“²²¹, beschreiben Gassier und Wilson die „Pinturas Negras“ (die Schwarzen Gemälde) (Abb. 36, 37). Es existieren zahlreiche Versuche, diese fantastischen Visionen zu deuten, in ihnen einen philosophischen oder spirituellen Sinn zu finden.

Von Jänner bis April 1824 hielt sich Goya aus politischen Gründen im Haus eines Freundes versteckt. Er reiste nach Paris und ließ sich am Ende des Jahres mit Leocadia und ihren beiden Kindern in Bordeaux nieder.²²² 1826 reiste er noch einmal nach Madrid, um bei Ferdinand VII. um Versetzung in den Ruhestand, bei Weiterzahlung des Gehaltes, anzusuchen.

Im April 1828 starb Francisco de Goya y Lucientes in Bordeaux. 1901 wurden seine sterblichen Überreste von Bordeaux nach Madrid überführt und in der Kirche San Antonio de la Florida beigesetzt.

4.2.2 Die Herzogin von Alba

„Doña María Teresa Cayetana de Silva, die dreizehnte Herzogin von Alba, war, nach allem, was man hört, ein männermordendes Wesen.“²²³ So beginnt die Beschreibung der Herzogin von Alba in Evan S. Connells Biografie über Goya. Ihre Schönheit und ihre Beliebtheit seien unermesslich gewesen; einerseits sei sie die Güte selbst, andererseits Männern gegenüber grausam gewesen.²²⁴ Der französische Reisende Fleuriot de Langle schrieb: „Die Herzogin von Alba besitzt kein einziges Haar, das nicht Begierde weckt. Nichts auf der Welt ist so schön wie sie [...]. Wenn sie vorbeigeht, steht alle Welt am Fenster, sogar die Kinder, die mit Spielen aufhören, um sie anzuschauen.“²²⁵ Diese Beschreibungen klingen etwas überzeichnet;

²²¹ Gassier/Wilson 1971, S. 315.

²²² Sie hatte einen Sohn aus erster Ehe.

²²³ Connell 2005, S. 7.

²²⁴ Vgl. ebenda.

²²⁵ „La duquesa de Alba no tiene un solo cabello que no inspire deseos...“. Ezquerria del Bayo 1959, S. 144.

zweifelloos war die Herzogin von Alba aber nicht nur eine einflussreiche Frau – immerhin war sie nach der Königin die „erste Dame Spaniens“ – sondern auch eine begehrte. María Teresa Cayetana wurde am 10. Juni 1762 als Tochter von María del Pilar und des Herzogs von Huéscar geboren und wuchs, nach dem frühen Tod ihres Vaters, bei ihrem Großvater, dem XII. Herzog von Alba auf. Dieser erzog sie im Sinne Rousseaus Roman „Émile“, nämlich frei und wild, ohne Zwängen gehorchen zu müssen, sodass sich ihre geistigen und körperlichen Fähigkeiten frei entwickeln könnten. Das schien dem ungezwungenen und temperamentvollen Wesen der zukünftigen Herzogin entgegen gekommen zu sein.²²⁶ Sie zeigte sich statt in französischer höfischer Mode gerne in traditioneller spanischer Tracht und trug wie eine „Maja“ beispielsweise eine schwarze Mantilla (eine Art Schleier), so wie sie auch in Goyas Gemälde von 1797 zu sehen ist. Diese Nähe zu den Majos und Majas, welche als „ostentative Nichtstuer [...] so etwas wie eine institutionalisierte Opposition zu den kodifizierten Umgangsformen [bildeten]“²²⁷, war manchen ein Dorn im Auge. Der Markgräfin von La Solana sei deswegen von ihrem Ehemann nahegelegt worden, sich von der Herzogin zu distanzieren.²²⁸

Im Alter von dreizehn Jahren, im Jänner 1775, wurde María Teresa Cayetana mit dem achtzehnjährigen Markgrafen von Villafranca verheiratet, was wohl keinen Einfluss auf ihren Freigeist hatte. Eine alte Dame, welche die Herzogin in ihrer Jugend kannte, schilderte: „Welch Lebendigkeit! Welch Fröhlichkeit! Und vor allem welche wunderschöne Haare!“ Als sie María Teresa Cayetana eines Tages beim Ankleiden antraf, soll diese gesagt haben: „Meine liebste kleine Freundin, wenn es Euch unangenehm ist, mich nackt zu sehen, bedecke ich mich mit meinem Haar.“²²⁹

Die Herzogin von Alba blieb kinderlos, liebte Kinder aber über alles; so adoptierte sie ein kleines schwarzes Mädchen namens María de la Luz (Abb. 38). Und auch den Sohn des Gutsverwalters, Luis Berganza hatte sie ins Herz geschlossen, was ein Brief an diesen bestätigt.²³⁰ Die beiden Kinder wurden gemeinsam mit der Zofe, „La Beata“ genannt, von Goya um 1795 gemalt (Abb. 26, 27). Die Herzogin bedachte die beiden sowie zahlreiche Bedienstete, Ärzte, und wie erwähnt auch Goyas Sohn Javier in ihrem Testament. Sie sei gegenüber sozial Schwächeren sehr hilfsbereit gewesen und kannte keine Standesvorurteile, wie es ihr Testament in hohem Maße bestätige, meinte Waldmann. Aber sie habe auch das

²²⁶ Vgl. Waldmann 1998, S. 10.

²²⁷ Hofmann 2003, S. 12.

²²⁸ Waldmann 1998, S. 14.

²²⁹ Ezquerro del Bayo 1959, S. 66/67.

²³⁰ Vgl. Waldmann 1998, S. 34.

Spiel der erotischen Verführung geliebt.²³¹ Ein Mitglied der Familie Somoza erzählte, die Herzogin sei eines Tages in Begleitung ihrer Zofe in der Nähe ihres Madrider Palastes spazieren gegangen, als sie von einem jungen Studenten, der keine Ahnung hatte, wer sie war, angesprochen wurde. Aus Komplimenten entwickelte sich ein amouröses Gespräch, und schließlich gingen sie in ein Gartenlokal. Die Herzogin, welche vorgab, ein Dienstmädchen zu sein, bestellte sämtliche Leckerbissen. „¡Hasta que deje los calzones!“ (Bis er die Hosen fallen lässt!), soll sie dem Gastwirt zugeflüstert haben. So geschah es dann auch, denn der Galan konnte die Rechnung nicht bezahlen und musste seine Hose als Pfand hinterlassen. Als die Herzogin, welche ihr Kichern unterdrückte, und der verliebte Niedergeschlagene sich auf den Heimweg machten, tat er ihr leid. So ergab sich wieder ein Gespräch, in welchem er ihr von seinem Leben und seinen Wünschen für die Zukunft erzählte; und die Herzogin versprach ihm, dass wenn er in der folgenden Nacht in ihr Haus kommen würde, sie ihm eine Person vorstellen würde, die ihm helfen könne, seine Wünsche zu erfüllen. Als er am nächsten Tag tatsächlich kam und sie in prunkvoller Robe inmitten einer versammelten Runde antraf, war die Verwirrung perfekt und die Gäste lachten über den Scherz. So hatte sie zwar ein Spielchen gespielt, aber letztendlich beschenkte sie den jungen Galan sehr großzügig.²³²

Die Rivalität zwischen der Herzogin von Alba und der Königin María Luisa sei Anlass für Intrigen-Spielchen gewesen. Dabei spielten der Stiefbruder der Herzogin, Juan Pignatelli und Godoy eine Rolle. Während der Regentschaft von María Luisa und Karl IV. war es üblich, sich als verheiratete Frau öffentlich mit einem Verehrer zu zeigen.²³³

Schenkt man all diesen Berichten Glauben, so ergibt sich ein Bild der Herzogin von Alba als fürsorgliche Frau, welche ein Herz für „Benachteiligte“ hatte, unkonventionell lebte, schön, faszinierend und begehrenswert war, gerne Spielchen trieb, einfach machte, was sie wollte. Man kann sich also vorstellen, dass auch Francisco Goya ihr verfiel. Und freilich kann ich nachvollziehen, dass so mancher an dieser Stelle von der Herzogin den Eindruck eines männermordenden, grausamen Wesens haben könnte, wie Connell sie bezeichnete. Aber dieses übertriebene Bild, welches der Herzogin böswillige Absicht, Rachsucht oder Sadismus unterstellt, ist nur eines. Ich kann mir schwer vorstellen, dass grausames, rücksichtsloses Verhalten gegenüber Goya vorgefallen war – schließlich bedachte die Herzogin Goyas Sohn in ihrem Testament. Bedeutsam ist aber, dass Goya scheinbar gekränkt war. Dem Porträt der Herzogin in Schwarz, einer Wunschvorstellung Goyas mit der besitzergreifenden Forderung „Solo Goya“, folgte das Bloßstellen ihrer Person in der Öffentlichkeit durch Radierungen,

²³¹ Ebenda, S. 12-13.

²³² Ezquerro del Bayo 1959, S. 105-107.

²³³ Vgl. Waldmann 1998, S. 18.

welche die Fähigkeit haben, härter zu sein als Worte, ganz zu schweigen von den sadistischen Frauendarstellungen, auf die noch zurückgekommen wird.²³⁴

4.2.3 Begegnung und gemeinsame Zeit in Sanlúcar

Zum Mythos der Liebesbeziehung zwischen Francisco Goya und der Herzogin von Alba trug Lion Feuchtwanger so einiges bei. In seinem Roman „Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis“²³⁵ schilderte er eine erste Begegnung zwischen Goya und der Herzogin bei einem Fest in ihrem Palast in Madrid anlässlich des Ablebens der französischen Königin Marie-Antoinette – und damit bereits im Jahr 1793.²³⁶ Und auch der Aufenthalt in Andalusien 1793, wo er so schwer erkrankte, soll aufgrund eines heimlichen Treffens zwischen dem Maler und der Herzogin erfolgt sein. Einige Biografen des 19. Jahrhunderts meinten ebenfalls, Goya sei der Herzogin Hals über Kopf nachgereist.²³⁷ Letztere Annahme ist unmöglich, da der Palast der Albas in Sanlúcar, in welchem sich die beiden getroffen hätten, von 1789 bis 1795 an den Erzbischof von Sevilla vermietet war und die Herzogin sich in Madrid befand. Goya war vermutlich nur zur Besichtigung der erwähnten Kapelle Santa Cueva und, um seine Freunde Martínez und Bermúdez zu besuchen, in Andalusien.

Die Geschichte Feuchtwangers über eine frühere Begegnung des Malers und der Herzogin ist hingegen gar nicht so unwahrscheinlich. Auch Susann Waldmann meinte, dass die Begegnung im Atelier im August 1794 mit Sicherheit nicht das erste Treffen gewesen sei, denn Goya schien der hohe Besuch, über welchen er Zapatas brieflich sehr knapp erzählte, nicht sonderlich überrascht zu haben.²³⁸ Eine Verbindung zwischen Goya und dem Hause Alba über die Familie Pignatelli²³⁹ und seinen Freund Zapater sei durchaus denkbar. Eine andere Gelegenheit, die Herzöge von Alba kennen zu lernen, habe sich für Goya 1786 geboten, als die Herzöge von Osuna den Maler mit der Ausschmückung ihres Landsitzes La Alameda beauftragten.²⁴⁰ Die Familie Osuna war nicht nur Auftraggeber, sondern pflegte auch Kontakt zu ihrem Maler, wie ein Brief Goyas an Zapater bestätigt, in welchem er von einer gemeinsamen Jagd berichtete. Die Herzogin von Alba verband eine Freundschaft mit der Familie Osuna, auf deren Landsitz La Alameda sie sogar einen eigenen Reitesel für gemeinsame Ausritte besaß. Waldmann meint, es sei durchaus möglich, dass Goya und die

²³⁴ Mehr dazu Volland 1993.

²³⁵ Feuchtwanger 1951.

²³⁶ Ebenda, S. 15.

²³⁷ Vgl. Waldmann 1998, S. 27.

²³⁸ Ebenda, S. 22. Anm.: Zum Inhalt des Briefes siehe weiter unten.

²³⁹ Die verwitwete Mutter von María Teresa Cayetana hatte den Grafen von Fuentes, Joaquín Pignatelli, geheiratet.

²⁴⁰ Waldmann 1998, S. 23.

Herzogin sich bei einem der großen Feste begegneten, die regelmäßig in La Alameda stattfanden.²⁴¹

Gesichert ist jedenfalls eine Begegnung im Atelier Goyas im August 1794. Über einen Besuch der Herzogin von Alba in Goyas Atelier berichtete dessen Brief an Zapater, höchstwahrscheinlich im Jahr 1794:²⁴² „[...] Es hätte sich für dich gelohnt, hierher zu kommen und mir bei der Bemalung der La Alba zu helfen, die gestern in mein Atelier gestürzt kam, um sich von mir schminken zu lassen: es ist vollbracht. Ich würde dieses Genre zwar dem Malen auf Leinwand vorziehen, werde sie aber auch in Lebensgröße abkonterfeien müssen, sobald ich den Entwurf für ein Bild des Herzogs von Alcudia hoch zu Ross fertig gestellt habe. [...]“²⁴³

Im darauf folgenden Jahr führte Goya die Porträtaufträge des Herzogs und der Herzogin von Alba aus (Abb. 24) und malte darüber hinaus jene beiden kleinen Gemälde, welche die Zofe, die Kinder und die Herzogin in sehr ungewöhnlichen Situationen zeigen. Man kann also davon ausgehen, dass Goya 1795 im Haus der Albas bereits ein- und ausging.

Im Juni 1796 starb der Herzog von Alba in Sanlúcar de Barrameda. Aus dem Inhalt eines Briefs des aragonesischen Bildhauers Arali, einem Freund Goyas, an Cean Bermúdez geht hervor, dass sich Goya im Mai 1796 in Sevilla oder in Sanlúcar de Barrameda aufhielt.²⁴⁴ Ein anderes Dokument bestätigt, dass Goya während des ganzen Jahres 1796 abwesend und in Sevilla war.²⁴⁵ Waldmann hielt es für möglich, dass Goya während dieser Zeit auch mit dem Herzog von Alba in Kontakt stand, und dass er am Krankenlager desselben der Herzogin von Alba begegnete.²⁴⁶ Die Herzogin war aus Madrid angereist und kehrte dorthin erst wieder im Herbst zurück, um der feierlichen Beisetzung ihres Gemahls Anfang September beizuwohnen. Danach reiste sie wieder nach Andalusien, um ihre Trauerzeit im Palast San Rócio in Sanlúcar zu verbringen. Die gemeinsame Zeit des Malers und der Herzogin in Sanlúcar fand demnach entweder von Juni bis Ende August 1796 oder spätestens von Jänner 1797 (wahrscheinlich aber früher) bis Ende März 1797 statt.²⁴⁷ Im März befand sich Goya wieder in Madrid.

²⁴¹ Ebenda, S. 25.

²⁴² Eigenartigerweise ist dieser Brief jedoch in das Jahr 1800 in London datiert, doch war Goya weder je in London, noch hatte er dort ein Atelier. Im Brief berichtete Goya über seinen Schwager Francisco Bayeu, welcher aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes nach Zaragoza umgezogen sei. Bayeu ersuchte am 14. Juli 1794 beim König um Erlaubnis, dort bleiben zu dürfen; daher ist Goyas Brief höchstwahrscheinlich im August 1794 verfasst worden. Vgl. Waldmann 1998, S. 21.

²⁴³ Zit. nach Zens 2004, S. 195.

²⁴⁴ Vgl. Waldmann 1998, S. 40.

²⁴⁵ Ein Schreiben der Real Casa, 31. März 1798, vgl. Valentín de Sambricio, *Tapices de Goya*, Madrid 1946, Dok. 188; Zit. nach Waldmann 1998, S. 42.

²⁴⁶ Vgl. Ebenda.

²⁴⁷ Vgl. Gassier/Wilson 1971, S. 117.

4.2.4 Das Sanlúcar-Album oder Album A

In diesen wenigen Monaten entstanden das sogenannte „Sanlúcar-Album“ oder „Album A“ sowie vermutlich ein Teil des „Madrid-Album“ oder „Album B“, welches in Madrid gefertigt wurde. Die Skizzen sind doppelseitig in chinesischer Tusche ausgeführt. Die beiden Alben sowie später die Caprichos sind Einzelepisoden, die keinem linearen Erzählstrang folgen. Speziell bei Album A sprach man daher oft von einer Art Tagebuch Goyas.²⁴⁸ Schließt man sich dieser Interpretation/Deutung an, so kann man zwischen Album A und B relativ gut einen Wechsel der Haltung und der Gefühle Goyas heraus lesen.

Viele Jahrzehnte nach Goyas Lehrtätigkeit, Zeichnungen nach Stichen zu fertigen, und nach seinem Italienaufenthalt, bei welchem er sicherlich Gelegenheit hatte, Skizzen von den großen Meisterwerken in den Museen zu machen, stellten die insgesamt 21 zusammenhängenden Skizzen des Albums A die ersten eigenständigen Zeichnungen dar, die nicht als Vorstudien für Gemälde oder Stiche dienten. Einige der Blätter sind heute leider verschollen. Goya hielt in ihnen seine privaten Einblicke und Eindrücke von dem Leben der Herzogin von Alba und ihrem Personal fest. Es handelte sich dabei um keine „hochoffiziellen“ Tätigkeiten oder inszenierten Repräsentationen, sondern um „Variationen über das unbeschwerte Nichtstun“²⁴⁹. So sieht man die Herzogin beispielsweise mit ihrem Adoptivkind María de la Luz auf ihrem Schoß, ihm zärtlich zugewandt (Abb. 38). In anderen Szenen sieht man sie, ihr Haar richtend, ihren Strumpf hochziehend (Abb. 39), sich expressiv ihr Haar raufend (Abb. 40), usw. Meist nur mit „junge Frau“ betitelt, vermutet man aufgrund der Haarpracht die Herzogin als Modell; in anderen Episoden kann es sich durchaus auch um andere, unbekannte Mädchen handeln. Auf einer Skizze ist die „Herzogin von Alba“ liebevoll und zierlich skizziert (Abb. 41), wendet man jedoch das Blatt, so erblickt man die Rückenansicht einer „Junge[n] Dame, die ihren Rock hochhebt“ und damit ihre „Kehrseite“ entblößt (Abb. 42). Ihr Gesicht ist dem Betrachter zugewandt und lächelt. Manche Historiker sahen darin das Gesicht der Herzogin, andere interpretierten es als „Gesichtsmaske“²⁵⁰.

Einzelne Blätter zeigen nackte Mädchen. Vor allem „Zwei nackte junge Frauen auf einem Bett“ (Abb. 43) und „Junge Frau wäscht sich an einem Brunnen“ (Abb. 44) sind sehr stark sexuell konnotiert. Bei letzterer Zeichnung, in welcher die junge Frau den beiden männlichen Beobachtern im Bildhintergrund zugewandt ist, wurde in der Forschung teilweise davon

²⁴⁸ Vgl. Gassier/Wilson 1971, S. 118 und 230; und Hofmann 2003, S. 73.

²⁴⁹ Hofmann 2003, S. 70.

²⁵⁰ Ebenda, S. 66.

gesprochen, es handle sich um die Fantasie von einer masturbierenden Frau, vielleicht sogar von der Herzogin selbst.²⁵¹

Gassier und Wilson meinten, in Sanlúcar habe ein so freies, ungezwungenes Leben geherrscht, dass Goya in dem kleinen Skizzenbuch ohne Rücksicht auf die Gebote der Schicklichkeit Personen und Situationen festhielt. Dabei habe Goya offenbar nur daran gedacht, diese glücklichen Augenblicke einzufangen.²⁵² Diese vielerlei intimen Darstellungen wurden oft einerseits als Abbildungen des unmittelbar Erlebten gesehen, andererseits als Beweis für die Liebesbeziehung zwischen María Teresa Cayetana und Francisco Goya.²⁵³ Hofmann beschreibt diese Romanze mit den Worten Salvador de Madariagas: „Es ging um ‚vitale menschliche Leidenschaft‘, von einer ‚unbezähmbaren Kraft‘ getragen.“²⁵⁴

Vor allem die Pinselzeichnungen mit den intimen Episoden sind jedoch so schlicht ausgeführt, dass dafür sicherlich kein Modell notwendig war, und sei es auch nur für einen flüchtigen Moment. Ich möchte eine sinnliche, ungezwungene Atmosphäre in Sanlúcar nicht bestreiten, aber jene Skizzen sind wohl eindeutig reine Imagination, und können daher nicht als Beweis für eine Liebesbeziehung herangezogen werden. Ähnliches gilt auch für das erwähnte Gemälde der Herzogin in Schwarz (Abb. 25), welches sie, mit den Ringen „Alba“ und „Goya“ auf die Inschrift im Sand zu ihren Füßen „Solo Goya“ (Nur Goya) zeigend, darstellt.²⁵⁵ In meinen Augen handelt es sich dabei nicht um das Zeugnis einer Liebesverbindung, sondern lediglich um die Äußerung einer Wunschvorstellung Goyas. Selbst Hofmann, welcher wie viele andere Historiker von einer Liebesbeziehung ausging, stellte die Frage in den Raum, ob es sich bei der Schrift im Sand um „ein der Geliebten untergeschobenes Gelöbnis“²⁵⁶ handelte.

Trotzdem sind die Tusche-Zeichnungen des Sanlúcar-Albums erstaunlich, da sie nicht-repräsentative, alltägliche private Szenen und Situationen in tagebuchähnlicher Form zeigen. Dadurch, dass jede Skizze für sich allein steht und eine Geschichte erzählt, im Gesamten aber ein Gefüge bildet, welches Hofmann als „beliebig geordnetes Kaleidoskop von Intermezzi“²⁵⁷ bezeichnete, kündigen sie bereits die „Caprichos“ an. Gassier und Wilson bezeichneten die

²⁵¹ Vgl. Symmons 1998, S. 158.

²⁵² Gassier/Wilson 1971, S. 118.

²⁵³ Vgl. Gassier/Wilson 1971, S. 121; und Waldmann 1998, S. 43.

²⁵⁴ Hofmann 2003, S. 61.

²⁵⁵ Das Wort „Solo“ wurde noch zeitgenössisch übermalt. Erst in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts kam es durch eine Restaurierung zum Vorschein. Es ist auch nicht klar, ob die Herzogin das Porträt wirklich in Auftrag gegeben hatte, und ob sie es jemals zu Gesicht bekam. Vgl. Waldmann 1998, S. 50.

²⁵⁶ Hofmann 2003, S. 66.

²⁵⁷ Ebenda, S. 73.

Zeichnungen als „potentielle Caprichos“, weniger hinsichtlich der Sujets, als wegen der latenten Erotik.²⁵⁸

Hofmann meinte zum Sanlúcar-Album: „Mit fünfzig Jahren macht der Maler zwei Entdeckungen, die den Horizont seiner Kunst beträchtlich erweitern. Seine persönlichen Erlebnisse erschließen ihm, was er bisher nicht wahrnahm: das Leben als Rückzug in die Intimität. Und er entdeckt das formale Äquivalent dazu – die Zeichnung, die es ermöglicht, flüchtige Episoden spontan festzuhalten.“²⁵⁹ In der Idylle auf Schloss San Rócio habe sich das pikante Gegenüber von öffentlich und privat, von Schein und Sein aufgelöst. Um das darzustellen, habe es einer neuen Sprache bedurft, und Goya griff zur Zeichnung. Jene Skizzen seines „journal intime“ würden letztendlich zu den Beobachtungen gehören, von welchen Goya in seinem Brief an Yriarte erzählt, und welche in Auftragsarbeiten gewöhnlich keinen Platz fänden, da bei diesen Laune und Erfindungsgabe nicht frei schalten und walten könnten.²⁶⁰

4.2.5 Das Madrid-Album oder Album B

Die unbeschwerte Leichtigkeit des Album A schlug bald um. Es folgte das „Madrid-Album“ oder „Album B“, von welchem 37 Blätter (74 Zeichnungen) erhalten sind, und welches, wie der Name schon sagt, in Madrid gefertigt wurde.²⁶¹ Es wird aber angenommen, dass zumindest ein Teil davon zur gleichen Zeit entstand wie die Skizzen des Album A, also ebenfalls in Sanlúcar, oder nur wenig später.²⁶² Wie das Album A ist es doppelseitig und in chinesischer Tusche ausgeführt, jedoch in einem größeren Format, nummeriert und mit teils ironischen Kommentaren versehen. In der Ausführung ist ebenfalls eine Entwicklung zu vermerken – kontrastreiche Lichtführung und lavierter Hintergrund, diagonale Bildkompositionen usw. Aus vielerlei Gründen kann das Madrid-Album als Vorläufer der „Caprichos“ gesehen werden; manche Szenen wurden sogar direkt übernommen. Während im Album A noch flüchtige Momentaufnahmen ohne bestimmtes Ziel festgehalten wurden, handelt es sich bei den Zeichnungen im Album B um Inszenierungen mit Gruppierungen von Personen und meist flächendeckendem Aufbau. Gassier und Wilson meinten, es sei möglich, dass einige Szenen am Anfang wie im Album A nach dem Leben skizziert wurden, aber bald werde deutlich, dass die meisten übrigen Zeichnungen aus dem

²⁵⁸ Gassier/Wilson 1971, S. 117.

²⁵⁹ Hofmann 2003, S. 66.

²⁶⁰ Vgl. Hofmann 2003, S. 66.

²⁶¹ Ursprüngliche Bezeichnung für dieses Album von Sánchez Cantón: Großes Sanlúcar-Album.

²⁶² Vgl. Gassier/Wilson 1971, S. 121; und Gassier 1973, S. 45.

Gedächtnis gemacht wurden und ihnen eine bestimmte Absicht zuzuschreiben sei.²⁶³ Die narrativen Inhalte tragen oft satirische oder moralisierende Bedeutung, durch die Kommentare am unteren Bildrand erklärt oder akzentuiert.

Die erste Hälfte der Zeichnungen zeigt Majas und Majos, Soldaten, Kupplerinnen, junge Frauen und „Petimetres“²⁶⁴ beim Flanieren, Plaudern, Streiten, Flirten und in anderen Szenen des andalusischen Alltags. In Zeichnung B.45 sieht man drei Wäscherinnen an einem Brunnen; in B.46 blickt ein Mädchen in diesen Brunnen hinein – dahinter könnte sich ein spanisches Sprichwort verbergen.²⁶⁵ Die manchmal sehr theatralischen Gesten der Figuren lassen die Episoden wie Komödien wirken, selbst jene, in denen beispielsweise eine Frau ihren sterbenden Geliebten hält, ein junger Mann ein Mädchen schlägt (B. 34; Abb. 45) oder eine junge Frau die Hände über der Leiche eines Mannes ringt (B.50). In Zeichnung B.21 (Abb. 46) schaukelt eine junge Maja; ein Petimetre steht dabei und jubelt, die Arme nach oben reckend. Ähnlich die junge Frau in Zeichnung B.23: obwohl ein Stier im Hintergrund steht, erkennt man an ihrer fröhlichen Miene, dass es sich nicht um eine gefährliche Situation handelt. Diese „heiteren“ Sujets erinnern auch an Goyas Tapisseriekartons.

Ab dem Blatt mit den Zeichnungen B.55 und B.56 ändert sich etwas. Plötzlich tauchen Masken, Hexen, Dämonen, Karikaturen und Menschen mit Eselsköpfen auf, und damit „die Welt des Irrationalen“²⁶⁶. Zwar sind auch schon die Szenen der ersten Hälfte nicht mehr so „lichtvoll, heiter und ursprünglich wie der Frühling des Künstlerlebens“²⁶⁷ – wie die Zeichnungen des Sanlúcar-Albums – aber dieses Groteske und vor allem das Hexenthema sind etwas völlig Neues. Es finden sich verzerrte, fratzenhafte, hässliche figürliche Darstellungen, welche offenbar nicht mehr danach trachteten, zu gefallen, eher im Gegenteil. B.55 (Abb. 47) zeigt eine Frau, welche an die Herzogin erinnert und ihr Dekolleté zwei lüsternen Herren mit Masken präsentiert – „mascaras crueles“ (grausame Masken) ist der Titel. Es handelt sich aber um eine einfache Karnevalsszene. Die Rückseite dieses Blattes zeigt eine groteske Hexenszene (B.56; Abb. 48). So auch die Zeichnung B.57 (Abb. 49), in der eine alte Hexe einen kleinen Menschen als „Blasebalg“ benutzt, um mit ihm das Feuer zu schüren. Das Hexenthema verschwindet in diesem Album wieder.

²⁶³ Gassier/Wilson 1971, S. 123.

²⁶⁴ Der „petimetre“ (vgl. franz.: *petit-maître*) war ein eleganter Kavalier mit guten Umgangsformen – im Gegensatz zum „majo“. Laut Ertler sei der *petimetre* ein Männer-Typus „aus der Zeit des unkritischen und massiven ‚afrancesamiento‘ der Gesellschaft. Koch und Friseur waren für diese Rolle prädestiniert. In dem Maße als Frankreich am Hofe und im Alltagsleben als Vorbild betrachtet wurde und bei vielen Zeitgenossen in Mode war, repräsentierte der *petimetre* das fremde Modell.“ Ertler 2003, S. 154.

²⁶⁵ Vgl. Hofmann 2003, S. 79.

²⁶⁶ Gassier/Wilson 1971, S. 119.

²⁶⁷ Valentin Cardera; Zit. nach Hofmann 2003, S. 71.

Zu Beginn des Jahres 1797 begann Goyas Freund Moratín mit der Überarbeitung einer Abhandlung über Hexerei und kommentierte sie vor seinen Freunden. Goya könnte dadurch eine Anregung für seine Skizzen erhalten haben. Gassier meinte, Goyas Karikaturen gingen auf die physiognomischen Theorien Lavaters zurück, die damals in ganz Europa viel diskutiert wurden.²⁶⁸ Diesen Zusammenhang bezweifle ich allerdings.

Die Zeichnungen B.58 und B.63 zeigen Männer, letztere eine Gruppe Mönche, mit Phalli statt Nasen (Abb. 51). In Capricho 54, „Der Schamhafte“ taucht diese „ins Gesicht geschriebene Geilheit“²⁶⁹ ebenfalls wieder auf; in der gleichen Mönchsgruppe (Capr. 13; Abb. 52) fehlt sie hingegen. Neben dieser Zweideutigkeit, unterstützt durch die Legende „Sie sind heiß“ (Capr. 13), sah László Földényi in den Mienen der Mönche noch etwas anderes: Sie machten ein Gesicht, als müssten sie etwas Widerwärtiges zu sich nehmen; zugleich seien sie freilich voller Gier. Das Essen sei für Goya immer Symbol eines unerträglichen Kampfes. Immer wirke die Gier nach Nahrung (und Leben) so beklemmend, dass ihr Genuss und ihre „natürliche“ Einnahme in wildes Auffressen (also Lebensvernichtung) umschlugen. Die Mönche sehen für ihn so aus, „als ob sie mit ihrer Vernichtung an etwas Rache üben – als ob sie sich einverleiben wollten, was ihnen hartnäckig vorenthalten werden soll.“²⁷⁰

Auch Volkssprüche fanden im Album B immer wieder ihre grafische Umsetzung. In B.60 (Abb. 50) wird eine alte Frau von zwei Männern zersägt. Dargestellt ist die karikierte Wiedergabe des Mittfastens, das nach andalusischer Tradition durch eine in zwei Teile abgesägte alte Frau symbolisiert ist. B.61 illustriert das spanische Sprichwort „Man muss ihn ausnehmen; heute ist sein Namenstag“. Der Spaß weicht hier dem Alptraum.

Es war nicht das erste Mal, dass Goya dämonische Figuren darstellte – als Beispiel sei „Der Hl. Borja am Sterbebett eines Unbußfertigen“ (Abb. 53) von 1788 genannt. Die finsternen Gestalten sind aber Teil der Narration und halten sich überdies eher im Hintergrund. Vergleichen ließe sich diese Darstellung mit Johann Heinrich Füsslis „Der Nachtmahr“ (Abb. 54).²⁷¹ Auch in den Vorstudien zum Capricho 43, „El sueño de la razón produce monstruos“ (Der Schlaf/Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer) tauchen im Hintergrund Dämonen und Tiere – auch das Pferd – auf (Abb. 55). Die Körperhaltung der Frau im Blatt 11 der späteren „Desastres“ (Abb. 33) weist auffallende Ähnlichkeiten mit der Schlafenden in Füsslis „Nachtmahr“ auf.²⁷² Kannte Goya Füsslis Gemälde oder Stiche danach?

²⁶⁸ Vgl. Gassier 1973, S. 46.

²⁶⁹ Volland 1993, S. 74.

²⁷⁰ Földényi 1994, S. 40.

²⁷¹ Erste Version 1781.

²⁷² Mehr dazu Volland 1993, S. 139-142.

Etwa nach den ersten sechs Blättern „beruhigen“ sich die Darstellungen wieder, die Karikaturen, Hexen und Dämonen verschwinden und nur in zwei Zeichnungen tauchen Menschen mit Eselsköpfen auf. Was bleibt, ist ein moralisierender und doppeldeutiger Tenor, welchen sich Goya künftig beibehielt.

Auf jeden Fall stellte das Blatt mit den Skizzen B.55 und B.56 des Madrid-Albums einen Wendepunkt in Francisco Goyas Schaffen dar. In seinem Essay über Goya schrieb André Malraux: „Wenn Bosch Menschen in seine teuflische Welt einführte, so führt Goya das Höllische in die menschliche Welt ein.“²⁷³ Dieser grundlegende Wandel in Goyas grafischem Werk gab Anlass zur Vermutung, dass zwischen Goya und der Herzogin von Alba ein Bruch stattgefunden hatte. „Die ganz andere Stimmung, die sich unversehens mitten im Album offenbart, entspricht sehr gut dem Schmerz enttäuschter Liebe. Der bereits durch seine Taubheit von der Umwelt abgeschlossene Goya zog sich noch mehr in eine Welt der Träume und Zerrbilder zurück, in der sich die Liebe, deren Schmerzen er erlitten hat, und das Phantastische verbanden, um eine neue Kunst entstehen zu lassen.“²⁷⁴

Gassier und Wilson verwiesen auf die Radierung „Traum von Lüge und Wankelmut“ (Abb. 57), die darauf schließen lasse, dass sich die Romanze zwischen Goya und der Herzogin von Alba ihrem Ende zuneigte.²⁷⁵ Die Radierung war ursprünglich für die Caprichos gedacht, da aber die Gesichtszüge des Paares so leicht zu erkennen sind, habe Goya beschlossen, sie nicht in die Serie aufzunehmen.²⁷⁶ In der Radierung sowie in deren Vorzeichnung liegt vor dem Hintergrund einer weiten Landschaft mit einer undefinierten Architektur eine zwiegesichtige Frau mit Schmetterlingsflügeln – als Herzogin von Alba identifiziert – inmitten von drei weiteren Personen. Zu ihrer Rechten sitzt Francisco Goya, inbrünstig ihren Arm umschlingend. Das eine Gesicht der Frau ist Goya zärtlich zugewandt, das andere blickt in die Ferne. Im Halbschatten taucht eine männliche Gestalt auf – als neuer Liebhaber interpretiert.²⁷⁷ Seine Mimik und sein Gestus fordern den Betrachter, welchen er unmittelbar anblickt, auf, das geheime, intrigante Spiel stillschweigend zu verfolgen. Eine zweite, ebenfalls doppelgesichtige junge Frau im Bildvordergrund legt die Hand des unbekannten Mannes in die der Herzogin. Sie wurde als die Dienerin der Herzogin interpretiert,²⁷⁸ was Waldmann aus ihrem unterwürfigen Blick in Richtung der Herzogin

²⁷³ Malraux 1957, S. 107.

²⁷⁴ Gassier/Wilson 1971, S. 124.

²⁷⁵ Ebenda.

²⁷⁶ Ebenda, S. 128.

²⁷⁷ Ebenda, S. 131.

²⁷⁸ Ebenda.

herauslas.²⁷⁹ Ich halte diesen Blick aber nicht für unterwürfig, sondern für mich sieht es so aus, als sei die junge Dame sehr darauf bedacht, das geheime Spiel nicht auffliegen zu lassen. Dadurch, dass die Herzogin eindeutig in die Ferne auf die festungsartige Architektur blickt, und nicht, wie Waldmann meint, in Richtung des Mannes im Halbschatten,²⁸⁰ scheint nicht einmal sie etwas von dem neuen Verehrer zu wissen. Doch was sagt uns die Zwiegesichtigkeit der beiden Frauen? Sollen sie eine Allegorie der Falschheit (Faus) darstellen?

Die Schlange und der Frosch im Bildvordergrund, Symbole der Lasterhaftigkeit und Begierde, sowie die Schmetterlingsflügel der Herzogin, welche für Leichtfertigkeit und Unbesonnenheit stehen, könnten tatsächlich auf eine beginnende Dreiecks-Beziehung hinweisen.²⁸¹ Bestätigt wird dies durch weitere Symbole zu Füßen der Herzogin: An einer Maske – ein Attribut der Falschheit (Faus) – sind zwei Satteltaschen befestigt, welche als das spanische Sprichwort „zu einer anderen Satteltasche überwechseln“ (pasarse a la otra alforja) interpretiert wurde, was in diesem Fall bedeuten könnte, einen neuen Liebhaber zu wählen.²⁸² Und warum „Traum“ von Lüge und Wankelmut?

Waldmann meinte, dass Goya möglicherweise bereits einen neuen Verehrer im Sinn hatte, der seine Liebe zur Herzogin gefährden könnte, vielleicht Godoy, dessen Liebesbeziehung zur Alba irgendwann nach 1797 begann. Der Traum von Lüge und Wankelmut sei „ein beredtes Zeugnis für Goyas bittere Erkenntnis, daß jene Ausschließlichkeit, mit der er die Herzogin von Alba noch im Porträt von 1797 für sich beansprucht hatte, nur Illusion war“.²⁸³

4.2.6 Die Caprichos

Anschließend oder parallel zum Album B begann Goya auch bald mit den Vorzeichnungen für die „Caprichos“, eine Serie mit achtzig Druckgrafiken – Radierungen mit Aquatinta. Im Februar 1799 wurde deren Veröffentlichung in der Tageszeitung „Diario de Madrid“ bekannt gegeben. In jener Anzeige, welche wohl Goya selbst mithilfe des Dichters Moratín und des Kunstliteraten Ceán Bermúdez verfasst hatte,²⁸⁴ heißt es, die Caprichos seien „eine Sammlung von Drucken launiger Themen, erfunden und radiert von Don Francisco Goya. [...] Weil der Autor überzeugt ist, daß die Kritik menschlicher Irrtümer und Laster (obgleich der Redekunst und der Dichtung vorbehalten) auch Gegenstand der Malerei sein

²⁷⁹ Waldmann 1998, S. 65.

²⁸⁰ Ebenda.

²⁸¹ Vgl. ebenda.

²⁸² Folke Nordström; Zit. nach Waldmann 1998, S. 66.

²⁸³ Ebenda.

²⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 67.

kann, hat er als angemessene Themen für seine Arbeit aus der Vielzahl der Extravaganzen und Torheiten, die jeder menschlichen Gesellschaft gemeinsam sind, und unter den vulgären Vorurteilen und Betrügereien, wie sie durch Gewohnheiten, Unwissenheit oder Eigennutz sanktioniert sind, jene ausgewählt, die er für besonders geeignet hielt, ihm Stoff für das Lächerliche zu liefern und gleichzeitig die künstlerische Phantasie anzuregen...“²⁸⁵

Das ursprünglich gedachte Titelblatt, „Der Traum der Vernunft [...]“ (El sueño de la razón) (Abb. 56) – wohl das berühmteste Capricho – wurde von Goya dann doch durch sein Selbstbildnis ersetzt (Abb. 58). Unter den Radierungen finden sich eine Reihe von „Träumen“ von Hexerei und Zauberei, manches erinnert an Alpträume, andere Darstellungen richten sich satirisch gegen soziale Missstände, kritisieren Ärzteschaft, Justiz und sogar die Kirche. Auch der Adel und „die Wichtigtuer, die sich von kriecherischen Künstlern porträtieren lassen, die Kultursnobs und aller Zwingherren und Ausbeuter des unterdrückten Volkes“²⁸⁶ wurden nicht verschont, und dabei als Esel dargestellt. Dabei war Goya stets auf einen Allgemeincharakter bedacht, und nicht auf die Laster von Einzelpersonen – wohl ein weiser Schachzug. Das gilt auch für die Herzogin von Alba, welche mehr als einmal in den Caprichos auftaucht, aber selbstverständlich nie namentlich erwähnt ist. Zu einem einzigen Druck, „Volaverunt“ (Abb. 59), existieren zeitgenössische Kommentare, welche die Herzogin beim Namen nennen. Im sogenannten Ayala-Kommentar²⁸⁷ heißt es: „Die Herzogin von Alba. Drei Toreros verdrehen ihr den Kopf“. Ähnlich ein zweiter Kommentar, der sich im Besitz der Nationalbibliothek von Madrid befindet: „Drei Toreros verdrehen der Herzogin von Alba den Kopf, so daß sie schließlich über ihrer Launenhaftigkeit den Verstand verliert.“²⁸⁸ Die Vorliebe der Herzogin für Stierkampf und Toreros war allgemein bekannt. „Volaverunt“, also „Weggefliegen“, was so viel bedeute wie „aus und vorbei“, könne sich laut Waldmann wohl nur auf das bereits zerstörte Verhältnis zur Herzogin beziehen.²⁸⁹

Auf einem weiteren Blatt der Serie wurden ebenfalls sowohl die Herzogin von Alba als auch Goya selbst identifiziert: Es ist die Radierung „Todos caerán“ (Abb. 60). Waldmann schrieb über das häufige Auftauchen der Herzogin in den Caprichos: „Goya entwirft hier ein ironisch-kritisches Kompendium von Frauenbildern einer am Ende des 18. Jahrhunderts aus allen Fugen geratenen Gesellschaft. War nicht gerade die Herzogin von Alba eine Frau ihrer Zeit, die alle diese Eigenschaften in sich vereinte: Eine schöne Maja, [...], auch eine verführerische Femme fatale, [...], und zudem offen für die Liebe, [...]. Goya hatte die Chance, diese breite

²⁸⁵ Zit. nach ebenda.

²⁸⁶ Gassier/Wilson 1971, S. 128.

²⁸⁷ Leider sind die Kommentatoren heute unbekannt.

²⁸⁸ Zit. nach Waldmann 1998, S. 68/69.

²⁸⁹ Ebenda, S. 69.

Palette weiblichen Temperaments – in einer Frau vereint – kennenzulernen, mit allen Freuden und Leiden. Aber er hatte auch die Kraft, seine Erfahrungen aus dem eigenen Leiden herauszuheben, und sie, mit Sarkasmus und Ironie versetzt, als Quelle für sein künstlerisches Schaffen zu nutzen.²⁹⁰ In „Alle werden fallen“ lockt ein vogelähnliches Wesen mit Frauenkopf fliegende Vogel-Männer an, welche der Vogel-Frau verfallen, zu Boden stürzen und dort von Frauen unter Anweisung einer alten Kupplerin hingebungsvoll gerupft und „anal aufgespießt werden wie Brathähnchen“²⁹¹. Das Gesicht der Vogel-Frau gleicht jenem der Herzogin von Alba, und einer der „Freier“ bzw. Verehrer sieht Goya sehr ähnlich. Der Mann sei hier nicht nur das Opfer der weiblichen Verführungskunst, sondern auch das Opfer seiner sexuellen Triebhaftigkeit; doch mit „alle werden fallen“ sei wohl auch die Vogel-Frau gemeint – ein sarkastischer Fingerzeig des enttäuschten, aber zugleich selbstkritischen Goyas?²⁹² André Malraux bezeichnete die Herzogin als Marionette der Caprichos.²⁹³

4.2.7 Psychologische Ansätze

William Niederland meinte, das Ende seiner Liebesbeziehung mit der Herzogin von Alba habe Goya isoliert, verbittert und voller Rachegefühle zurück gelassen. Nach dem zweifachen Objektverlust (Gehör und Geliebte) sei er zu völlig anderen Themen und Darstellungsweisen übergegangen. Die Caprichos seien massive Anklagen gewesen, zum Teil gegen die Gesellschaft, zum Teil gegen die Herzogin gerichtet, die ihn verlassen, und von der er sich verraten gefühlt habe. „Der zweifache Verlust, der den eigenen Körper und das Liebesobjekt betraf, scheint mir Goyas Verletzbarkeit durch spätere Verluste verstärkt zu haben [...]“²⁹⁴ War die Herzogin von Alba für Francisco Goya also ein geliebtes Objekt, das enttäuscht hatte, wodurch sich aggressive, sadistische Tendenzen entwickelten, die der Maler rasch in die Zeichnung als Projektionsfläche übertragen konnte?

4.2.8 Resumée

Man ist nun geneigt zu sagen, dass Goya aufgrund des Liebesschmerzes zu einer neuen Kunst fand, aber es war sicherlich vielschichtiger: Unabhängig von seiner Taubheit, begann Goya mit den Skizzen-Serien in einer Zeit des Glücks – sofern man darauf aus dem Inhalt dieser Zeichnungen schließen kann. Zwar dachte er in dieser Phase sicherlich noch nicht daran, diese Skizzen zu veröffentlichen, sondern hielt nur seine Eindrücke fest, aber er fand auf jeden Fall

²⁹⁰ Ebenda, S. 71.

²⁹¹ Volland 1993, S. 99.

²⁹² Waldmann 1998, S. 71.

²⁹³ Malraux 1957, S. 79.

²⁹⁴ Niederland 1989, S. 156.

zu „seinem Medium“ – eine neue Linie in seiner Kunst wurde also in einer unbeschwerten, lebensfrohen Phase ausgelöst/eingeleitet. Weiters kann ich mir vorstellen, dass Goya in Sanlúcar vielleicht erstmals nicht nur Beobachter, sondern intensiver Teilnehmer jener „Geschlechterspielchen“ war. In solch ein Leben involviert, bekam er einen „wahren“ Einblick, und in einer zweiten Phase hielt er diese Eindrücke ebenfalls fest, allerdings in einer ihm eigenen kritischeren Haltung. Der Punkt, ab welchem im Album B Hexen, Masken und Karikaturen auftauchen, wurde sehr wahrscheinlich durch einen Bruch zwischen dem Maler und der Herzogin eingeleitet, obwohl äußere Anreize wie die Beschäftigung Moratíns mit Hexen vorhanden waren. In dieser Zeit waren die Zeichnungen jedoch bereits ständiger Begleiter Goyas, und so konnte er seine gesamten Erlebnisse und Gefühle in dieses Medium leiten.

Ich möchte an dieser Stelle aber nochmals betonen, dass Goya zu den „Skizzen-Serien“ in einer harmonischen Zeit fand. Leidvolle Erfahrungen gaben ihm dann den nötigen „Gesprächsstoff“, und die politischen Geschehen in Madrid, an welchen er durch seine aufklärerischen Freunde Anteil nahm, brachten vielleicht letztlich den Stein ins Rollen. Bedeutsam ist auf jeden Fall, dass Goya ab diesem Punkt in seinem Schaffen in seinen Radierzyklen und Malereien, die keine Auftragsarbeiten und auch sonst unabhängig von Erwartungshaltungen Anderer waren, zu ungeahnter künstlerischer Freiheit gelangte. André Malraux schrieb: „Sein Genie offenbart sich ihm erst, als er sich erkühnt, nicht mehr zu gefallen. Durch die Taubheit von allen getrennt, entdeckt er die Anfälligkeit des Betrachters, erfährt er, daß der Maler nur mit sich selber kämpfen kann, will er früher oder später alle bezwingen.“²⁹⁵

²⁹⁵ Malraux 1957, S. 25.

4.3 Pablo Picasso (1881-1973)

Pablo Picasso stellte 1907, im Alter von 26 Jahren das Gemälde „Les Femmes d'Alger“ fertig – ein Schlüsselwerk der Kunst des 20. Jahrhunderts. Er brach damit in mehrfacher Hinsicht mit den Regeln der traditionellen Darstellungsnormen. Die hier noch zaghafte Mehrsichtigkeit, die Zerlegung und Zusammensetzung des Bildes in kubische Teile, die nebeneinander verwendete zweidimensionale und dreidimensionale Darstellung der Körper, das Motiv der Maske, Deformierung und Abstrahierung, usw. entwickelte er fortan weiter. Gemeinsam mit Georges Braque „erfand“ er den Kubismus. Er gab der klassischen Moderne wichtige Impulse und fand zeitlebens zu immer neuen Spielarten des vom Naturalismus gelösten Gegenständlichen.

4.3.1 Biografisches

Pablo Ruiz y Picasso²⁹⁶ kam am 25. Oktober 1881 als erstes Kind von José Ruiz Blasco und María Picasso Lopez in Málaga zur Welt. Sein Vater war freischaffender Maler, Zeichenlehrer und Konservator. Im Jahr 1884 wurde seine Schwester Dolores (Lola) geboren, und 1887 Concepción (Conchita), welche im Alter von acht Jahren starb.

Pablo begann schon früh zu malen, wobei ihn sein Vater förderte. 1889/90 malte er beispielsweise „Pikador“, ein Ölgemälde, in dem erstmals das Thema des Stierkampfes auftauchte, welches in seinem Leben immer wieder behandelt wurde. 1891 zog die Familie nach La Coruña an die Atlantikküste, wo Pablo die Kunstschule besuchte und in Zeichnen, Malen, Ornamentik, Gipskopie und Kopie nach der Natur unterrichtet wurde. Der Legende nach soll Pablos Vater die eigene Malerei aufgegeben haben, nachdem ihm das Können des Sohnes bewusst geworden war.²⁹⁷ Der Vater erhielt 1895 eine Dozentenstelle an der Kunstakademie in Barcelona, wo die Familie fortan leben sollte. Pablo wurde an der Kunstakademie aufgenommen, übersprang die unteren Klassen und belegte zwei Jahre lang Kurse für klassische Kunst und Stilleben, welche er immer unregelmäßiger besuchte. Er lernte Manuel Pallarès kennen, mit dem ihn beständige Freundschaft verband.

Sein erstes bedeutendes Ölgemälde, „Die Erstkommunion“ (Abb. 61), welches in Barcelona ausgestellt wurde, malte Pablo Ruiz Picasso 1895/96. Das zweite große Ölgemälde, „Wissenschaft und Nächstenliebe“ (Abb. 62), 1897 entstanden, wurde selbst in Madrid lobend erwähnt, und in Málaga bekam Picasso dafür eine Goldmedaille. Daraufhin bewarb er sich in

²⁹⁶ Vollständiger Name laut Taufschein: Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Crispín Crispiniano Santísima Trinidad.

²⁹⁷ Daemgen 2005, S. 14.

Madrid an der Akademie San Fernando und wurde aufgenommen. Aber auch von dieser Ausbildung war er enttäuscht, und so kehrte er nach Barcelona zurück.

Da er in der Zwischenzeit an Scharlach erkrankt war, besuchte Picasso auf Einladung Pallarès' dessen Heimatort Horta de Ebro, und blieb mehrere Monate, um sich zu erholen, und Landschaftsstudien zu fertigen. Dort begann er auch, sich von der akademischen Tradition zu lösen.

Zurück in Barcelona stellte das Lokal „Els Quatre Gats“, ein Treffpunkt junger Künstler und Intellektueller, eine Gelegenheit dar, Gleichgesinnte kennen zu lernen, sich auszutauschen und zahlreiche Kontakte zu knüpfen. Unter diesen waren Carles Casagemas, von welchem in diesem Kapitel noch sehr oft die Rede sein wird, Isidro Nonell, Manolo Hugué, Ángel und Mateu de Fernández Soto, Sebastià Junyer-Vidal und der Dichter Jaime Sabartés, welcher sein späterer Sekretär wurde und mit dem Picasso eine enge Freundschaft verband. Weiters lernte Picasso im Els Quatre Gats den Kritiker und Philosophen Eugenio d'Ors kennen, welcher später über Picasso schrieb, den Kunsthistoriker Miguel Utrillo, den Maler Ramón Casas, welcher ihn mit den Werken Henri de Toulouse-Lautrecs und Théophile Steinlen vertraut machte und gleichermaßen durch seine Kunst beeinflusste.

Zu Beginn des Jahres 1900 zogen Picasso und Casagemas in ein Atelier in der Riera de Sant Joan. Im Februar fand eine Ausstellung mit Werken Picassos im Els Quatre Gats statt.

Vermutlich im Oktober des Jahres reisten Picasso und Casagemas nach Paris zur Weltausstellung und blieben zwei Monate. Dort bewohnten sie gemeinsam mit Pallarès ein Atelier am Montmartre inmitten der spanischen Künstlerkolonie; arbeiteten, knüpften Kontakte zu Kunsthändlern und genossen das Pariser Nachtleben, von welchem das Ölbild „Le Moulin de la Galette“ zeugt. Der Impressionismus prägte Picassos Werk dieser Zeit.

Ende des Jahres kehrten Picasso und Casagemas nach Spanien zurück, und Picasso zog nach Madrid, wo er sich an der Herausgabe des Kunstmagazins „Arte Joven“ beteiligte, welches in nur drei Ausgaben erschien. In einer orientierungslosen Phase traf Picasso die Nachricht über den Selbstmord seines Freundes Casagemas. Um die Auswirkungen dieses Ereignisses verstehen zu können, ist es wichtig, das Verhältnis zwischen den beiden Freunden zu rekonstruieren. Die nachfolgenden Kapitel sollen einen Eindruck darüber geben.

Picasso zog wieder nach Paris und kehrte zu einem linearen Stil zurück. Nach einigen Monaten begann er, seine Palette auf die Farbe Blau zu reduzieren – die sogenannte „Blaue Periode“, eine erste eigenständige Schaffensphase Picassos, welche etwa bis Ende 1904 anhielt und zur „Rosa Periode“ überlief.

1904 ließ sich Picasso nach viel Hin und Her zwischen Spanien und Frankreich endgültig in Paris nieder. Im Laufe seines Lebens zog Picasso regelmäßig um und hatte darüber hinaus immer Sommerresidenzen, die ebenfalls wechselten. Pierre Daix meinte, dass man Picassos Umzüge nicht auf zu einfache Weise erklären dürfe. Es gäbe Augenblicke, in denen Picasso wegen seelischer oder materieller Gründe in einer bestimmten Umgebung nicht mehr arbeiten könne.²⁹⁸ Auch Sabartès sprach von Picassos Bedürfnis, die Atmosphäre zu wechseln, und dass es diesen beruhigt habe, sobald ihm dies klar wurde.²⁹⁹

In der Nähe des heruntergekommenen Hauses, in dem von nun an sein Atelier war (daher der Name „Bateau-Lavoir“), befand sich ein Zirkus, deren Protagonisten fortan in den Bildern Picassos auftauchten. In diesem Jahr lernte er auch den Dichter und Kunstkritiker Guillaume Apollinaire kennen, welcher ein enger Freund Picassos wurde, und Fernande Olivier, mit der er seine erste längere Beziehung hatte. Sie zog zu ihm und blieb bis Anfang 1912.

1906 lernte Picasso Henri Matisse kennen, und eine „gleichermaßen von Vertrautheit und Konkurrenz geprägte Freundschaft entwickelte sich“³⁰⁰. Noch größeren Einfluss auf Picassos Kunst hatte aber das Werk Paul Cézannes, welcher 1906 starb. Im darauffolgenden Jahr fand eine Retrospektive im „Salon d’Automne“ statt, und Picasso setzte sich intensiv mit Cézannes Kunst auseinander. 1906 entstanden auch „vorkubistische“ Werke, wie das Bildnis der Gertrude Stein (Abb. 63).

Anfang des Jahres 1907 besuchte Picasso erstmals das Musée d’Ethnographie du Trocadéro und sah dort „primitive“ Kunst, deren afrikanische und ozeanische Masken offensichtlich Einfluss hatten auf zwei der Gesichter in Picassos berühmtem Gemälde „Les Femmes d’Alger“ (Abb. 64). Picasso fertigte bereits im Winter 1906/07 zahlreiche Vorstudien zu den Femmes; Ende Juni/Anfang Juli vollendete er das Gemälde. Es rief bei Picassos Freunden und Bekannten, welche es im Atelier sahen, überwiegend Unverständnis hervor. Vielleicht wurde es aus diesem Grund erst 1916 in der Ausstellung „L’art moderne en France“ der Öffentlichkeit gezeigt. 1924 erwarb es der Modeschöpfer und Sammler Jacques Doucet; 1939 kam es ins Museum of Modern Art in New York. Für die Kunst des 20. Jahrhunderts waren die „Femmes d’Alger“ in mehrfacher Hinsicht eine bahnbrechende Arbeit.

Im Mai 1907 lernten Pablo Picasso und Georges Braque einander kennen, zur höchst fruchtbaren Zusammenarbeit sollte es aber erst später kommen. Während Cézannes Kunst Picasso zur Reduktion und zur Abkehr von der klassischen Perspektive inspiriert hatte, was

²⁹⁸ Daix 1973, S. 37.

²⁹⁹ Zit. nach ebenda.

³⁰⁰ Daemgen 2005, S. 18.

sich in „kubistischen“ Tendenzen unter anderem in den „Les Femmes d'Alger“ zeigte, wurden abstrahierte Landschaften von Georges Braque, welche ebenfalls unter Cézannes Einfluss standen, von der Jury des „Salon d'Automne“ 1908 abgelehnt. Es dürfte wohl wieder Vauxcelles gewesen sein, der dafür den Begriff „Kubismus“ wählte. In der Folge schaukelten sich Picasso und Braque quasi gegenseitig hoch und zerlegten in enger Zusammenarbeit Figuren und Landschaften im Stil des sogenannten „analytischen Kubismus“.

Mehransichtigkeit, eine Facettierung der Körper durch Linien und geometrische Grundformen, Abstraktion, die Verwendung von Erdtönen und später auch ins Bild eingefügte Buchstaben waren für diese neue Malerei charakteristisch. (Abb. 65)

Ab 1909 stieg Picassos Beteiligung an internationalen Ausstellungen. 1911 präsentierte der „Salon des Indépendants“ in Paris kubistische Werke unter anderem von Robert Delaunay, Le Fauconnier, Fernand Léger, Jean Metzinger. Picasso und Braque hatten beschlossen, an dieser und anderen Ausstellungen kubistischer Kunst nicht teilzunehmen.

1912 kam es zum Bruch zwischen Fernande Olivier und Picasso, und er begann eine Beziehung mit Eva Gouel.

1912 experimentierte Picasso mit Materialien wie Blecht, Draht und Karton, welche er mit Malerei zu einer Collage zusammenfügte – der synthetische Kubismus war geboren. Dabei traten auch illusionistische Elemente auf, in der Folge auch in der Art einer gemalten Collage. Ab 1913 arbeitete Picasso auch mit Juan Gris.

Im Jahr 1915 wurde bei Eva Gouel Kehlkopfkrebs diagnostiziert; Ende des Jahres starb sie. Picasso stoppte mit dem Kubismus, der sich in einer logischen Linie bisher immer weiter entwickelt hatte.

1916 wurde, wie oben erwähnt, das Gemälde „Les Femmes d'Alger“ ausgestellt. Jean Cocteau machte Picasso und Sergej Diaghilew miteinander bekannt. Über diesen lernte Picasso Olga Koklowa, eine Tänzerin von Diaghilews „Russischen Ballett“ kennen, welche er 1918 heiratete. Für Cocteaus Ballett „Parade“ entwarf Picasso Kostüme und Bühnenbild, später auch für dessen „Antigone“. Für „Parade“ reiste Picasso 1917 nach Italien und schien von den Werken der Renaissance und der Welt der klassischen Antike so inspiriert, dass er vorübergehend wieder zurück zu einer naturalistischen, genauer gesagt „neoklassizistischen“ Formensprache fand (Abb. 66). Im Übrigen wechselte Picasso im Laufe seines Lebens sowie innerhalb eines Zeitabschnitts und sogar innerhalb eines Kunstwerks immer wieder zwischen verschiedenen Stilen, zwischen naturalistisch und abstrakt. Selbiges gilt auch für die Beschäftigung mit der Plastik. Auch das Thema des Harlekins tauchte in den zwanziger Jahren erneut auf.

1921 wurde Picassos erster Sohn, Paul, genannt Paulo, geboren.

1925 bezeichnete Breton in einer Ausgabe von „La Révolution surréaliste“ Picasso als einen der ihren.³⁰¹ Picasso wurde zwar nie Mitglied der Gruppe der Surrealisten, nahm jedoch trotzdem an der Ausstellung „La Peinture surréaliste“ in der Galerie Pierre teil, der ersten Gruppenausstellung der surrealistischen Maler. Dort zeigte er kubistische Arbeiten.

1927 lernte Picasso die siebzehnjährige Marie-Thérèse Walter kennen, welche seine Geliebte wurde; ihre Schwangerschaft führte 1935 zur Trennung zwischen Picasso und Olga. Im November kam Tochter Maya zur Welt, eigentlich María de la Concepción – benannt nach Picassos verstorbener kleiner Schwester.

Picasso hatte nun eine Möglichkeit gefunden, die menschliche Figur in einer grotesk-zeichnenhaften Form wiederzugeben (Abb. 67, 68), wobei er die einfache Gestalt in „Strichmännchenmanier“ immer mehr abstrahierte und manchmal gleichzeitig mit einer sehr plastischen Form verband, der er illusionistisch Tiefe verlieh (Abb. 69). Parallel zur Malerei beschäftigte er sich auch wieder intensiver mit der Skulptur und Illustration.

1936 fand eine Retrospektive Picassos in Barcelona und Madrid statt. Im selben Jahr brach der spanische Bürgerkrieg aus. Picasso unterstützte die Republikaner gegen General Franco und wurde zum Direktor des Museo del Prado in Madrid ernannt. Während der Kriegsjahre blieb Picasso jedoch in Frankreich. Die republikanische Regierung bat Picasso um ein Wandgemälde für den Pavillon auf der Weltausstellung in Paris, und als die baskische Stadt Guernica bombardiert wurde, hatte Picasso ein Thema (Abb. 70). In den fünfziger Jahren sollten ähnliche Gemälde entstehen – „Der Krieg“ und „Der Frieden“ sowie „Massaker von Korea“.

Picasso lernte Dora Maar kennen, die er wie die meisten seiner Lebensgefährtinnen mehrfach porträtierte. Picassos Frauen spielten in seinem Leben sowie für seine Kunst stets eine große Rolle – so tauchten sie auch immer wieder motivisch in seinen Bildern auf und bildeten manchmal ganze Werkszyklen. (Abb. 71, 72)

Nach der Befreiung von Paris im Jahr 1944 trat Picasso in die kommunistische Partei ein. Einen Tag später bekam er als der erste „Ausländer“ einen eigenen Saal im Salon d’Automne. Seine 79 Bilder, darunter „Ihre Füße waschende Frau“ oder das „Morgenständchen“ vertraten eine völlig neue Auffassung. Daix meinte, der daraufhin ausbrechende Skandal sei offensichtlich nicht nur gegen den Künstler, sondern auch gegen den Kommunisten gerichtet

³⁰¹ Vgl. Daemgen 2005, S. 27.

gewesen.³⁰² Ironischerweise sagte Picasso selbst einmal: „Ich bin zum Kommunismus gekommen, wie man zum Brunnen geht.“³⁰³

1945 lernte Picasso Françoise Gilot kennen. Zwei Jahre später wurde Claude geboren, und weitere zwei Jahre später Paloma, Picassos viertes Kind.

Nun widmete sich der Künstler wieder der Lithografie. Schließlich weckte auch die Keramik sein Interesse, nachdem er 1946 Georges und Suzanne Ramié kennen gelernt hatte, welche eine Töpferwerkstatt in Vallauris betrieben. Vallauris liegt in der Nähe von Antibes, wo Romuald Dor de la Souchère, der Kurator des Museums von Antibes im Château Grimaldi, Picasso ebendort einen Raum als Atelier zur Verfügung gestellt hatte. Daraus entwickelte sich eine Ausmalung des gesamten Gebäudes, welches schließlich in Musée Picasso umbenannt wurde. Ein Jahr darauf experimentierte Picasso intensiv mit Keramik, vollendete rund 2000 Stücke, und belebte damit die bereits etwas „eingeschlafene“ Keramik-Industrie in Vallauris. Dort in Südfrankreich wurde in jener Zeit auch der Dokumentarfilm „Visite à Picasso“³⁰⁴ gedreht.

In den fünfziger Jahren erstaunte Picasso mit einem originellen Kniff erneut, indem er mit seiner „Kunst nach Kunst“ einige alte Meister nicht kopierte, sondern zitierte – natürlich in seiner Handschrift, unter anderem in der berühmten Mehransichtigkeit. Vor allem Diego Velázquez, Francisco de Goya und Jean-Auguste-Dominique Ingres interessierten ihn. (Abb. 74; Vgl. mit Abb. 73).

Nach der Trennung von Françoise Gilot wurde Jacqueline Roque die Frau, welche Picasso bis zu seinem Lebensende umsorgte.

1963 wurde das Museu Picasso in Barcelona eingeweiht. 1966 eröffnete im Grand Palais, im Petit Palais und in der Bibliothèque Nationale zum 85. Geburtstag Picassos die bislang größte Retrospektive. Und anlässlich seines 90. Geburtstages waren ab 1971 im Louvre einige Werke Picassos zwischen den Alten Meistern zu sehen. Damit war Picasso der erste lebende Künstler, welcher mit Werken im Louvre vertreten war.

Am 8. April 1973 starb Pablo Picasso in Mougins.

4.3.2 Casagemas und Barcelona/Paris 1900

Pablo Picasso und Carles Casagemas bezogen im Jänner 1900 gemeinsam ein Atelier in Barcelona in der Straße Riera de Sant Joan und verbrachten die folgenden Monate weitgehend

³⁰² Daix 1973, S. 193.

³⁰³ Zit. nach ebenda.

³⁰⁴ Regie: Paul Haesaert.

miteinander. Sie bemalten die Wände des Ateliers, und Picasso fertigte etliche Porträts von Casagemas, oft karikiert, was sich durch dessen große Nase anbot. (Abb. 75)

Um sich die zeitgenössische französische und internationale Kunst auf der Weltausstellung in Paris von 1900 anzuschauen, in der auch eines seiner Bilder, „Letzte Augenblicke“, im spanischen Pavillon vertreten war, reiste Pablo Picasso mit seinem Freund Carles Casagemas im Herbst nach Paris, wo die beiden etwa zwei Monate blieben. Sie zogen ins Atelier Isidre Nonells im Montmartre, welches während dessen Reise nach Barcelona leer stehen würde. Manuel Pallarès kam auf Bitte der beiden Freunde nach. So wohnten sie inmitten einer Kolonie spanischer Künstler. Mit dem Atelier Nonells „übernahmen“ sie quasi auch drei Mädchen, Modelle, welche mit Nonell, seinem früheren Zimmergenossen Ricard Canals und mit anderen Mitgliedern des „katalanischen Klans“ befreundet waren. Die Mädchen dürften vor allem Picasso Modell gestanden haben. Eines der Mädchen war Germaine Florentin (geborene Gargallo), zumindest teilweise spanischer Herkunft – was laut Richardson und McCully auch erklären könnte, warum sie bei den katalanischen Malern, von denen nur die allerwenigsten Französisch sprachen, so beliebt gewesen sei.³⁰⁵ Jedenfalls bildeten sich in jenem Atelier drei Paare, von welchem eines ein sehr ungleiches, nämlich Germaine und Casagemas war. Germaine sei sexuell sehr anspruchsvoll gewesen und habe sich ihre Liebhaber mit Vorliebe unter den Handlangern beim Zirkus gesucht. Casagemas jedoch hegte für die „Dame seiner Gedanken“ weder sexuelle noch oberflächliche Gefühle; eher hatte er, „in jäher Leidenschaft entbrannt, in seiner verrückten, kompromißlosen Art entschieden [...], sie, die bereits Verheiratete, müsse seine Frau werden“³⁰⁶ – so stellten es sich Richardson/McCully vor. Seine angebliche Impotenz und die „funktionierende“ oberflächliche Beziehung zwischen Picasso und dessen Geliebten Odette hätten die Situation verschlimmert. Richardson/McCully schrieben: „Daß dies im gleichen Raum geschah, in dem auch sein Idol Picasso kapierte, der ihn zum priapischen Heterosexuellen seines Schlags umzumodeln suchte, mußte zum Scheitern führen.“³⁰⁷ Zwar sei Germaine ihm ehrlich zugetan gewesen, und habe generell, obwohl in der Wahl ihrer Geschlechtspartner nicht gerade zimperlich, eine liebenswert mitfühlende Seite gehabt,³⁰⁸ trotzdem wurde sie für Casagemas letzten Endes zur „femme fatale“. Gertrude Stein erzählte von Germaine, dass diese einmal einen jungen Mann, welcher bei einer Rauferei verletzt und von seinen Kollegen im Stich gelassen wurde, in ein Krankenhaus gebracht habe.³⁰⁹ Diese Beschreibungen erinnern an jene

³⁰⁵ Richardson/McCully 1991, S. 173.

³⁰⁶ Ebenda, S. 174.

³⁰⁷ Ebenda.

³⁰⁸ Ebenda.

³⁰⁹ Stein 1933, S. 32; Zit. nach Richardson/McCully 1991, S.174.

über die Persönlichkeit der Herzogin von Alba, welche „männermordend“, mit einer Schwäche für Toreros, sich gleichzeitig fürsorglich gegenüber Benachteiligten zeigte. „Außerstande, Germaine sexuell zu befriedigen, trieb Casagemas zusehends dem Zusammenbruch entgegen und sprach mehr denn je dem Alkohol zu“³¹⁰, schilderten Richardson/McCully.

Völlig anders, weniger subjektiv und dramatisch, dafür aber einleuchtender, schilderte die Psychologin und Kunsthistorikerin Mary Mathews Gedo die Situation: Casagemas habe immer wieder an Depressionen gelitten und bereits einen Selbstmordversuch hinter sich gehabt; die obsessive Verbindung zu Germaine und seine Impotenz seien Symptome seiner depressiven Erkrankung, und nicht Ursache oder Auslöser gewesen.³¹¹

Indessen arbeiteten und vergnügten sich die beiden anderen Freunde. „Pablo Ruiz“, wie er sich offiziell noch nannte, machte Bekanntschaft mit Pere Mañach sowie Berthe Wheill, beide Kunsthändler. Mit Mañach schloss er einen Vertrag ab, der ihm ein monatliches Gehalt im Austausch gegen Bilder sicherte. Aus dieser Zeit in Paris konnte Picasso viel schöpfen: er knüpfte Kontakte, verkaufte Arbeiten, erhielt Anerkennung durch andere Künstler, und schaffte es, durch seine Eindrücke und den Einfluss der Impressionisten die akademischen Traditionen endgültig abzulegen.

Zwei Monate waren verstrichen, als Picasso und Casagemas nach Spanien zurückkehrten. Hauptgrund für die Heimreise waren wohl Casagemas' wachsende Depressionen, ausgelöst durch die unglückliche Verbindung mit Germaine.³¹² Die sexuell unersättliche Germaine, so schrieben Richardson/McCully, habe aus ihrer Frustration keinen Hehl gemacht. Statt bei diesem Verrückten zu bleiben, der sie hartnäckig als seine „Verlobte“ betrachtete, ohne das Verhältnis je durch den Liebesakt zu besiegeln, habe sie ebenso gut in die Arme ihres Gatten, des mysteriösen Monsieur Florentin, zurückkehren können. Einmal, als sie ihn schmähte und ihm bedeutete, wie sehr er ihr auf die Nerven ging, habe Casagemas mit Selbstmord gedroht.³¹³

Picasso bestand darauf, dass Casagemas ihn nach Barcelona begleitete. Dort blieben sie etwa eine Woche, um Weihnachten bei ihren Familien zu verbringen, und im Anschluss nach Málaga zu reisen. Picasso wollte nach eigener Darstellung Casagemas zerstreuen und vom Liebeskummer kurieren.³¹⁴ Laut Sabartés habe es für Picasso aber einen anderen,

³¹⁰ Richardson/McCully 1991, S. 174.

³¹¹ Vgl. Gedo 1994, S. 94. Mehr dazu siehe Kapitel „Psychologische Ansätze“.

³¹² Vgl. McCully 1984, S. 174.

³¹³ Richardson/McCully 1991, S. 185/186.

³¹⁴ Zit. nach ebenda, S. 186.

persönlicheren Beweggrund gegeben, nämlich das Bedürfnis, mit seiner andalusischen Herkunft ins reine zu kommen, seinen Standort im Hinblick auf Málaga, Madrid und Barcelona zu bestimmen.³¹⁵ Es ist aber auch möglich, dass Picasso seinen Onkel Salvador besuchen wollte, um diesen um Geld zu bitten, da Picasso kurz zuvor das neunzehnte Lebensjahr vollendet hatte und entweder seinen Wehrdienst ableisten oder sich davon freikaufen musste. Der Besuch endete allerdings in einem Zwist mit dem Onkel, und von Zerstreuung für Casagemas war keine Spur. Ganz im Gegenteil – die vielen Besuche in Bordellen dürften ihm noch mehr zugesetzt haben.

Nach insgesamt zwölf Monaten, die Picasso und Casagemas nahezu ununterbrochen miteinander verbracht hatten, und den Tagen in Málaga, in denen die beiden weder gearbeitet, noch sich ausgeruht hatten, kam es zum Bruch. Richardson/McCully stellen sich folgendes Szenario vor: „Er konnte die Probleme des Freundes nicht mehr ertragen: nicht nur dessen Trunksucht, eine Schwäche, in die er selber nur sehr selten verfiel, sondern auch Casagemas’ Unselbstständigkeit und seine übertriebenen Anforderungen an seine, Picassos, kostbare Energie. Picasso scheint schließlich die Ambivalenz, die schmarotzerische Natur von Casagemas’ Gefühlen ihm gegenüber erkannt zu haben; und er scheint erkannt zu haben, daß er diesen devoten Kumpan loswerden, sich um jeden Preis von ihm befreien mußte.“³¹⁶

Picasso schickte Casagemas schließlich per Schiff nach Barcelona; es war das letzte Mal, dass die beiden sich sahen.

Während Casagemas etwa ein Monat bei seiner Familie in Barcelona verbrachte und sich in quälendem Liebeskummer nach Germaine verzehrte, ging Picasso nach Madrid, um dort das Angebot Solers anzunehmen, an einer neuen Zeitschrift, „Arte Joven“ (Junge Kunst), mitzuarbeiten. Soler sollte für den Text, Picasso für die Illustration zuständig sein. Die Zeitschrift kam allerdings nicht gut an, und die Arbeit langweilte Picasso. So wurden insgesamt nur drei Ausgaben des „Arte Joven“ publiziert. Picasso begann zu zweifeln, was seine Zukunft betraf – weder mochte er die Stadt Madrid und seine Bewohner, noch füllte ihn die Arbeit an der Zeitschriftenproduktion aus; sollte er wieder nach Barcelona gehen, oder gar nach Paris, wo er überdies einen Vertrag mit Mañach hatte, und dieser ihm eine Einzelausstellung in Aussicht stellte?

In dieser Verwirrung erreichte ihn die schreckliche Nachricht von Casagemas’ Tod.

³¹⁵ Sabartés 1954, S. 51-52.

³¹⁶ Richardson/McCully 1991, S. 187.

4.3.3 Casagemas' Tod

Während seines einmonatigen Aufenthalts bei seiner Familie in Barcelona hatte Casagemas täglich Briefe an Germaine verfasst und sie angefleht, seine Frau zu werden. Schließlich hatte er ihr und Pallarès angekündigt, nach Paris zu kommen, mit der Bitte, ihn vom Gare d'Orsay abzuholen.

Bereits am Bahnhof teilte Germaine Casagemas mit, dass sie nicht miteinander leben könnten. Er blieb trotzdem und kam bei Pallarès unter, welcher nach wie vor in Paris weilte, allerdings umgezogen war. Einige Tage später kam es vermutlich zu einer Unterredung Casagemas' und Germaines, in der sie ihm wohl endgültig alle Hoffnungen nahm, denn am darauffolgenden Tag teilte er Pallarès mit, unverzüglich wieder nach Hause zu fahren.³¹⁷ Davor lud er aber einige Freunde sowie in Paris weilende katalanische Sammler noch zu einem Abschiedsessen ins Café L'Hippodrome ein. Am Abend des 17. Februars speisten und tranken die Sieben, und Casagemas war plötzlich gut gelaunt, was Germaine stutzig machte. Als er sich gegen neun Uhr erhob, um eine Rede zu halten, bekam sie es mit der Angst zu tun. Germaine erblickte angeblich Briefe und eine Pistole in Casagemas' Anzugtasche, und laut Polizeibericht reichte er ihr die Briefe und bat sie, sie zu lesen.³¹⁸ Als Casagemas nach der Pistole in seiner Tasche griff, kroch Germaine unter dem Tisch durch und versteckte sich hinter dem gegenüber sitzenden Pallarès. Casagemas richtete die Pistole in die Richtung der beiden und feuerte mit den Worten „voilà pour toi!“ auf Germaine.³¹⁹ Zwar verfehlte dank Pallarès Eingreifen die Kugel ihr Ziel, Germaine stürzte jedoch zu Boden, sodass Casagemas scheinbar glaubte, seine Geliebte getötet zu haben. Und so setzte er sich die Pistole an die Schläfe und drückte mit den Worten „et voilà pour moi!“ ab. Casagemas, welcher noch lebte, wurde zuerst in eine nahe Apotheke und anschließend in ein Hospital gebracht, wo er kurz darauf starb. Die Beisetzung erfolgte auf dem Cimetière Montmartre; in Barcelona fand ein Gedenkgottesdienst statt. Picasso kam nicht zum Gottesdienst, zeichnete aber ein Porträt Casagemas' für dessen Nachruf im „Catalunya Artística“.

4.3.4 Darstellungen des toten Casagemas

Picasso verließ im Frühjahr 1901 Madrid, um über Barcelona erneut nach Paris zu reisen. Mañach war dabei, eine Ausstellung bei Vollard zu organisieren, in welcher Werke von Picasso und Iturrino gezeigt werden sollten. Picasso hatte bereits in Barcelona ein paar Stierkämpfe, Strandansichten und Arbeiten mit anderen typisch spanischen Motiven

³¹⁷ Vgl. ebenda, S. 192.

³¹⁸ Vgl. ebenda.

³¹⁹ Wohl aus Rücksicht auf Odette (ihr richtiger Name war Louise Lenoir) sprach er französisch; Vgl. ebenda.

angefangen – ähnliche Vorbereitungen traf er schon vor seiner ersten Paris-Reise; diesmal war jedoch der Einfluss der Impressionisten zu erkennen, und auch die reduzierte Signatur „Picasso“ war neu. Pierre Daix beschrieb die Bilder, die in jener Ausstellung bei Vollard vom 25. Juni bis 14. Juli zu sehen waren: „Die Bilder stellen einen wahren malerischen Ausbruch dar, der in Picassos Schaffen während der ganzen Dauer der Ausstellung anhielt, [...]. Picasso hat alle Befangenheit abgelegt, und in seinem Selbstbildnis, der Nummer 1 in der Ausstellung, erklärt er stolz ‚Yo, Picasso‘ (Ich, Picasso).“³²⁰ (Abb. 76)

Es schien, als habe Picasso den Tod Casagemas’ vergessen. Lediglich in einem Brief an Utrillo zu Beginn des Jahres, welchen er bat, ihm für das Journal *Arte Joven* Druckplatten zu schicken, erwähnte Picasso kurz: „Ich nehme an, das vom armen Carlos haben Sie schon gehört. Sie können sich vorstellen, welch ein Schock dies für mich war.“³²¹

Dabei bewohnte er das Haus, in dem Casagemas kurz vor seinem Suizid gewohnt hatte. Und für die Vollard-Ausstellung schuf er ein Ölgemälde, welches unter dem falschen Namen „Café de la Rotonde“ bekannt ist. Picasso erklärte Daix später, es sei das Café, in welchem sich Casagemas das Leben genommen hatte.³²²

Richardson/McCully meinten, dass dieses Gemälde noch ohne Absicht entstanden sein mag; vielleicht, weil es in der Nähe seines Quartiers lag. Es habe jedoch eine „merkwürdig vielgestaltige Memento-mori-Folge“ von Bildern angekündigt, ausgelöst durch einen „Exorzismus“, den Picasso inszeniert, und dem er sich ausgesetzt habe.³²³ Nicht genug, dass er in jene besagte Wohnung zog, nahm er sich auch noch Germaine, die „femme fatale“ von Casagemas, zu seiner Geliebten, und setzte damit seinem Freund postum Hörner auf. Was Richardson/McCully hier andeuteten, könnte wohl als eine Art Ritual Picassos interpretiert werden, sich der Schuld und dem Schmerz bewusst und intensiv auszusetzen, und letzten Endes eine Läuterung zu erfahren. Dies konnte Picassos Kunst natürlich nicht unberührt lassen, ganz im Gegenteil. Richardson/McCully vermerkten dazu: „Ob man Picasso die Abschiebung des Freundes nun ankreidet oder nicht, seine Kunst jedenfalls erfuhr durch das Schuldgefühl gegenüber Casagemas, genau wie durch das gegenüber seiner verstorbenen Schwester oder gegenüber seinem Vater, den er (zumindest in der Phantasie) hätte töten mögen, eine nötige Katharsis. Um dieses als Inspirationsquelle unerläßliche Schuldgefühl wachzuhalten, waren im Laufe der Zeit noch viele weitere Opfer nötig.“³²⁴

³²⁰ Daix 1984, S. 57.

³²¹ In einem Brief an Utrillo aus Madrid 1901; Zit. nach Palau i Fabre 1981, S. 216.

³²² Gemeint war das Café-Restaurant L’Hippodrome. Zit. nach Daix 1984, S. 58.

³²³ Vgl. Richardson/McCully 1991, S. 222-223.

³²⁴ Ebenda, S. 193.

In der Wohnung zu wohnen, in der Casagemas seine letzten Tage verbracht hatte, und mit seiner ehemaligen Geliebten ein Verhältnis anzufangen, war in meinen Augen aber keine Selbstgeißelung gewesen, sondern vielmehr eine Identifikation mit dem „verlorenen Objekt“ im Trauerprozess, so wie sie in den Unterkapiteln der „Objektbeziehungen“ beschrieben wurde.³²⁵

Zu Beginn seines zweiten Parisaufenthaltes schien sich Picasso aber tatsächlich noch nicht sehr intensiv mit Gedanken an Casagemas auseinander gesetzt zu haben, was auch plausibel ist, da er in der ersten, geschäftigen Zeit alle Hände voll zu tun hatte. Erst nach der großen Ausstellung bei Vollard malte Picasso Bilder, die seinen toten Freund darstellen. Neben „Evokation – Das Begräbnis Casagemas“ (Abb. 79) und „La Vie“ (Abb. 91), welches weiter unten noch genauer behandelt wird, entstanden drei Porträts Casagemas', die Picasso fast bis an sein Lebensende niemandem zeigte, auf zweien davon sieht man auch die Schusswunde. Im Zuge der Gespräche, die Pierre Daix mit Picasso für einen Katalog³²⁶ führte, welcher 1966 veröffentlicht wurde, zeigte der Künstler erstmals zwei der Bildnisse und fand 1967 noch das dritte. Das Porträt „Kopf des toten Casagemas mit Kerze“ (Abb. 80) kann man stilistisch noch in die Zeit der Ausstellung bei Vollard verorten (Vgl. Abb. 81). Daix zog auch einen Vergleich mit der Malerei van Goghs heran, welcher ebenfalls den Freitod gewählt hatte.³²⁷ „Casagemas im Sarg“ (Abb. 82) weist aufgrund der Blau- und Grüntöne bereits Merkmale der Werke der „Blauen Periode“ auf. Das dritte Porträt, „Der tote Casagemas“ (Abb. 83) zeigt diesen in aufrechter Haltung, „so, als habe der Tod ihn eben berührt“ und ist in einer Technik gemalt, die Daix an jene des zweiten Selbstporträts Picassos aus diesem Jahr, „Yo“ (Abb. 77), erinnerte – lange weiße Pinselstriche in einer von Blau dominierten Komposition.³²⁸ Jenes Selbstbildnis ist schon sehr erstaunlich. Picasso zeigte sich hier auf authentische Art und Weise in einem sehr persönlichen, vielleicht schmerzlichen Augenblick. Keine Selbst-Inszenierung, keine repräsentative Darstellung, keine mitleiderregende, sentimentale Haltung, wie dies im dritten Selbstbildnis von 1901 (Abb. 78) erscheint. Direkt, ungeschminkt, überaus realistisch stellt sich Picasso in einem Moment dar, in dem es ihm wohl nicht gut geht. Daix sprach im Bezug auf dieses Porträt etwas Wesentliches an: Picasso male in seinem Selbstbildnis den Niedergang, der ihn bedrohe. Es seien sicherlich nicht die Gewissensbisse, die ihn möglicherweise wegen der Affäre mit Germaine plagten, sondern viel eher der allzu

³²⁵ Vgl. Kapitel „Kunst und Wiedergutmachung“, S. 23; und Anm. 143.

³²⁶ Pierre Daix/ Georges Boudaille, Picasso. Blaue und Rosa Periode, München 1966.

³²⁷ Daix 1984, S. 59.

³²⁸ Vgl. ebenda.

leichte Erfolg seiner brillanten Maltechnik, die ihm Anerkennung in der Presse eintrug, und die sich daraus ergebenden Verkaufsmöglichkeiten. Es wurde ihm also zu leicht gemacht. Und diese Versuchung, bequem zu werden und Motive ohne Bedeutung zu malen, müsse für Picasso als eine gefährliche Bedrohung vor Augen gestanden haben. „Anstelle der Befriedigung, im Alter von zwanzig Jahren schon die erste Einzelausstellung zu erhalten, [...] ist Picasso nicht weit davon entfernt, hier schon so etwas wie einen Vorgeschmack des Todes zu wittern: des Todes der Kunst und dessen, was ihm zu sagen aufgegeben ist.“³²⁹

Der Tod Casagemas' weckte aber auch die Erinnerung an einen anderen Todesfall: Daix und Gedo wiesen auf den Tod Picassos kleiner Schwester Concepción hin und auf das Gemälde „Wissenschaft und Nächstenliebe“ (Abb. 62), das etwa zwei Jahre danach, 1897, vollendet wurde. Daix fragte sich, ob etwas von Concepción auch in die Darstellung der jungen Toten in dem Gemälde „Letzte Augenblicke“ übergegangen sei, oder in die verschiedenen Porträts, die Picasso damals von seiner Schwester Lola malte. „Wir erkennen, was alles der Freitod von Casagemas in seinen Gefühlen wieder belebt haben mochte.“ Die Porträts des toten Freundes seien aber ein geheimer Bezirk – sie seien „zu direkt, ohne jenes transzendierende Moment, das für Picasso das Wesen der Kunst ausmacht.“³³⁰

Im Gemälde „Evokation – Das Begräbnis Casagemas“ (Abb. 79) griff Picasso ikonografisch das Sujet einer Grablegung und Himmelfahrt auf. Die Himmelszene, in der ironischerweise Mädchen mit Strapsen oder völlig nackt sowie eine Mutter und spielende Kinder auftauchen, zeigt eine nackte Frau in Rückenansicht, die versucht, den auf einem weißen Pferd davonreitenden Casagemas – bzw. dessen Seele – zurück zu halten oder zu umarmen.

Etwa zwei Jahre später sollte Casagemas in einer spöttischen Federzeichnung auftauchen. Sie zeigt diesen nackt, sich mit den Händen scheu seine Genitalien bedeckend (Abb. 84).

Richardson/McCully verglichen die Mimik Casagemas' mit jener des „El Loco“ (Der Verrückte), welche einen stadtbekannten Verrückten in Barcelona darstellt. Von dieser Figur fasziniert, habe Picasso den diabolischen Einfall gehabt, Casagemas in der Maske dieses wild dreinschauenden Mannes zu zeichnen. Weiters meinten Richardson/McCully, in Andalusien sei Spott eine Art Exorzismus, und diese brutale kleine Zeichnung beschwöre Picasso/Casagemas fast ebenso überzeugend wie das feierliche Rätsel „La Vie“.³³¹

³²⁹ Vgl. ebenda, S. 59f.

³³⁰ Gedo 1994, S. 111; Daix 1984, S. 60.

³³¹ Richardson/McCully 1991, S. 291.

4.3.5 Die „Blaue Periode“

In Paris 1901 folgten noch einige Gemälde wie „Die Hetäre“ oder „Das blaue Zimmer“, die zwar schon vorwiegend in Blau gehalten sind, aber durch den Einsatz von komplementären Farben wie Orange und Gelb einen beinahe fröhlichen Ausdruck haben.

Erst ungefähr gegen Ende des Jahres 1901 begann sich das „blaue Inferno“³³² einzustellen. Für Picasso, dem man vorwarf, Steinlen, Lautrec, Vuillard, van Gogh usw. nachzuahmen,³³³ bedeutete dies seine erste eigenständige Schaffensphase, welche bis Ende 1904 andauern sollte. „Der Gedanke an den Tod Casagemas’ veranlasste mich, in Blau zu malen.“³³⁴, erzählte Picasso Daix.

Kunsthistoriker erklärten sich diesen „Blaustich“ allerdings auch durch andere, vorwiegend äußere Einflüsse und Umstände. Formale Einflüsse könnten durch El Greco, Morales, Isidre Nonell oder sogar durch den Einfluss der damaligen bläulichen Fotografie erfolgt sein. Die Arbeit nachts, bei schwachem Kerosinlicht – diese Erklärung erscheint mir eher unwahrscheinlich, da Picasso auch in der „Rosa Periode“ und in der Zeit der „Demoiselles d’Avignon“ bei Nacht arbeitete. Auch die Armut könne ihn gezwungen haben, sich mit nur einer Farbe der Palette zu begnügen. Bezüglich Farbwahl meinte Picasso selbst: „Wie oft ist es mir passiert, daß ich etwas in Blau malen wollte und feststellen musste, daß ich keine Farbe mehr hatte. Dann habe ich Rot statt Blau genommen. Ein Beweis für die Fragwürdigkeit des Geistigen.“³³⁵ Weiters sah man auch emotionale und spirituelle Einflussnahme im traditionell spanischen Mystizismus.³³⁶

Einen Eindruck von Picassos Weltanschauung gegen Ende 1901 bot Sabartés: „Rein nennen wir den unmittelbaren Ausdruck des Künstlers; aber nicht den, der auf Umwegen zustande kommt, wenn der Künstler nur das Gelernte überliefert, ohne etwas Eigenes hinzuzufügen... Wenn wir vom Künstler Aufrichtigkeit verlangen, erlauben wir nicht, daß diese schmerzlos sein könnte. Picasso glaubt, die Kunst sei Tochter der Trauer und des Schmerzes (und wir stimmen bei). Er glaubt, daß die Trauer die Meditation fördert, und der Schmerz der Urgrund des Lebens ist.“³³⁷ Wissen behindere, trübe die Sicht, zerstöre die Ursprünglichkeit. Kunstschulen führten zu nichts, bremsten, ja würden schaden, da ihre schwerfälligen Regeln und starren Methoden ein Hemmschuh für die Entfaltung der Persönlichkeit seien, so Sabartés

³³² Daix 1973, S. 36.

³³³ Max Jacob 1927, S. 199; Zit. nach Podoksik 1984, S. 200.

³³⁴ Zit. nach Richardson/McCully 1991, S. 194. Original: „C’est en pensant que Casagemas était mort que je me suis mis à peindre en bleu.“ Daix 1977, S. 47.

³³⁵ Pablo Picasso in einer Unterhaltung mit E. Tériade, 1932; Zit. nach Daix/Boudaille 1966, S. 49.

³³⁶ Vgl. Podoksik 1984, S. 177.

³³⁷ Sabartés 1956, S. 77f; Zit. nach Daix 1973, S. 36.

weiter.³³⁸ Der Einfluss Jean-Jacques Rousseaus und Friedrich Nietzsches, was die das schöpferische Genie verderbende Bildung und die Voraussetzung von Leid für die Befreiung des Geistes betreffen, lässt sich hier nicht abstreiten. Casagemas selbst war es gewesen, der Picasso mit dem Werk des 1900 verstorbenen Nietzsches vertraut machte.³³⁹ Hier zeigt sich ganz deutlich die melancholische Lebenseinstellung.

Podoksik wies auf das Wort „Gedanke“ in Picassos Aussage über Casagemas' Tod und seine Malerei in Blau hin – denn es handle sich nicht so sehr um die Tatsache des Todes eines Freundes als vielmehr um die Gedanken, die darum kreisten.³⁴⁰

Daix jedenfalls meinte, man dürfe diese Sätze Sabartés' nicht allzu wörtlich nehmen. Picassos Sprung in das „blaue Inferno“ bedeute kein Suchen nach dem Schmerz, sondern sei die humanistische Haltung eines Menschen, der seine Nächsten betrachtet, sie uns sehen lasse und sie zuerst selbst entdecke.³⁴¹

Anregungen könnte Picasso auch von Prosatexten im Journal „Arte Joven“, die unter anderem von Traurigkeit und Tod handelten, erhalten haben.³⁴²

Für die Werke der blauen Periode, welche ungefähr von Herbst 1901 bis Ende 1904 dauerte, ist nicht nur die Farbe kennzeichnend, sondern auch die Reduktion in der Malweise, die Themen, welche um das menschliche Elend kreisten und die Konzentration auf die Darstellung des Psychischen. Picasso kehrte zur Kontur zurück, und die Behandlung der Körper wurde immer flächiger – dahinter sah man den Einfluss der Graphik Toulouse-Lautrecs und dessen Tod im September jenes Jahres.³⁴³ Aber man darf nicht den großen Einfluss vergessen, den Ramón Casas auf Pablo Picasso in Barcelona in der Zeit des „Els Quatre Gats“ gehabt hatte (Vgl. Abb. 85 und 86). Grafische, plakative Stilelemente, welche vormals in Kohle und Aquarell umgesetzt wurden, verwendete Picasso nun für Ölmalerei. Korrekte Anatomie und Perspektive wichen dabei hageren, androgynen, „prä-fauvistischen“ Gestalten. Damit wandte sich Picasso von einem Naturalismus ab, der seine Gemälde in der ersten Pariser Zeit bis hin zur Ausstellung bei Vollard noch in einer sehr impressionistischen Prägung durchzog (Abb. 87-89). Um die Darstellung des Raumes kümmerte sich Picasso zugunsten der Figur kaum, welche selbst immer flächiger und sehr reduziert auf Körperausdruck gemalt wurde, anstatt Materialeigenschaften und Lichtwirkung

³³⁸ Zit. nach Richardson/McCully 1991, S. 229.

³³⁹ Vgl. ebenda, S. 183.

³⁴⁰ Podoksik 1984, S. 188.

³⁴¹ Daix 1973, S. 36.

³⁴² Vgl. Johnson 1984, S. 164.

³⁴³ Daix 1984, S. 56; und Podoksik 1984, S. 177.

nachzuahmen. In den Worten Daix': „Das Blau der Verzweiflung, das horizontlose Blau, gegen das impressionistische Glitzern oder das aggressive Glück des Lichtes bei Renoir.“³⁴⁴ Alle unnötigen Details ließ Picasso weg; es genügten die Kontur für die Gestik und die Farbe Blau als eigene Sprache, um den Schmerz, die Kälte, den Hunger, das Elend dieses Lebens auszudrücken. Vielleicht hatte Picasso die starke Wirkung der auf das Wesentliche reduzierten Grafik bereits erkannt und änderte aus diesem Grund seinen Stil, vielleicht war es nur eine Frage seines Geschmacks. Jedenfalls war meiner Meinung nach die Vorgehensweise, flächige Plakat-Ästhetik mit neuem Material für neue, tiefsinnige Themen zu adaptieren, ein sehr einfacher Kniff, aber mit großem Effekt.

Selbst in ärmlichen Verhältnissen lebend, waren die meist einzeln dargestellten Protagonisten der Bilder Picassos Trinkerinnen, Bettlerinnen, Harlekins und andere vom Hunger und vom Leben gekennzeichnete Menschen, aber natürlich auch er selbst. Diese Bilder seien aber nicht als Gesellschaftskritik gedacht, vielmehr habe sich Picasso die Frage über den Sinn dieses Lebens gestellt, meinte Daix.³⁴⁵ Viele Mutter-Kind-Darstellungen gehen auf die Eindrücke zurück, die Picasso beim Besuch der Frauen im Gefängnis von St. Lazare erhalten hatte (Abb. 90).

Die Entwicklung der Gemälde war nicht geradlinig und das Blau noch nicht durchgängig monochrom eingesetzt, so wie dies im Jahr 1903 der Fall war. Daix fragte sich, ob Picassos Liebe zum Blau aus jener Zeit stamme oder er immer so gefühlt habe.³⁴⁶ Podoksik sprach sogar von einer spezifisch „blauen“ Geisteshaltung des Künstlers.³⁴⁷ Auch der jeweilige Wohnort des Künstlers (Paris/Barcelona), wirkte sich auf das „Blau“ aus: „Die Bilder aus Barcelona (1901-1902) sind in etwas stärkeren Farben gemalt; aber das vergesse ich sogleich, denn mein Auge paßt sich dem helleren Licht von Barcelona an“³⁴⁸, bemerkte Sabartés; und über ein Porträt, welches Picasso von ihm im Jahr 1904 fertigte: „In Paris hätte er den Glanz des Goldes der Krawattennadel nicht einmal bemerkt, selbst wenn die Sonne es hervorgehoben hätte. Auch hätte der Farbton meiner Lippen ihn nicht weiter interessiert; damals waren Vereinfachung und Gewalt für ihn eine Notwendigkeit.“³⁴⁹

³⁴⁴ Daix 1973, S. 39.

³⁴⁵ Vgl. Daix 1973, S. 37.

³⁴⁶ Daix 1973, S. 38.

³⁴⁷ Podoksik 1984, S. 188.

³⁴⁸ Zit. nach Daix 1973, S. 37.

³⁴⁹ Zit. nach ebenda, S. 39.

4.3.6 Picassos „La Vie“ (Das Leben)

Der Höhepunkt der Blauen Periode ist das Gemälde „La Vie“ (Das Leben; Abb. 91), in dem der verstorbene Casagemas wieder auftaucht, und welches bis heute Rätsel aufgibt.

Picasso war im Jänner 1903 erneut von Paris nach Barcelona zurückgekehrt, wo er das Quartier in der Riera de Sant Joan bezog, in welchem er 1900 mit Casagemas gelebt hatte, und welches mittlerweile sein Freund Angel de Soto übernommen hatte. Wollte Picasso sich bewusst den Erinnerungen aussetzen und zog deshalb in das Atelier, oder war es umgekehrt? Man muss sich dazu vorstellen, dass die Wandbemalungen, welche Picasso und Casagemas damals vorgenommen hatten, immer noch vorhanden waren. Richardson/McCully wiesen in einem anderen Zusammenhang auf die „Faustregel“ hin, derzufolge Picassos Stil und Themenwahl seine Lebensweise widerspiegeln.³⁵⁰ Jedenfalls ging diese Konfrontation nicht an seiner Kunst vorbei. Vor „La Vie“ fertigte er aber noch das große Pastell „Die Umarmung“ (Abb. 92), welches mit dem Gemälde in engem Zusammenhang steht. Ein Liebespaar umarmt sich, aber nicht innig oder leidenschaftlich, sondern sich gegenseitig „Halt gebend“. Es scheint so, als ob der Mann sich mit seiner linken, nicht sichtbaren Hand sorgenvoll an die Stirn greift, und die schwangere Frau ihn umarmt und tröstet, den Kopf an seine Schulter gedrückt, und damit ebenbürtig „Schutz suchend“.

In der Folge taucht auch in „La Vie“ als „Bild im Bild“ ein sich ähnlich umarmendes, aber sitzendes Liebespaar auf; diesmal ist jedoch die alleinige Schutzbedürftigkeit des Mannes eindeutig dargestellt, und die Frau blickt in aufrechter Haltung aus dem Bild heraus. Diese Szene ist allerdings nur klein in der Bildmitte im Hintergrund zu sehen, darunter eine weitere Zeichnung, auf der ein kauender Mann dargestellt ist. Links im Bild steht ein nacktes Liebespaar, die Frau schmiegt sich an den Mann an, welcher mit seiner linken Hand in Richtung einer Mutter mit einem schlafenden Säugling in den Armen deutet, die sich auf der rechten Bildseite befindet und das junge Paar betrachtet. Der Mann ist als Casagemas identifiziert – idealisiert dargestellt – und die junge Frau als Germaine. In den Vorstudien zu diesem Bild (Abb. 93, 94) sieht man allerdings Picasso anstelle von Casagemas, und einen alten Mann anstelle der Mutter.

Im Frühjahr 1903 war eine Gruppe von Zeichnungen entstanden, welche verschiedene Reaktionen eines Mannes auf die Schwangerschaft einer Frau schildern. Einmal bittet der Mann die Frau auf Knien um Vergebung, ein andermal hebt er die Arme, wie jede Verantwortung von sich weisend (Abb. 95), während die Frau den Kopf an seine Brust legt; in der dritten Zeichnung deutet er anklagend auf den Leib der Weinenden, und in der vierten

³⁵⁰ Richardson/McCully 1991, S. 194. Anm.: Picasso selbst proklamierte gegenüber Brassaï, dass sein Werk überwiegend autobiografisch sei. Brassaï 1966, S. 100.

schlägt er die Frau sogar (Abb. 96).³⁵¹ Eine weitere mögliche Reaktion auf die „problematische Nachricht“ zeigt Picasso in dem oben genannten Pastell der zärtlichen Umarmung. Das wirft natürlich die Frage auf, ob sich Picasso in dieser Situation befand – war vielleicht sogar Germaine von Picasso schwanger, nachdem sich dieser auch in den Vorstudien zu „La Vie“ mit Germaine darstellte? Röntgenuntersuchungen ergaben, dass selbst am Gemälde Picasso zuerst sich darstellte, bevor er sein Gesicht mit jenem von Casagemas übermalte. Jedenfalls ist in der Endfassung Casagemas an der Seite von Germaine platziert – was für eine Bedeutungsverschiebung! Das Thema Schwangerschaft könnte immer noch gültig sein, allerdings als ein unerfüllbarer Wunsch zwischen Casagemas und Germaine. Die Symbolik der Impotenz in „La Vie“ stritten Richardson/McCully und andere aber ab.³⁵² Eine Mutter mit Kindern tauchte bereits in „Evokation – Das Begräbnis Casagemas“ (Abb. 79) auf. Nach Daix bestehe also eine innere Beziehung zwischen Casagemas und der Erscheinung der Mutter. Die Mutter im Gemälde „La Vie“ scheine die Frage zu stellen: „Was hast du aus dem Leben gemacht, das ich dir geschenkt habe?“³⁵³ Ikonografisch ließe sich „La Vie“ mit El Grecos „Johannes der Täufer und der heilige Franziskus“ vergleichen (Abb. 97) – Gestik, Komposition und die trockene, kontrastreiche Malweise ähneln sich. Picasso könnte die Reproduktion in einer Ausgabe von „Pèl & Ploma“ im Jänner 1903 gesehen haben.³⁵⁴ Bei Künstlern wie Courbet, Manet, Munch oder Gauguin sind Leben und Kunst ebenfalls als Thema reflektiert worden. Auch die Symbolik der Handhaltung wurde gedeutet und mit Tarot assoziiert.³⁵⁵ In den Vorstudien zeigt die männliche Figur mit der rechten Hand nach oben, mit der Linken nach unten. Kartenleger verbänden diese Handhaltung mit der ersten Karte des Tarotspiels, dem Magier: der Karte, die Willenskraft, Geschicklichkeit, Originalität, Kreativität, aber auch List und Betrug symbolisiere.³⁵⁶ Im Ölgemälde „La Vie“ beschränkt sich Picasso auf die Darstellung der „nach unten deutenden Hand“, was wiederum einen speziellen Sinn ergeben solle.³⁵⁷ Ich finde aber, dass die Hand seitlich auf die Mutter deutet, und darüber hinaus nichts mit Mystik zu tun hat, sondern von Picasso einfach nur aus ästhetischen Gründen so eingesetzt wurde, wenngleich nach dem Vorbild von Tarotkarten. Der Maler selbst äußerte sich später bezüglich der symbolischen Bedeutung gegenüber Antonina Vallentin, er habe dem Bild diesen Titel [La Vie] nicht gegeben. Er habe keine Symbole malen wollen und

³⁵¹ Vgl. ebenda, S. 285.

³⁵² Ebenda.

³⁵³ Daix 1984, S. 61.

³⁵⁴ Vgl. McCully 1984, S. 175.

³⁵⁵ Picasso war von Max Jacob im Tarotkartenlegen unterwiesen worden.

³⁵⁶ Richardson/McCully 1991, S. 286.

³⁵⁷ Vgl. ebenda.

einfach das gemalt, was vor seinen Augen aufstieg. Er überlasse es andern, darin einen versteckten Sinn zu finden. „Meiner Ansicht nach spricht das Bild durch sich selbst. Wozu etwas Vollendetes noch erklären? Ein Maler kennt nur eine Sprache, sonst...“³⁵⁸ Obwohl dem Bild laut Picassos Aussagen keine intendierte Symbolik zugrunde lag, handelt es sich natürlich nicht um eine Alltagsszene. Und allein die spezielle Figurenkonstellation ergibt selbstverständlich symbolische Interpretationsmöglichkeiten.

Ein weiterer Umstand belädt das Gemälde mit Bedeutung – des Lebens und des Todes. Durch die erwähnten Röntgenaufnahmen wurde etwas Erstaunliches festgestellt: Unter „La Vie“ verbirgt sich das Bild „Letzte Augenblicke“, durch welches Picasso 1900 in der Pariser Weltausstellung vertreten war. Der Künstler hatte das Gemälde wohl im Atelier zurück gelassen, und nach seiner Rückkehr, drei Jahre später, einfach übermalt. Warum, weiß man nicht. Picasso verriet auch nie, dass sich jenes Gemälde unter „La Vie“ befindet.³⁵⁹

Dass es aber ausgerechnet „Letzte Augenblicke“ sein musste, welches dem „beunruhigenden Gedanken an den Tod [...] seine Entstehung verdankte“³⁶⁰, welches also unter dem Nachhall der verstorbenen Schwester gefertigt wurde, ist schon merkwürdig. Da haben wir also ein Bild, welches den Tod symbolisiert („Letzte Augenblicke“), und eines, in welchem der tote Freund auftaucht, welches aber als Allegorie des Lebens gesehen wird („Das Leben“).

Marilyn McCully meinte aber, Picasso lasse das Bild im Akt des Malens – indem er Bedeutungen buchstäblich zudecke, seine Identität verschiebe und so im Malen mit seinen Schuldgefühlen zurechtkommt – für Interpretationen offen.³⁶¹

Die enge Beziehung zwischen Pablo Picasso und Carles Casagemas ist nicht restlos geklärt. McCully betonte die besondere Natur der Freundschaft der beiden. Vielleicht spielte auch eine latente Homosexualität vonseiten Casagemas’ eine Rolle.³⁶² Fakt ist jedoch, dass Casagemas und dessen Ableben eine neue Schaffensphase in Picassos Kunst eingeleitet hatten, die prompt mit einem letzten Auftauchen Casagemas’ auch wieder endete.

Picassos Farbpalette erhielt nun wärmere Töne – etwa ab 1904 begann seine „Rosa Periode“ (Abb. 99). 1907 stellte er die erste Fassung der „Les Femmes d’Alger“ fertig, war seiner Zeit aber so weit voraus, dass er sie noch nicht der Öffentlichkeit zeigen konnte. Trotzdem hatte er damit bereits zu „seiner Sprache“ gefunden. Gemeinsam mit Georges

³⁵⁸ Vallentin 1959, S. 51.

³⁵⁹ Vgl. McCully 1984, S. 176.

³⁶⁰ Daix 1984, S. 56.

³⁶¹ McCully 1984, S. 176.

³⁶² Vgl. McCully 1984, S. 166, 172, 174-175; Daix 1984, S. 63; und Richardson/McCully 1991, S. 225.

Braque entwickelte er den Analytischen, und in weiterer Folge den Synthetischen Kubismus – Meilensteine der klassischen Moderne.

4.3.7 Psychologische Ansätze

Bereits 1980 hatte Mary Matthews Gedo, Psychologin und Kunsthistorikerin, eine Monografie über Picasso mit dem Fokus auf autobiografische Aspekte von Kunst verfasst. 1994 widmete sie Picasso in ihrem Werk „Looking at art from the inside out“ noch einmal einige Kapitel, eines davon über das Gemälde „La Vie“, welches sich unter anderem mit der Rolle beschäftigte, die Casagemas in Picassos Leben spielte.³⁶³ Gedo wies auf Casagemas’ immer wiederkehrende Depressionen hin, und dass er bereits zumindest einen Selbstmordversuch unternommen hatte. Auch in Paris sei er nach wenigen Wochen wieder depressiv geworden. Alle Biografen hätten Casagemas’ Probleme auf seine Impotenz und seine Frustration über sein Unvermögen, Germaine sexuell zu befriedigen, zurückgeführt, es aber verabsäumt, die tiefsitzende Natur seiner Persönlichkeits-Probleme zu bemerken, welche ganz und gar nicht mit seinen sexuellen Problemen zusammengehangen wären, ja durch diese nicht einmal ausgelöst worden seien. „Both Casagemas’s unrequited passion for Germaine and his alleged impotence should be recognized as symptoms, not causes of his psychological collapse.“ In der Tat sei eine ernsthafte Depression fast immer mit Impotenz verbunden.³⁶⁴ In Anbetracht der psychischen Vorgeschichte seines Freundes sei Picassos Entscheidung, Casagemas einzuladen ihn nach Paris zu begleiten, sehr unklug gewesen. Von seiner Aufpasser-Rolle bald ermüdet, habe Picasso Casagemas überredet, mit ihm nach Barcelona zurück zu kehren und ihn über Silvester nach Málaga zu begleiten. Aber die therapeutischen Maßnahmen Picassos blieben erfolglos, und irgendwann sei er aufgebracht über seine Rolle als „Pfleger“ hinausgewachsen.³⁶⁵ Was danach geschah, wurde oben bereits ausführlich geschildert. Als der Herbst 1901 nahte, begann Picasso, sich obsessiv mit Casagemas’ Selbstmord zu beschäftigen und Porträts zu malen – „a series of votive paintings that recounted the story of his friend’s death and served as direct precedents for Picasso’s nascent Blue Period.“ Die Tatsache, dass Picasso die Porträts des toten Casagemas in Privatbesitz hielt, ließe darauf schließen, dass sie eine besondere Bedeutung hatten und mache den bleibenden Eindruck deutlich, den dieses Ereignis auf Picasso hatte.³⁶⁶

³⁶³ Gedo 1994, S. 94-96.

³⁶⁴ Gedo 1980, S. 267; und 1994, S. 94.

³⁶⁵ Gedo 1994, S. 95.

³⁶⁶ Gedo 1980, S. 38; und 1994, S. 95.

Obwohl Casagemas' Tod Picasso mit Sicherheit nicht unberührt ließ, gab es höchstwahrscheinlich auch einen anderen Todesfall, der neben diesen in sein Bewusstsein rückte. Wie oben bereits erwähnt, erinnerte Daix an den Tod Concepcións (Conchitas), der kleinen Schwester Picassos, der durch Casagemas' Suizid wohl wieder ins Gedächtnis Picassos gerufen wurde.³⁶⁷ Diese Theorie griff auch Mary Gedeo in ihren Studien zu „La Vie“ und anderen Bildern der Blauen Periode auf.³⁶⁸ Für die kunsthistorische Betrachtung ist dies deshalb von Bedeutung, weil es zur Entschlüsselung jenes rätselhaften Bildes „La Vie“ (Abb. 91) beitragen könnte. Bereits die Geburt der Schwester Lola sei für den kleinen Pablo traumatisch, und dessen Reaktion auf die Ankunft Concepcións ebenfalls negativ besetzt gewesen. Pablo habe gegenüber den beiden Rivalinnen (um die elterliche Zuneigung und Aufmerksamkeit) sogar Todeswünsche gehabt. Dieser Wunsch wurde im Fall Conchitas Realität, und man man sich vorstellen, welche Katastrophe das für den zukünftigen Künstler gewesen sein musste. Noch am Sterbebett der Kleinen habe ihr Bruder Pablo Gott sein Versprechen gegeben, seine geliebte Kunst aufzugeben, wenn Conchita nur gerettet würde. Welch ein Schock der Tod seiner Schwester gewesen sein muss, beweise die Tatsache, dass er ausnahmslos allen, denen er davon erzählte, irrtümlich das Jahr 1891 anstatt 1895 als Todesjahr angab. Einige Jahre nach Conchitas Tod habe der Künstler einen weiteren vergeblichen Versuch unternommen, Casagemas zu retten.³⁶⁹ Françoise Gilot sprach davon, dass Picasso fünfzig Jahre nach Conchitas Tod immer noch Schuldgefühle hatte.³⁷⁰ Sehr wahrscheinlich berufe sich unter anderem das Bild „Arme Leute am Meeresstrand (Tragödie)“ (Abb. 98) auf Conchitas Tod.³⁷¹ Gedeo schlussfolgerte, dass die Entscheidung, das Gemälde „Letzte Augenblicke“ mit „La Vie“ zu übermalen, weder zufällig noch aus ökonomischen Gründen geschehen sei, sondern aus höchst persönlichen. Das bewusst als positives Statement über das Leben initiierte Bild „La Vie“ sei von seinem Vorgänger „Letzte Augenblicke“ buchstäblich untergraben und mit der Assoziation des Todesdramas infiziert worden.³⁷²

Was bedeutet die Figurenkonstellation in „La Vie“? Eine Mutter mit Kind, rechts im Bild, Casagemas und eine junge Frau, höchstwahrscheinlich Germaine, links? Um das Bild deuten zu können, ist es vorerst sicherlich wichtig, sich das erst später hinzugefügte Gesicht Casagemas' wegzudenken, denn immerhin stand in allen Vorstudien Picasso selbst an seiner

³⁶⁷ Vgl. Anm. 330.

³⁶⁸ Gedeo 1994, S. 109-118.

³⁶⁹ Ebenda, S. 110.

³⁷⁰ Zit. nach ebenda, S. 111.

³⁷¹ Ebenda, S. 114.

³⁷² Ebenda, S. 87, 114.

Stelle. Meist wurde die Mutter als Mutter Casagemas' identifiziert, wobei das Baby in ihren Armen eher symbolisches Attribut sei, meinte Gedo. Neben dieser Bedeutung vermutete sie allerdings eine andere, zumal diese Mutter bedrohlich, ja sogar böse wirke – nämlich eine Personifikation des Todes. Das Baby symbolisiere damit die Seele Conchitas, in den Mantel ihrer „Todes-Mutter“ gehüllt. Diese Anordnung könne aber auch ein unbewusster Versuch Picassos gewesen sein, die Schuld an Conchitas Tod von ihm selbst auf die Mutter zu übertragen.³⁷³

Die Assoziationen mit Conchitas Tod klangen für mich sehr schlüssig. Verbunden mit den oben erwähnten Vermutungen, dass Picasso sich vielleicht mit der Situation einer ungewollten Schwangerschaft seiner Geliebten konfrontiert sah, wäre es doch sehr wahrscheinlich, dass dieser sehr große Angst vor einer Schwangerschaft hatte, ganz zu schweigen vor einer Vaterschaft. Da er unbewusst seine kleine Schwester getötet hatte, bestünde die Gefahr, sein eigenes Kind ebenfalls zu töten. Im Gemälde scheint die Geliebte von der Unmöglichkeit eines gemeinsamen Kindes enttäuscht. Erklärend deutet die männliche Figur auf die symbolisierte Erinnerung, beziehungsweise auf die Mutter, welche ihm (seiner Befürchtung nach) die Schuld für Conchitas Tod gibt. Der Blick der Mutter in „La Vie“ könnte nämlich genauso gut als vorwurfsvoll und schuldzuweisend interpretiert werden. Mary Gedo sah in „La Vie“ Picassos Konflikt über die Trennung von der Mutter und gleichzeitige Abwehr ihrer Einmischung in sein Liebesleben durch den Gestus seiner Linken verdeutlicht.³⁷⁴ Letztendlich habe Picasso sein Gesicht durch jenes Casagemas' ersetzt, um sich von seiner eigenen verborgenen Misogynie zu distanzieren, sie von sich abzustreifen, deutete Gedo.³⁷⁵

John Gedo, Ehemann von Mary Mathews Gedo und Psychoanalytiker, schloss an die Studien seiner Frau an und betonte die Abhängigkeit Picassos Kunst von anderen Menschen. „Like van Gogh, Picasso needed a partner to enable him to create, [...]. After his move to Paris, Picasso was able to use a variety of men and women to the same end; depending on the particulars of each partnership, there were dramatic consequences for the style, content, and volume of his work. Given the number of individuals who sustained Picasso through the creative achievements of a lifetime, we can see that he was needlessly self-critical about having outlived van Gogh. [...] It should not surprise us, therefore, that in adult life Picasso was often able to form relationships with persons of either sex that could sustain his artistic

³⁷³ Ebenda, S. 116.

³⁷⁴ Ebenda, S. 117-118.

³⁷⁵ Gedo 1994, S. 116.

productivity just as his early relationship with his father had sustained him in childhood. To put this in the conventional manner of the Greeks, we may say that Picasso was able to use many women as muses of his art.”³⁷⁶

Ähnlich, aber mit Betonung auf „Ausnutzung“ beschrieb die Kunsthistorikerin Marilyn McCully diese Beziehungen: „Picasso gelangte sehr oft über die Erfahrungen seiner Freunde zu tieferen Einsichten über Leben, Tod, Liebe und Selbstzweifel. Im Jahr 1900 hatte er Casagemas, einigermaßen skrupellos, in dieser Art ausgenützt, und drei Jahre später bediente er sich seiner für ‚Das Leben‘ noch einmal. Picassos Art, sich auf die emotionalen Erfahrungen und die Ergebenheit seiner Freunde – seien dies Ehefrauen, Mätressen oder treue Freund, unter denen auch immer Homosexuelle waren – zu stützen, ähnelt in einem gewissen Sinne seinen Rückgriffen auf Werke anderer Künstler, denen er entnimmt, was er brauchen kann, aber daraus im Prozess der künstlerischen Schöpfung etwas Neues ganz und gar Eigenes macht. Die Geheimnisse um ‚Das Leben‘ [...] werden immer ein Geheimnis bleiben, weil im Fall von Picasso weder formale noch allegorische oder autobiographische Annäherungen an das Bild eine vollständige und erschöpfende Interpretation ergeben.“³⁷⁷ Und weiter: „Picasso mochte gefühlt haben, dass er den gutwilligen Casagemas von Anfang an dominiert, ja möglicherweise zu weit getrieben hatte, sowohl in den künstlerischen Ambitionen als auch in den Liebesaffären, zumal die Frau, für die sich Casagemas das Leben nahm, kurz darauf die Geliebte Picassos wurde.“³⁷⁸

Die „Blaue Geisteshaltung“ Picassos könnte, neben engeren Bekannten, nicht nur durch Nietzsche, sondern auch durch das Beispiel Vincent van Goghs geprägt worden sein, mit dessen Schicksal sich Picasso vor allem im hohen Alter auseinander setzte – vielleicht aber auch schon früher? Van Goghs Leben sei für Picasso das musterhafte Leben für einen Maler gewesen; und das inkludiert seinen Tod. Wir seien gewohnt, Vincent’s Suizid als einen Akt der Verzweiflung angesichts der Krankheit, Armut und Einsamkeit zu sehen. Picasso könnte das Ganze aber mit mehr Einfühlungsvermögen als eine trotzig Affirmation eines kompromisslosen Befolgens des einzigen Ziels, nämlich großartige/erhabene Kunst zu schaffen, gesehen haben, so John Gedo.³⁷⁹

³⁷⁶ Gedo 1983, S. 108, 111.

³⁷⁷ McCully 1984, S. 176.

³⁷⁸ Ebenda, S. 175.

³⁷⁹ Gedo 1983, S. 113.

4.3.8 Resumée

Was bedeuteten Casagemas und dessen Tod für Picassos Kunst? Gab dieses Ereignis seiner Malerei den gesuchten Inhalt? Oder könnte man vielleicht sogar davon sprechen, dass Picasso „der Knopf aufging“ und er von da an seinem eigenen Weg folgte? Auf jeden Fall fand Picasso nach Casagemas' Ableben zu seinem ersten selbstständigen künstlerischen Ausdruck. Und als „Verarbeitung“ der Trauer – vermutlich auch über den Tod seiner kleinen Schwester Concepción – war die Blaue Periode ein bemerkenswertes schöpferisches Ergebnis.

Obwohl Casagemas' Tod – nach eigener Aussage Picassos – die Blaue Periode ausgelöst hatte, frage ich mich allerdings, wie präsent jener Tod wirklich in dieser Schaffensphase war. Was sich feststellen lässt, ist das Zelebrieren von Melancholie. Es mag schon sein, dass sich Picasso dem Trauerschmerz gezielt aussetzte – als „Exorzismus“, wie Richardson und McCully es nannten.³⁸⁰ Aber eine gewisse Inszenierung kann einfach nicht abgestritten werden. Und für den „Trend“ der Zeit, im Schmerz und Leid die Vertiefung der Erkenntnisfähigkeit zu sehen, gab es für Picasso genug Anregungen.

Vergleicht man jenes zweite Selbstporträt Picassos von 1901 (Abb. 77) mit jenem der Blauen Periode (Abb. 78), so wird deutlich, wie authentisch, ehrlich und intentionslos Ersteres im Ausdruck des Psychischen war. In jenem der Blauen Periode hingegen kommt die „blaue Geisteshaltung“ Picassos zutage – eine süße Melancholie, ein Leiden des Leidens wegen, weil die Traurigkeit so schön ist, und nicht als Folge der Verarbeitung eines Verlustes.

³⁸⁰ Vgl. Anm. 323.

4.4 Reflexion: Goya und Picasso

So unterschiedlich die historischen Bedingungen und andere Umstände auch waren, sowohl bei Francisco de Goya als auch Pablo Picasso stand zumindest eine Schaffensphase in enger Verbindung mit einer persönlichen Leid-Erfahrung. Auch diese Erfahrungen selbst waren sehr unterschiedlicher Natur und fanden zu jeweils verschiedenen Zeitpunkten im Leben der Künstler statt – Goya war bereits ein angesehener Künstler, Picasso hingegen stand noch ganz am Anfang.

Goyas körperliches und emotionales Leid wurde in dessen Kunst unmittelbar umgesetzt. Die Kränkung durch die Herzogin von Alba erfuhr in den spöttischen und sadistischen Darstellungen dieser und anonymer Frauen in den Skizzen des Madrid-Albums und in den Radierungen der Caprichos ihre Rache. Man könnte also davon sprechen, dass das künstlerische Werk eine spiegelbildliche Entsprechung des Gefühlszustandes des Künstlers war.

Bei Picasso war eine andere Art von Leid Auslöser für die sogenannte Blaue Periode, nämlich Trauer. Auf jeden Fall war seine Sprache auch eine andere als jene anklagende Goyas. Die Trauer wurde in den Werken sehr ästhetisch und damit nicht realistisch, eher transzendiert zum Ausdruck gebracht. Bei näherer Betrachtung handelte es sich dabei eher um Melancholie. Aber auch diese färbte das Werk.

Um aber wieder auf Objektbeziehungstheorien zu sprechen zu kommen, ist das Beispiel Francisco Goyas hinsichtlich der aggressiven Impulse und der sadistischen Gedanken, die er höchstwahrscheinlich gegenüber der Herzogin von Alba hatte, spannend. Es bedarf keiner tiefenpsychologischen Analyse, um zu sehen, dass das Zeichenblatt für Goya eine Projektionsfläche für negative Gefühle und Gedanken war. Ob von therapeutischem Wert oder nicht, die Ergebnisse waren in ihrem künstlerischen Wert herausragend. Lag vielleicht auch eine narzisstische Kränkung (vonseiten der Herzogin) aufgrund seiner Taubheit und seines Alters vor, und damit Bemühungen, diese „Körperdefekte“ durch die Kunst im Sinne Nederlands und Hirschs zu kompensieren und das Selbst wiederherzustellen bzw. zu heilen? Und wie sieht es mit den kognitiven Prozessen bzw. mit dem „Filter“ aus? Veränderten die leidvollen Ereignisse sowie seine Krankheit Goyas Wahrnehmung? War er von nun an fähig, die düsteren, verlogenen Seiten der Gesellschaft zu sehen und anzuklagen? Oder war dies

davor schon der Fall, und die Neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts nur ein günstiger Moment dafür?

Für die Psychoanalyse waren Picassos Schuldgefühle interessant, ausgelöst durch den Tod seines Freundes Casagemas, aber vielleicht noch viel stärker durch den weiter zurück liegenden Tod seiner kleinen Schwester Concepción.

Kann man Picassos Blaue Periode als Wiedergutmachung verstehen? Ich denke da vor allem an „La Vie“. Stellten seine Bilder den Versuch einer Objekt-Wiederherstellung nach Nederland und Hirsch dar oder vielmehr eine narzisstische Suche nach Unversehrtheit, wie Hau sie beschrieb? Die Art seiner Trauer und das damit verbundene künstlerische Werk waren jedenfalls bis dahin einzigartig. In gewisser Weise erfand sich Picasso damit auch selbst neu.

Es spielten aber noch andere Faktoren für die Veränderung der Kunst eine Rolle.

Im Falle Goyas lag der Beginn seines neuen künstlerischen Ausdrucks bzw. der intensiven Nutzung des Mediums Zeichnung bereits in einer durch die „Muse der Liebe“ inspirierten Phase, und nicht in einer leidvollen. Zeitversetzt tauchte eine motivische Veränderung auf, welche vermutlich durch einen Bruch mit der Herzogin, höchstwahrscheinlich aber auch durch Moratíns Beschäftigung mit der Hexerei ausgelöst und angeregt wurde. Der „persönliche Inhalt“ fand die „künstlerische Form“. Freilich wurde in den Skizzen und Radierungen aber nicht nur die Herzogin kritisiert, sondern auch die politischen und sozialen Missstände – eine Verschiebung vom Persönlichen zum allgemein Gültigen?

Bei Picasso war die zeitliche Abfolge relativ eindeutig: Der tragische Tod Casagemas’ löste bei ihm eine neue, sehr eigenständige Kunst aus, was durch seine eigenen Aussagen untermauert wurde.³⁸¹ Allerdings hatte sich davor schon seine „Blaue

Geisteshaltung“ vorbereitet. Casagemas’ Tod schien nur ein Auslöser zu sein. Picasso instrumentalisierte diese Umstände und sogar die eigenen Gefühle. Ein Indiz für seine Vorstellung, Leid vertiefe und befreie den Geist, ist, dass Picasso mit Nietzsches Werk vertraut war – ironischerweise dank Casagemas selbst. Picassos Schaffen war meiner Ansicht nach durch diese romantische Haltung sehr stark beeinflusst. Und dazu war nicht einmal eine Kenntnis der Werke Schopenhauers, Kierkegaards und Nietzsches notwendig, denn der „post-romantische“ Geist wehte längst in allen Künstlerkreisen. Diesen „Trend“ erkannte Picasso, welcher ein ausgezeichnetes Gespür für gute Ideen und für den Kunstmarkt hatte. Er schien sich nicht einmal davor zu scheuen, den Tod seines Freundes zu benutzen und die eigene

³⁸¹ Vgl. Anm. 334.

Trauer zu inszenieren. Ein mythisches „ursprüngliches Schöpfen aus dem Inneren“ kann man diese Kunst nicht bezeichnen. Trotzdem war der Stil der Blauen Periode relativ persönlich, eigenständig und ein wichtiger Schritt in Richtung „Picassos Handschrift“.

Bei Goya gab es wie gesagt ebenfalls einen gesellschaftlichen Einfluss. Umwälzende politische Umbrüche, später auch Krieg und die Bedrohung durch die Inquisition spiegelten sich vor allem in seinen späteren Skizzen-Alben und Radierungen wider. Auch dürfte ein gewisser romantischer Zeitgeist an ihm nicht vorbeigegangen sein. Trotzdem habe ich den Eindruck, dass Goyas Grafiken und später auch seine Malerei ausgesprochen authentisch, original und unabhängig waren. Er setzte diese fort, auch wenn er zu Lebzeiten damit keinen großen Erfolg hatte. Dies fiel wiederum in das Idealbild des „verkannten Künstlers“.

Ob Picasso der Erfolg zu schaffen machte? – Immerhin sei für ihn das Leben Vincent van Goghs der Inbegriff eines Künstlerlebens.³⁸² Für Künstler des 20. Jahrhunderts schien die idealisierte Vorstellung vom Tod in Armut und Krankheit jedenfalls nicht mehr sehr erstrebenswert.

³⁸² Gedo 1983, S. 113.

5 Abschließende Betrachtung

Die Kombination der Kapitel „Künstlermythen“ und „Kunst und Leid im Spiegel der Psychoanalyse“ ergab vielleicht den Eindruck einer Polarisierung:

In der Psychoanalyse wurde der kausale Zusammenhang zwischen Leid und Kunstschaffen nicht in Frage gestellt – waren es doch Theoretiker wie Freud & Co. selbst, welche diesen Mythos durch ihre Aussage, Kreativität sei Ausdruck eines nicht bewältigten Konflikts in der Kindheit (Freud 1959, Kris 1952) bzw. eine Kompensation physischer und psychischer Leiden (Adler 1979, Hammer 1984, Niederland 1989),³⁸³ wissenschaftlich untermauerten.

Auch in den Objektbeziehungstheorien setzte sich dieser Gedanke fort. Es wurden Traumatisierungen bei vielen Künstlern sowie eine erhöhte Neigung zu Stimmungsstörungen und psychischen Störungen diagnostiziert, was natürlich die Vorstellung von Genie und Irrsinn wieder neu aufleben lässt.³⁸⁴ Die Ausgangsfrage, ob sich Leid förderlich auf das Kunstschaffen auswirken kann, wurde in den Objektbeziehungstheorien aber meist im Sinne einer Möglichkeit beantwortet, durch künstlerische Auseinandersetzung mit einem vorhandenen Konflikt umgehen und ihn bewältigen zu können.

Oppositionell dazu standen die kulturgeschichtlichen Analysen, welche Leidens-Zusammenhänge im Großen und Ganzen als Mythos entlarvten und etwa den maßgeblichen Einfluss von Schriften Schopenhauers, Kierkegaards und Nietzsches, aber auch der psychoanalytischen Literatur auf das Bild des leidenden Genies und auf künftige Künstlergenerationen zeigten.

Eckhardt Neumann stellte zu Beginn seiner „psycho-historischen Studie“ die Frage: „Wem haben Künstlermythen Nutzen gebracht und welche Funktionen erfüllen sie? Ist Identität auf Ihrem Boden eine gesellschaftliche Notlüge, ein Kompromiß etc.“³⁸⁵ Thomas Mann schrieb: „Krankheit, [...] schafft einen gewissen kritischen Gegensatz zur Welt, zum Lebensdurchschnitt, stimmt aufsässig und ironisch gegen die bürgerliche Ordnung und läßt ihren Mann Schutz suchen beim freien Geist, bei Büchern, beim Gedanken“.³⁸⁶ Ähnlich auch Helmut Draxler: „Der Künstler ist zweifellos eine mythische Figur der Moderne. [...] Die besonderen Qualitäten dieser Figur dienten gewissermaßen als Negativfolie des Normativen, auf das die rationalen, planerischen und disziplinarischen Anstrengungen der Moderne zielten.“³⁸⁷

³⁸³ Vgl. Roth 1998, S. 13-15.

³⁸⁴ Vgl. Niederland und Hirsch, Kapitel 3.3; und Andreasen und Redfield, Kapitel 3.4.

³⁸⁵ Vgl. Neumann 1986, S. 9.

³⁸⁶ Mann 1980, S. 313.

³⁸⁷ Draxler 2008, S. 27.

Die untersuchten Biografien und Werke einzelner Künstler standen genau zwischen diesen beiden Positionen und ergaben – erwartungsgemäß – keine zu verallgemeinernden Ergebnisse. Ein Zusammenhang und Einfluss persönlicher Erfahrungen auf das künstlerische Werk konnte anhand der Kurzbiografien zwar gezeigt werden, die genauere Analyse der Werke und Biografien Goyas und Picassos verdeutlichten jedoch, dass eine Vielfalt an Faktoren zum Entstehen eines Werkes beitragen kann.

Man macht es sich natürlich sehr leicht, wenn man im Nachhinein biografische Details mit Veränderungen im künstlerischen Oeuvre in Verbindung bringt. Aber es sollte dies keine dilettantische Suche nach Erklärungen aus Mangel an Verständnis eines Werkes sein.³⁸⁸ Im Laufe der europäischen Kunstgeschichte gewann die Künstlerpersönlichkeit immer mehr an Sonderstellung und Autonomie, und wurde im 20. Jahrhundert sogar zum Kunstobjekt selbst. Hinzu kamen die Auseinandersetzung und Arbeit vieler Künstler mit Psychologie, mit dem eigenen „Unbewussten“, mit Prozessen, die sich vielleicht mit dem Begriff „metaphysisch“ beschreiben ließen. Natürlich könnte die kunsthistorische Untersuchung weiterhin nach dem Einfluss anderer Künstler und Strömungen fragen sowie sich an den Kunstobjekten orientieren, deren Gattungsgrenzen und Materialgebundenheit längst aufgehoben sind. Diese Betrachtung allein halte ich allerdings für einseitig. Die Berücksichtigung der individuellen Erfahrungswerte des Künstlers einerseits, und – unabhängig von der Person – eine interdisziplinäre Herangehensweise vonseiten des Kunsttheoretikers andererseits, sind für mich zusätzliche Interpretationsmöglichkeiten für die Kunst der Moderne.

Parallelerscheinungen innerhalb einer Epoche zeigten sich immer wieder: Interessant ist beispielsweise, dass die Tendenz der Psychoanalyse, alles zu zerlegen (analysieren), ebenso wie das Aufkommen des therapeutischen Gesprächs ihre Entsprechung in der Kunst des 20. Jahrhunderts fanden. Beispiele wären Picasso und der analytische Kubismus, die Zerlegung der Bewegung im Futurismus, die bewusste Umsetzung von Sublimierungs-Theorien in Werk und Aussagen der Künstlerin Louise Bourgeois, die „Gesprächstherapie“-Tendenzen im Frühwerk Niki de Saint Phalles oder das Spiel mit Symbolen beim „Heiler“ Joseph Beuys. Ich habe den Eindruck, dass sich Leid-Aspekte in den Biografien und im Werk der Künstler ab dem 19. Jahrhundert mehrten. Täuscht dieser Eindruck aufgrund einer stärkeren

³⁸⁸ Hermann Hesse kritisierte einst die „pseudo-Freudische“ Psychologie der „Halbgebildeten“ gegenüber Dichtern scharf, welche durch größte Irrtümer nichts als einen Trümmerhaufen der Dichterwerke hinterlasse. Vgl. Hermann Hesse 1957, S. 366.f.

Fokussierung auf diese Aspekte innerhalb der Künstlerbiografien? Welchen Beitrag leisteten hierfür die Schaulust und der Geschmack einiger Sammler, welche vielleicht auch gerade entsprechende Werke erwarteten? Entwickelte sich die Psychoanalyse zu einem „Trend“, den auch Künstler für ihre Arbeiten adaptierten? Letztlich sollten aber die Wirkung der romantischen Leid-Idealisierung und der gegenseitigen Beeinflussung der Künstler nicht unterschätzt werden. Obwohl Künstler gegen den Leidens-Mythos arbeiteten, scheint der Nachhall des „Saturnischen“ in der Gegenwart noch präsent zu sein.

6 Zusammenfassung

Die ursprünglich eher psychologisch orientierte Frage nach förderlichen Auswirkungen einer leidvollen Erfahrung auf das künstlerische Werk entwickelte sich zu einer kulturhistorischen. Im Kapitel „Künstlermythen“ wurde verdeutlicht, dass noch heute existierende Rollenbilder auf die Romantik zurückgehen, aber bereits in der Renaissance wurzelten – und letztlich sogar auf Vorstellungen der Antike zurückgehen.

Wie die kunsthistorischen Beispiele zeigten, konnten sich sowohl spezifische Emotionen, als auch bestimmte Lebenserfahrungen auf Kunst und Schaffen auswirken. Diese konnten entweder Antrieb – wie im Falle Michelangelos und Paula Modersohn-Beckers – und/oder Inhalt bzw. Motiv – wie in den Werken Ferdinand Hodlers, Alfred Kubins, Louise Bourgeois', usw. – sein.

Leid kann sich sicherlich in einer weitaus subtileren und komplexeren Weise auf künstlerische Ideen, Schaffensprozesse und letztlich auf Kunsterzeugnisse selbst auswirken, die Zusammenhänge sind in solchen Fällen aber sowohl für Künstler als auch Außenstehende höchstwahrscheinlich schwer wahrnehmbar, geschweige denn „messbar“. Vielleicht ist diese Schwierigkeit des Nachvollziehens der Grund, warum es Diskurse über die „Kunst der Geisteskranken“, nicht aber der „Magen- und Kniekranken“,³⁸⁹ und schon gar nicht der unglücklich Verliebten gab.

Die erwähnten Objektbeziehungs-Theorien handelten von Zusammenhängen unter anderem zwischen Trauma, Trauerprozessen und Kreativität bzw. Kunstschaffen. Durch künstlerisches oder kreatives Arbeiten könnten Konflikte, Ängste, Traumata usw. in Erinnerung gerufen und verarbeitet werden. Im kreativen Prozess könne Wiedergutmachung geleistet, ein zerstörtes oder unvollkommenes Selbst wiederhergestellt und Identität bzw. ein Ideal-Selbst oder Ideal-Objekt sogar gänzlich neu erfunden werden. Weiters spiele Aggression für das Kunstschaffen eine wichtige Rolle, und zu starke Impulse könnten in der künstlerischen Arbeit besser bewältigt werden. Schließlich sah man im künstlerischen Objekt eine Art Ersatz für menschliche Objekte und als ein Gegenüber mit Beziehungscharakter. All diese Theorien und Forschungsergebnisse sind essentielle Bausteine der Kunsttherapie. Für die kunsthistorischen Fallstudien waren vor allem die Erkenntnisse über Trauerprozesse und Kunst sehr aufschlussreich.

³⁸⁹ In Anlehnung an Jean Dubuffets Proklamation, es gäbe ebenso wenig eine Kunst der Geisteskranken, wie es eine Kunst der Magenkranken oder der am Knie Erkrankten gäbe. Navratil 1999, S. 21.

Allerdings geht man in der Psychotherapie naturgemäß meist vom Pathologischen aus, und Kunst diene hier nur als Hilfestellung im Bewältigungsprozess.

Es zeigte sich aber auch der erhebliche Einfluss des Mythos um das komplexe Kunst-Leid-Gebilde. Dieser erlebte – neben dem katholischen Leidens-Kult – vor allem in der Literatur der Romantik und des 19. Jahrhunderts seine Blüte. Dass nicht einmal objektives biografisches Material davor gefeit ist, diesem Mythos zu erliegen oder ihn gar selbst in die Welt zu setzen, sah man sehr schön am Fallbeispiel Goyas. Zwar stand eine neue Schaffensphase in seinem künstlerischen Werk unter dem Einfluss einer spezifischen Lebenserfahrung. Die Fokussierung auf die Legende seiner Liaison mit der Herzogin von Alba verursachte aber so manche Fehlinterpretation. Tatsächlich gibt es keinen einzigen Beweis für eine Liebesbeziehung. Die Gemälde und Zeichnungen, die der Maler von der Herzogin fertigte, könnten genauso gut auf eine distanzierte Schwärmerei und bestenfalls ein gebrochenes Herz hinweisen. Biografen des 19. Jahrhunderts nahmen aber selbstverständlich ein sexuelles Verhältnis an und bauschten diese Affäre so auf, dass sogar ein heimliches Treffen im Jahr 1793 vermutet wurde, was sich später als großer Irrtum herausstellte. Die Herzogin sollte auch Modell für die berühmten „Majas“ gestanden haben – ebenfalls ein Unsinn.

Bei Goya waren es die Überlieferungen, bei Picasso war es der Maler selbst, der einen Mythos um sein Leid erzeugte. Er lebte in einer Zeit, in der der Leidenskult in vollem Gange war. Es wurde der Melancholie und der Todessehnsucht gefrönt; und da lag es auf der Hand, dass Picasso aus einem leidvollen Ereignis Kunst machte. Er spielte die Rolle des Trauernden und Traurigen perfekt. Ob Picasso dies bewusst und berechnend tat? Vielleicht ging er wie ein Schauspieler ganz in seiner Rolle auf und betrachtete nicht selbstreflexiv diese seine Rolle innerhalb dieser Gesellschaft, welche das „Saturnische“ als Lifestyle pflegte. Hier kam also die Komponente der Selbstinszenierung hinzu. Eine Ausnahme stellten die Porträts des toten Casagemas dar, welche noch vor der Blauen Periode entstanden sind, und welche Picasso jahrzehntelang vor der Öffentlichkeit unter Verschluss hielt sowie sein zweites, sehr realistisches und „ehrliches“ Selbstporträt von 1901.

In Picassos Nachfolge standen viele Künstler, welche ihr Innerstes zur Schau stellten, ihr eigenes Leid zu ihrem Programm machten. Ich denke da an Louise Bourgeois und Niki de

Saint Phalle. Später kam die Provokation mit Schmerz, Ekel und seelischen Abgründen dazu. Genannt wurde beispielsweise die Performance-Künstlerin Elke Krystufek.

Was aber, wenn das Leid überwunden ist? Muss dann neues Leid gefunden oder gar verursacht werden? Joey Goebel, der Autor von „Vincent“ (Torture the Artist), dessen Romanfigur durch heimliche, manipulierte Qualen durch seinen Agenten zu künstlerischen Höchstleistungen getrieben wurde, fand selbst, dass Leid tatsächlich zu Kunst anregen kann – aber nur in dem Sinne, dass man „etwas zu erzählen hat“, und nicht als Voraussetzung.³⁹⁰

Längst sind nicht alle Fragen geklärt. Die Frage nach dem Einfluss des Emotionalen auf Kunst leitet zwangsläufig weiter zu der grundsätzlichen Frage, ob Kunst ein rein rationales Produkt ist.

³⁹⁰ Schriftliche Mitteilung vom 20. 11. 2009.

7 Literaturverzeichnis:

Kapitel „Einleitung“:

Arndt 1980

M. Arndt, Leiden, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, Basel 1980, S. 206-211.

Draxler 2008

Helmut Draxler, Zur Rekonstruktion des Künstlermythos, in: Melanie Franke/ Gabriele Knapstein (Rd.), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart (Hg.), Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden. Dekonstruktionen des Künstlermythos, Berlin 2008, S. 27-43.

Goebel 2004

Joey Goebel, Torture the Artist, San Francisco 2004.

Gorsen 1980

Peter Gorsen, Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft, Frankfurt am Main 1980.

Gorsen 2001

Peter Gorsen, Die Karriere des Outsiders in der Modernen Kunst. Das Gesunde im Schizophrenen. Zum Kreativitätsmodell der Psychopathologie, in: Stiftung Deutsches Hygiene-Museum und Deutsche Behindertenhilfe - Aktion Mensch e.V (Hg.), Der (im-)perfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit (Begleitbuch zur Ausstellung), Ostfildern-Ruit 2001, S. 117-135.

Knapstein 2008

Gabriele Knapstein, Dekonstruktionen des Künstlermythos in der Kunst seit 1960, in: Melanie Franke/ Gabriele Knapstein (Rd.), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart (Hg.), Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden. Dekonstruktionen des Künstlermythos, Berlin 2008, S. 6-21.

Krieger 2007

Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007.

Landau 1969

Erika Landau, Psychologie der Kreativität, München 1969.

Neumann 1986

Eckhard Neumann, Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität, New York 1986.

Sandblom 1990

Philip Sandblom, Kreativität und Krankheit. Vom Einfluß körperlicher und seelischer Leiden auf Literatur, Kunst und Musik, Berlin/Heidelberg/New York 1990.

Weidinger 2008

Dagmar Weidinger, Mag., Borderline-Kunst. Eine Annäherung an den gestalterischen Ausdruck von Menschen mit Borderline-Persönlichkeitsstörung, phil. Diss. (ms.), Wien 2008.

Wittkower 1965

Rudolf und Margot Wittkower, Künstler. Außenseiter der Gesellschaft (Born under Saturn), Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965.

Kapitel „Künstlermythen“:

Arndt 1980

M. Arndt, Leiden, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. IV, Darmstadt 1980, S. 206-212.

Földényi 1988

László Földényi, Melancholie, Budapest 1984.

Gorsen 1980

Peter Gorsen, Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft, Frankfurt am Main 1980.

Klibansky/Panofsky/Saxl 1990

Raymond Klibansky/ Erwin Panofsky/ Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst; Frankfurt am Main 1990.

Krieger 2007

Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007.

Mann 1980

Thomas Mann, Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, Frankfurt am Main 1980.

Neumann 1986

Eckhard Neumann, Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität, New York 1986.

Nietzsche 1954

Friedrich Nietzsche, in: Karl Schlechta (Hg.), Werke in drei Bänden, I, München 1954.

Nietzsche 1955

Friedrich Nietzsche, in: Karl Schlechta (Hg.), Werke in drei Bänden, II, München 1955.

Sandblom 1990

Philip Sandblom, Kreativität und Krankheit. Vom Einfluß körperlicher und seelischer Leiden auf Literatur, Kunst und Musik, Berlin/Heidelberg/New York 1990.

Kapitel „Kunst und Leid im Spiegel der Psychoanalyse“:

Dannecker 2006

Karin Dannecker, Psyche und Ästhetik, Berlin 2006.

Del Toro 2007

Isabel Corvacho del Toro, Der Prozess des künstlerischen Schaffens in der Malerei, München 2007.

Dewey 1995

John Dewey, Kunst als Erfahrung, Frankfurt am Main 1995.

Ferenczi 1972

Sándor Ferenczi, Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind, in: Schriften zur Psychoanalyse, Bd. II, Frankfurt am Main 1972, S. 303-315.

Greenacre 1971

Phyllis Greenacre, Emotional growth. Psychoanalytic Studies of the Gifted and a Great Variety of Other Individuals, Bd. II, New York 1971.

Hau 2005

Stephan Hau, Kreativität und Depression, in: Stephan Hau/Hans-Joachim Busch/Heinrich Deserno (Hg.), Depression – zwischen Lebensgefühl und Krankheit, Göttingen 2005, S. 46-76.

Hirsch 2001

Matthias Hirsch, Trauma u Kreativität, in: Anne-Marie Schlösser/Alf Gerlach (Hg.), Kreativität und Scheitern, Gießen 2001, S. 123-133.

Klein 1962

Melanie Klein, Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, hg. von Hans A. Thorner, Stuttgart 1962.

Kraft 2004

Ulrich Kraft, Verrückte Genies, in: Gehirn & Geist, 5, 2004, S. 46-52.

Meyer 1972

Bernard C. Meyer, Panel on Creativity, in: International Journal of Psychoanalysis, 53, 1972, S. 21f.

Niederland 1989

William G. Niederland, Trauma und Kreativität, hg. von Wenda Focke, Frankfurt am Main 1989.

Noy 1969

Pinchas Noy, A theory of art and aesthetic experience, in: Psychoanalytic Review 55, 1968, S.623-645.

Schlösser/Gerlach 2001

Anne-Marie Schlösser/Alf Gerlach, Vorwort, in: Anne-Marie Schlösser/Alf Gerlach (Hg.), Kreativität und Scheitern, Gießen 2001, S. 9-10.

Segal 1992

Hanna Segal, Eine psychoanalytische Betrachtung der Ästhetik, in: Hanna Segal (Hg.), Wahnvorstellung und künstlerische Kreativität, Stuttgart 1992.

Kapitel „Künstlerbiografien“:

Becker 1999

Monika Becker, Starke Weiblichkeit entfesseln. Niki de Saint Phalle, München 1999.

Bourgeois 1998

Louise Bourgeois, Destruction of the father. Reconstruction of the father. Writings and Interviews 1923-1997, hg. von Marie-Laure Bernadac, Zürich 2001.

Brassaï 1966

Halász Brassaï, Picasso and company [Conversations with Picasso], New York 1966.

Connell 2005

Evan S. Connell, Francisco Goya. Ein Leben, Düsseldorf/Zürich 2005.

Daemgen 2005

Anke Daemgen, Pablo Picasso. Ein Leben, in: Angela Schneider/Anke Daemgen, Pablo. Der private Picasso, München/Berlin/London/New York 2005, S. 14-49.

Daix 1966

Pierre Daix/ Georges Boudaille, Picasso. Blaue und Rosa Periode, München 1966.

Daix 1973

Pierre Daix, Picasso. Der Mensch und sein Werk, Paris/Berlin/Darmstadt/Wien 1973.

Daix 1977

Pierre Daix, La vie de peintre de Pablo Picasso, Paris 1977.

Daix 1984

Pierre Daix, Picasso und Paris, in: Jürgen Glaesemer, Der junge Picasso. Frühwerk und Blaue Periode, Zürich/Bern 1984, S. 54-69.

Ertler 2003

Klaus-Dieter Ertler, Kleine Geschichte der spanischen Aufklärungsliteratur, Tübingen 2003.

Ezquerro del Bayo 1959

Joaquín Ezquerro del Bayo, La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico, Madrid 1959.

Feuchtwanger 1951

Lion Feuchtwanger, Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis, Stockholm/Frankfurt am Main 1951.

Földényi 1994

László F. Földényi, Abgrund der Seele. Goyas Saturn, München 1994.

Gassier/Wilson 1971

Pierre Gassier/Juliet Bareau Wilson, Francisco Goya, Frankfurt am Main 1971.

Gassier 1973

Pierre Gassier, Francisco Goya. Die Skizzenbücher, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1973.

Gedo 1980

Mary Mathews Gedo, Picasso. Art as autobiography, Chicago 1980.

Gedo 1983

John E. Gedo, Portraits of the artist, New York 1983.

Gedo 1994

Mary Mathews Gedo, Looking at art from the inside out. The psychoiconographic approach to modern art, Cambridge/New York/Melbourne 1994.

Hofmann 2003

Werner Hofmann, Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München 2003.

Johnson 1984

Ron Johnson, Picasso und die 98er-Generation. Arte Joven, in: Jürgen Glaesemer, Der junge Picasso. Frühwerk und Blaue Periode, Zürich/Bern 1984, S. 156-165.

Malraux 1957

André Malraux, Saturne. Essay sur Goya [dt.], Köln 1957.

McCully 1984

Marilyn McCully, Picasso und Casagemas. Eine Frage von Leben und Tod, in: Jürgen Glaesemer, Der junge Picasso. Frühwerk und Blaue Periode, Zürich/Bern 1984, S. 166-176.

Modersohn-Becker 2003

Paula Modersohn-Becker, Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke, hg. von Rainer Stamm, Frankfurt am Main/Leipzig 2003.

Mühlestein/Schmidt 1983

Hans Mühlestein/Georg Schmidt, Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk, Zürich 1983.

Mulot 2002

Sibylle Mulot, Die potente Künstlerin, in: EMMA, 5/6, 2002 (02.07.2010), URL:
<http://www.emma.de/index.php?id=820>.

Niederland 1989

William G. Niederland, Trauma und Kreativität, hg. von Wenda Focke, Frankfurt am Main 1989.

Palau i Fabre 1981

Josep Palau i Fabre, Picasso. The early years. 1881-1907, New York 1981.

Podoksik 1984

Anatolij Podoksik, Die Entstehung der Blauen Periode Picassos und das Pariser Gefängnis von St. Lazare, in: Jürgen Glaesemer, Der junge Picasso. Frühwerk und Blaue Periode, Zürich/Bern 1984, S. 177-191.

Richardson/McCully 1991

John Richardson/Marilyn McCully, Picasso. Leben und Werk I. 1881-1906, München 1991.

Sabartés 1954

Jaime Sabartés, Picasso. Documents iconographiques, Genève 1954.

Seipel 1988

Wilfried Seipel, Alfred Kubin. Der Zeichner. 1877-1959, Wien/München 1988.

Schulz-Hoffmann 2003

Carla Schulz-Hoffmann (Hg.), Niki de Saint Phalle. My Art. My Dreams, München/Berlin/London/New York 2003.

Stein 1933

Gertrude Stein, The Autobiography of Alice B. Toklas, New York/Harcourt/Brace 1933.

Symmons 1998

Sarah Symmons, Goya, London 1998.

Vallentin 1959

Antonina Vallentin, Pablo Picasso, Frankfurt am Main 1959.

Volland 1993

Gerlinde Volland, Männermacht und Frauenopfer. Sexualität und Gewalt bei Goya, Berlin 1993.

Volland 2009

Anette Volland, Less Male Art von Elke Krystufek in Hannover, in: NDR, 17.02.2009 (06.07.2010), URL: <http://www1.ndr.de/kultur/ausstellungen/niedersachsen/lessart102.html>.

Von Reinken 1983

Liselotte von Reinken, Paula Modersohn-Becker. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, hg. von Kurt und Beate Kusenbergh, Hamburg 1983.

Waldmann 1998

Susann Waldmann, Goya und die Herzogin von Alba, München 1998.

Weidinger 2008

Dagmar Weidinger, Mag., Borderline-Kunst. Eine Annäherung an den gestalterischen Ausdruck von Menschen mit Borderline-Persönlichkeitsstörung, phil. Diss. (ms.), Wien 2008.

Wittkower 1965

Rudolf und Margot Wittkower, Künstler. Außenseiter der Gesellschaft (Born under Saturn), Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965.

Zens 2004

Herwig Zens (Hg.), Francisco de Goya. Briefe an Martín Zapater, Weitra 2004.

Kapitel „Abschließende Betrachtung“ und „Zusammenfassung“:

Draxler 2008

Helmut Draxler, Zur Rekonstruktion des Künstlermythos, in: Melanie Franke/ Gabriele Knapstein (Rd.), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart (Hg.), Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden. Dekonstruktionen des Künstlermythos, Berlin 2008, S. 27-43.

Hesse 1957

Hermann Hesse, Die Psychologie der Halbgebildeten, in: Über gute und schlechte Kritiker, G.S. VII, Frankfurt am Main 1957.

Hirsch 2001

Matthias Hirsch, Trauma u Kreativität, in: Anne-Marie Schlösser/Alf Gerlach (Hg.), Kreativität und Scheitern, Gießen 2001, S. 123-133.

Mann 1980

Thomas Mann, Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, Frankfurt am Main 1980.

Navratil 1999

Leo Navratil, Art brut und Psychiatrie. Guggin 1946-1986, Wien 1999.

Neumann 1986

Eckhard Neumann, Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität, New York 1986.

Niederland 1989

William G. Niederland, Trauma und Kreativität, hg. von Wenda Focke, Frankfurt am Main 1989.

Roth 1998

Astrid Roth, Testtheoretische Analyse eines Kreativitäts-Konzepts. Torrance' Circle-Test im Zusammenhang mit Intelligenz und Anregungsmilieu, phil. Dipl., Wien 1998.

8 Abbildungsverzeichnis

Kapitel „Einige kunsthistorische Beispiele“:

Abb. 1: Carlo Pietrangeli (Hg.), Il Palazzo Apostolico Vaticano, Florenz 1992, S. 63.

Abb. 2: Keith Christiansen, Orazio and Artemisia Gentileschi, New York 2001, S. 309.

Abb. 3: Christina Strunck (Hg.), Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg 2007, S. 373.

Abb. 4: Otto Pächt, Rembrandt, München, 2005, Farbtafel 7.

Abb. 5: Pächt, Otto, Rembrandt, München, 2005, Farbtafel 40.

Abb. 6: Jörn Hetebrügge, Vincent van Gogh. 1853-1890, Bath 2008, S. 147.

Abb. 7: Jörn Hetebrügge, Vincent van Gogh. 1853-1890, Bath 2008, S. 189.

Abb. 8: Gabriela Christen, Ferdinand Hodler. Unendlichkeit und Tod. Monumentale Frauenfiguren in den Zürcher Wandbildern, Berlin 2008, Farb-Abb. 7.

Abb. 9: Jura Brüscheiler, Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908 – 1915, Zürich 1976, S. 122.

Abb. 10: Jura Brüscheiler, Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908 – 1915, Zürich 1976, S. 157.

Abb. 11: Monika Kiel-Hinrichsen, Ein unentwegtes Brausen. Paula Modersohn-Becker. Lebensbilder und Schicksalszeichen, Stuttgart 2007, S. 92.

Abb. 12: Österreichische Länderbank/ Oberösterreichisches Landesmuseum (Hg.), Alfred Kubin. Leben. Ein Abgrund, Wien/München 1985, Abb. 17.

Abb. 13: Marie-Laure Bernadac, Louise Bourgeois, Paris/New York, 1996, S. 81.

Abb. 14: Marie-Laure Bernadac, Louise Bourgeois, Paris/New York, 1996, S. 107.

Abb.15: Schulz-Hoffmann 2003, S. 43.

Abb. 16: Schulz-Hoffmann 2003, S. 83.

Abb. 17: Portikus Frankfurt am Main (Hg.), Elke Krystufek. Nobody has to know, Frankfurt am Main 2000, S. 13.

Abb. 18: VALIE EXPORT/ Silvia Eiblmayr (Hg.), Österreich Pavillon. 53. Internationale Kunstausstellung. La Biennale di Venezia 2009, Köln 2009, S. 63.

Kapitel „Francisco de Goya“:

Abb. 19: Waldmann 1998, S. 17.

Abb. 20: Alfonso E. Pérez Sánchez/ Eleanor A. Sayre (Hg.), Goya and the spirit of enlightenment, Boston, Massachusetts 1989, S. 23.

Abb. 21: Hofmann 2003, S. 44.

Abb. 22: Alfonso E. Pérez Sánchez/ Eleanor A. Sayre (Hg.), Goya and the spirit of enlightenment, Boston, Massachusetts 1989, S. 49.

Abb. 23: Hofmann 2003, S. 52

Abb. 24: Hofmann 2003, S. 64.

Abb. 25: Hofmann 2003, S. 65.

Abb. 26: Waldmann 1998, S. 34.

Abb. 27: Waldmann 1998, S. 35.

Abb. 28: Hofmann 2003, S. 165.

Abb. 29: Gassier/Wilson 1971, S. 155.

Abb. 30: Hofmann 2003, S. 172.

Abb. 31: Hofmann 2003, S. 173.

Abb. 32: Hofmann 2003, S. 179.

Abb. 33: Hofmann 2003, S. 209.

Abb. 34: Hofmann 2003, S. 218.

Abb. 35: Hofmann 2003, S. 252.

Abb. 36: Hofmann 2003, S. 238.

Abb. 37: Hofmann 2003, S. 233.

Abb. 38: Waldmann 1998, S. 41.

Abb. 39: Hofmann 2003, S. 76.

Abb. 40: Waldmann 1998, S. 42.

Abb. 41: Hofmann 2003, S. 69.

Abb. 42: Hofmann 2003, S. 69.

Abb. 43: Gassier 1973, S. 31.

Abb. 44: Hofmann 2003, S. 70.

Abb. 45: Hofmann 2003, S. 79.

Abb. 46: Gassier 1973, S. 63.

Abb. 47: Hofmann 2003, S. 81.

Abb. 48: Alfonso E. Pérez Sánchez/ Eleanor A. Sayre (Hg.), Goya and the spirit of enlightenment, Boston, Massachusetts 1989, S. 129.

Abb. 49: Gassier 1973, S. 89.

Abb. 50: Hofmann 2003, S. 83.

Abb. 51: Gassier 1973, S. 95.

Abb. 52: Földényi 1994, S. 41.

Abb. 53: Gassier/Wilson 1971, S. 57.

Abb. 54: Nicolas Powell, Fuseli. The Nightmare, New York 1972, S. 5.

Abb. 55: Alfonso E. Pérez Sánchez/ Eleanor A. Sayre (Hg.), Goya and the spirit of enlightenment, Boston, Massachusetts 1989, S. 112.

Abb. 56: Alfonso E. Pérez Sánchez/ Eleanor A. Sayre (Hg.), Goya and the spirit of enlightenment, Boston, Massachusetts 1989, S. 116.

Abb. 57: Hofmann 2003, S. 17.

Abb. 58: Hofmann 2003, S. 269.

Abb. 59: Hofmann 2003, S. 100.

Abb. 60: Hofmann 2003, S. 110.

Kapitel „Pablo Picasso“:

Abb. 61: Daix 1984, S. 93.

Abb. 62: William Rubin (Hg.), Pablo Picasso. Retrospektive im Museum of Modern Art New York, München 1980, S. 24.

Abb. 63: Daix 1973, S. 51.

Abb. 64: Daix 1984, S. 68.

Abb. 65: Daemgen 2005, S. 69.

Abb. 66: Daemgen 2005, S. 103.

Abb. 67: Daix 1973, S. 125.

Abb. 68: Daemgen 2005, S. 126.

Abb. 69: Daemgen 2005, S. 129.

Abb. 70: Daemgen 2005, S. 194.

Abb. 71: Daemgen 2005, S. 45.

Abb. 72: Daemgen 2005, S. 183.

Abb. 73: Édouard Manet. Le déjeuner sur l'herbe, in: Musée d'Orsay, 2006 (11. 07. 2010),
 URL: http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/kommentierte-werke/suche/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html?no_cache=1

Abb. 74: Daemgen 2005, S. 239.

Abb. 75: Daix 1984, S. 138.

Abb. 76: William Rubin (Hg.), Pablo Picasso. Retrospektive im Museum of Modern Art New York, München 1980, S. 36.

Abb. 77: Podoksik 1984, S. 244.

Abb. 78: Podoksik 1984, S. 189.

Abb. 79: Podoksik 1984, S. 249.

Abb. 80: Podoksik 1984, S. 245.

Abb. 81: Podoksik 1984, S. 239.

Abb. 82: Richardson/McCully 1991, S. 224.

Abb. 83: Podoksik 1984, S. 243.

Abb. 84: Richardson/McCully 1991, S. 291.

Abb. 85: Richardson/McCully 1991, S. 143.

Abb. 86: Richardson/McCully 1991, S. 152.

Abb. 87: Podoksik 1984, S. 205.

Abb. 88: Podoksik 1984, S. 237.

Abb. 89: Podoksik 1984, S. 242.

Abb. 90: Podoksik 1984, S. 255.

Abb. 91: Podoksik 1984, S. 293.

Abb. 92: Daix 1984, S. 67.

Abb. 93: Podoksik, S. 289.

Abb. 94: Podoksik, S. 291.

Abb. 95: Richardson/McCully 1991, S. 284.

Abb. 96: Richardson/McCully 1991, S. 284.

Abb. 97: McCully 1984, S. 175.

Abb. 98: Daix 1966, S. 57.

Abb. 99: Daix 1973, S. 40.

9 Abbildungen



Abb. 1: Michelangelo Buonarroti, Sixtinische Kapelle (Detail: Lybische Sybille), 1508-1512, Fresko, Palazzo Apostolico, Vatikan.



Abb. 2: Artemisia Gentileschi, Judith enthauptet Holofernes, 1612-1613, Öl auf Leinwand, 158,8 x 125,5 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.



Abb. 3: Francesco Borromini, Kirche der Päpstlichen Universität, Sant'Ivo alla Sapienza, 1642-1652, Rom.



Abb. 4: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, 1632, Öl auf Leinwand, 169,5 x 216,5 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 5: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Isaak und Rebekka, um 1666, Öl auf Leinwand, 121,5 x 166,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 6: Vincent van Gogh, Das Schlafzimmer, 1888, Öl auf Leinwand, 72 x 90 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Abb. 7: Vincent van Gogh, Olivenbäume mit den Alpiden im Hintergrund, 1889, Öl auf Leinwand, 72,6 x 91,4 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 8: Ferdinand Hodler, Der Tag I, 1899, Öl auf Leinwand, 160 x 340 cm, Kunstmuseum Bern.



Abb. 9: Ferdinand Hodler, Die kranke Valentine Godé-Darel im Bett mit Uhr und Rosen, 1914, Öl auf Leinwand, 63 x 86 cm, Privatbesitz.



Abb. 10: Ferdinand Hodler, Die sterbende Valentine Godé-Darel. Halbfigur im Linksprofil, 1915, Öl auf Leinwand, 60,5 x 90,5 cm, Kunstmuseum Basel, Basel.



Abb. 11: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis mit Kamelienzweig, 1907, 61,5 x 30,5 cm, Museum Folkwang, Essen.

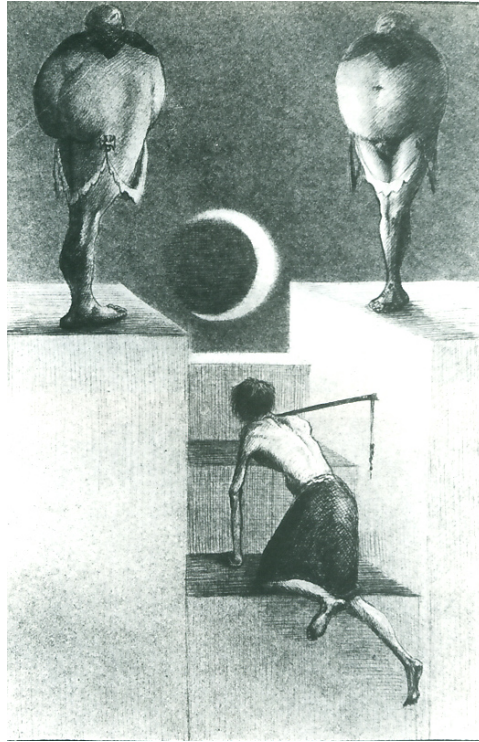


Abb. 12: Alfred Kubin, Mondschein, um 1901/02, Feder, Tusche, laviert und gespritzt auf Katasterpapier, 24,5 x 25,4 cm, Albertina, Wien.

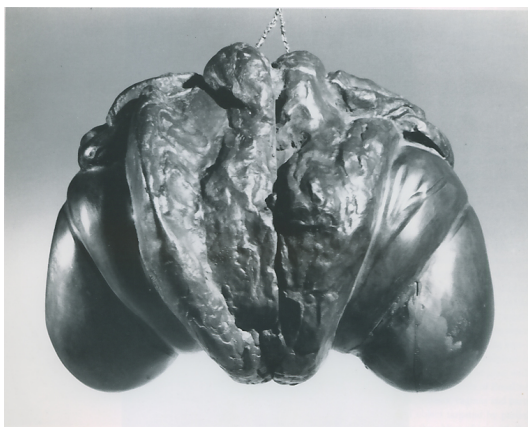


Abb. 13: Louise Bourgeois, Janus fleuri, 1968, Bronze, 25,7 x 31,8 x 21,2 cm, Robert Miller Gallery, New York.



Abb. 14: Louise Bourgeois, The She-Fox, 1985, schwarzer Marmor, 179 x 68,5 x 81.2 cm, Olivier Hoffman Collection/ Museum of Contemporary Art, Chicago.



Abb. 15: Niki de Saint Phalle, Big Man – Red (Schießbild), 1962, Assemblage, 230 x 110 cm, Privatbesitz.



Abb. 16: Niki de Saint Phalle, Negress Nana Dancring, 1965-66, Polyester, Höhe ca. 200 cm, Privatbesitz.



Abb. 17: Elke Krystufek, Walked away, 2000, Farbfotografie auf Aluminium, 70 x 100 cm.



Abb. 18: Elke Krystufek, TABOU TABOO, 2009, Installation (Ausschnitt Ausstellungsansicht 53. Internationale Kunstausstellung, La Biennale di Venezia 2009).



Abb. 19: Francisco Goya, El Quitasol (Der Sonnenschirm), 1777, Öl auf Leinwand, 104 x 152 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 20: Francisco Goya, Winter, 1786-87, Öl auf Leinwand, 275 x 293 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 21: Francisco Goya, Das Blindenkuhspiel, 1788/89, Öl auf Leinwand, 269 x 350 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 22.: Francisco Goya, El Corral de locos (Irrenhof/ Kabinettstück), 1794, Öl auf Zink, 43,8 x 32,7 cm, Meadows Museum, Dallas.

Abb. 23.: Francisco Goya, Feuer in der Nacht, 1793/94, Öl auf Zink, 50 x 32 cm, Don José Luis Várez Visa, Madrid.



Abb. 24.: Francisco Goya, Die Herzogin von Alba, 1795, Öl auf Leinwand, 194 x 130 cm, Colección Duque de Alba, Madrid.

Abb. 25: Francisco Goya, Herzogin von Alba, 1797, Öl auf Leinwand, 210,2 x 149,3 cm, Hispanic Society, New York.



Abb. 26: Francisco Goya, Die Zofe mit Maria Luisa und Luis Berganza, um 1795, Öl auf Leinwand, 31 x 25 cm, Sammlung Berganza de Martín, Madrid.

Abb. 27: Francisco Goya, Die Herzogin von Alba und ihre Zofe, 1795, Öl auf Leinwand, 31 x 25 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 28: Francisco Goya, Die Familie Karls IV., 1800/01, Öl auf Leinwand, 280 x 336 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 29: Francisco Goya, Francisca Sabasa y García, um 1804-1808, 71 x 58 cm, National Gallery, Washington.



Abb. 30: Francisco Goya, Maja desnuda (Die nackte Maja), um 1798-1800, Öl auf Leinwand, 97 x 190 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 31: Francisco Goya, Maja vestida (Die bekleidete Maja), um 1798-1805, Öl auf Leinwand, 95 x 190 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 32: Francisco Goya, Der 3. Mai 1808, 1814, Öl auf Leinwand, 268 x 347 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 33: Francisco Goya, Noch diese (Los Desastres Bl. 11), um 1810-15, Radierung laviert, 16 x 21 cm, Harris 131.



Abb. 34: Francisco Goya, Das ist schlimmer (Los Desastres Bl. 37), um 1812-15, Radierung laviert, 15 x 20,5 cm, Harris 157.



Abb. 35: Francisco Goya, Unordentliche Torheit (Los Disparates Bl. 7), um 1815-24, Radierung, Aquatinta, 24,5 x 35 cm, Harris 254.



Abb. 36: Francisco Goya, Saturn, 1820-23, Öl auf Putz auf Leinwand übertragen, 146 x 83 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 37: Francisco Goya, Der große Ziegenbock, 1820-23, Öl auf Putz auf Leinwand übertragen, 140,5 x 435,7 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 38: Francisco Goya, Herzogin von Alba mit María de la Luz (A[e]), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 10,6 x 9,2 cm, Museo del Prado, Madrid.

Abb. 39: Francisco Goya, Junge Frau zieht ihren Strumpf hoch (A[j]), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 10,6 x 9,2 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 40: Francisco Goya, Herzogin von Alba rauft sich die Haare (A[c]), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 17,1 x 10,1 cm, Biblioteca Nacional, Madrid.



Abb. 41: Francisco Goya, Herzogin von Alba (A[a]), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 17 x 9,7 cm, Biblioteca Nacional, Madrid.

Abb. 42: Francisco Goya, Junge Frau, die ihren Rock hochhebt (A[b]), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 17 x 9,7 cm, Biblioteca Nacional, Madrid.



Abb. 43: Francisco Goya, Zwei nackte junge Frauen auf einem Bett (A[k]), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 17,2 x 10,1 cm, früher Rom, Clementi (verschollen).

Abb. 44: Francisco Goya, Junge Frau wäscht sich an einem Brunnen (A[d]), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 17,1 x 10,1 cm, Biblioteca Nacional, Madrid.



Abb. 45: Francisco Goya, Junger Mann schlägt ein Mädchen (B.34), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 23,7 x 14,7 cm, Anton Schrafl, Zürich.



Abb. 46: Francisco Goya, Die Schaukel (B.21), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 23,7 x 14,6 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 47: Francisco Goya, Grausame Masken (B.55), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 23,7 x 15 cm, National Gallery of Art, Woodner Collection, Washington D.C.



Abb. 48: Francisco Goya, Hexen vor dem Flug (B.56), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 23,7 x 15 cm, Privatbesitz, Paris.



Abb. 49: Francisco Goya, Die Tante Blasebalg schürt das Feuer. Sich versammelnde Hexen (B.57), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 23,5 x 14,5 cm, Privatbesitz, Paris.



Abb. 50: Francisco Goya, Sie zerteilen die alte Frau (B.60), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 20,9 x 12,5 cm, Louvre, Paris.



Abb. 51: Francisco Goya, Fröhliche Karikatur (B.63), 1796/97, Chinesische Tusche laviert, 23,2 x 14,2 cm, Museo del Prado, Madrid.

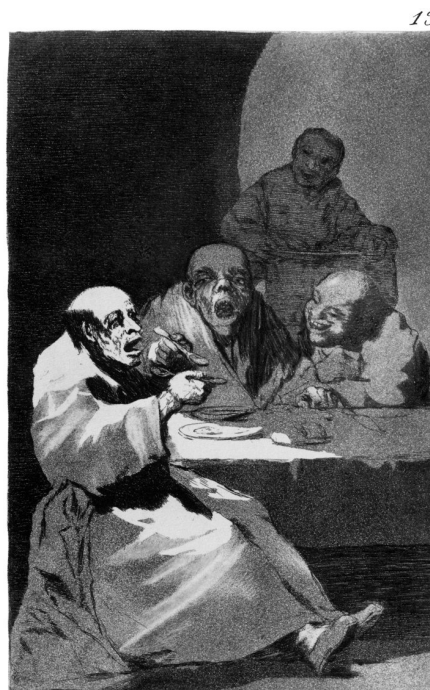


Abb. 52: Francisco Goya, Sie sind heiß (Capricho 13), 1797/98, Radierung und Aquatinta, 21,8 x 15,4 cm.



Abb. 53: Francisco Goya, Hl. Franz von Borja am Sterbebett eines Unbußfertigen (Skizze), 38 x 29 cm, 1788, Marquesa de Santa Cruz, Madrid.



Abb. 54: Johann Heinrich Füssli, Der Nachtmahr, 1781, Öl auf Leinwand, 101,6 × 127 cm, Institute of Fine Arts, Detroit.



Abb. 55: Francisco Goya, Vorstudie zu Capr. 43, 1797, Feder und Sepia, 23 x 15,5 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 56: Francisco Goya, Der Schlaf/Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer (Capr. 43), 1799, Radierung und Aquatinta, 21,5 x 15 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

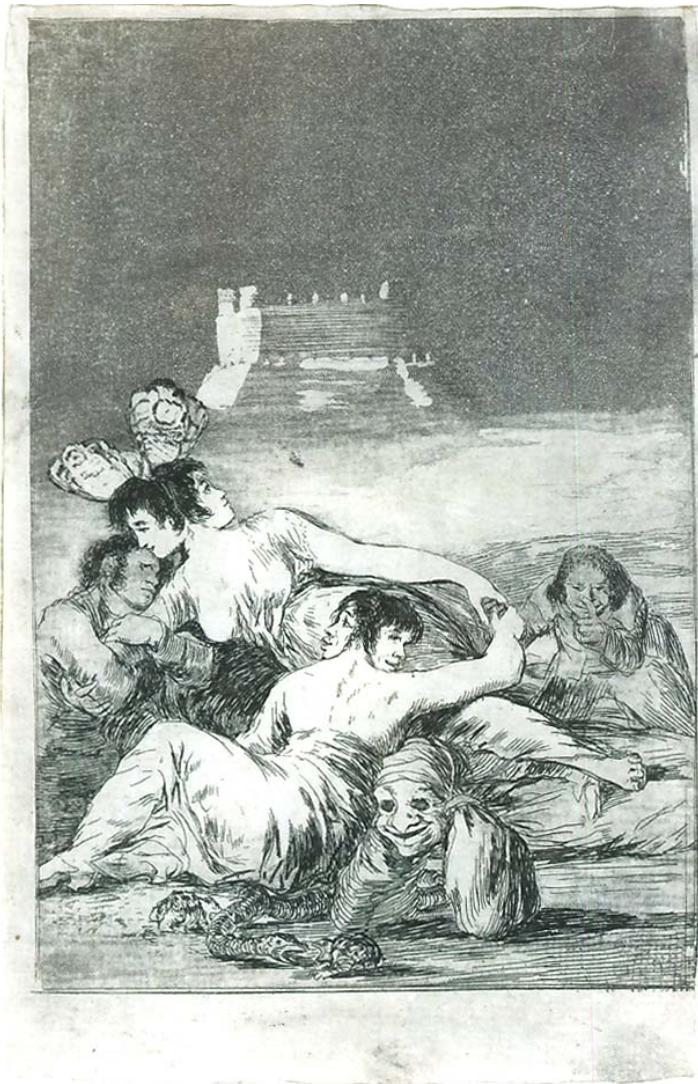


Abb. 57: Francisco Goya, Traum von Lüge und Wankelmut, 1797/98, Radierung und Aquatinta, 18 x 12 cm, Harris 119.



Abb. 58: Francisco Goya, Francisco Goya y Lucientes. Maler (Selbstbildnis, Capr. 1), 1797/98, 21, 9 x 15,2 cm, Radierung und Aquatinta, Harris 36.

61.

*Volaverunt**Todos Caerán.*

Abb. 59: Francisco Goya, Weggeflogen (Capri. 61), 1797/98, 21, 7 x 15,2 cm, Radierung und Aquatinta, Harris 96.

Abb. 60: Francisco Goya, Alle werden fallen (Capri. 19), 1797/98, Radierung und Aquatinta, 1797/98, 21,9 x 14,5 cm, Radierung und Aquatinta, Harris 54.



Abb. 61: Pablo Picasso, Die Erstkommunion, 1896, Öl auf Leinwand, 166 x 118 cm, Museu Picasso, Barcelona.



Abb. 62: Pablo Picasso, Wissenschaft und Nächstenliebe, 1897, Öl auf Leinwand, 197 x 249,5 cm, Museu Picasso, Barcelona.



Abb. 63: Pablo Picasso, Gertrude Stein, 1905/06, Öl auf Leinwand, 100 x 81,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 64: Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger, 1907, Öl auf Leinwand, 245 x 235 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 65: Pablo Picasso, Bildnis Georges Braque, 1909/10, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Museum Berggruen.

Abb. 66: Pablo Picasso, Drei Frauen am Brunnen, 1921, Röteln auf Leinwand, 200 x 161 cm.



Abb. 67: Pablo Picasso, Drei Tänzer, 1925, Öl auf Leinwand, 215 x 143 cm, Tate Gallery, London.

Abb. 68: Pablo Picasso, Der blaue Akrobat, 1929, Kohle und Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, als Leihgabe im Centre Georges Pompidou, Paris.



Abb. 69: Pablo Picasso, Steine werfende Frau, 1931, Öl auf Leinwand, 130,5 x 195,5 cm.



Abb. 70: Pablo Picasso, Guernica, 1937, Öl auf Leinwand, 349,3 x 776,6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

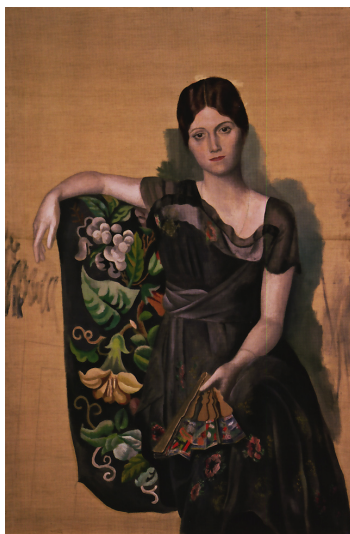


Abb. 71: Pablo Picasso, Bildnis Olga in einem Sessel, 1917, Öl auf Leinwand, 130 x 88,8 cm, Musée Picasso, Paris.

Abb. 72: Pablo Picasso, Doña Maar, 1937, Öl auf Leinwand, 55,3 x 46,3 cm, Musée Picasso, Paris.



Abb. 73: Édouard Manet, Frühstück im Freien, 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay.

Abb. 74: Pablo Picasso, Das Frühstück im Freien, nach Manet, 1962, Farbkreide und Bleistift auf Papier, 42,5 x 52 cm.



Abb. 75: Pablo Picasso, Carles Casagemas, 1900, Feder und Aquarell, 10,5 x 7,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

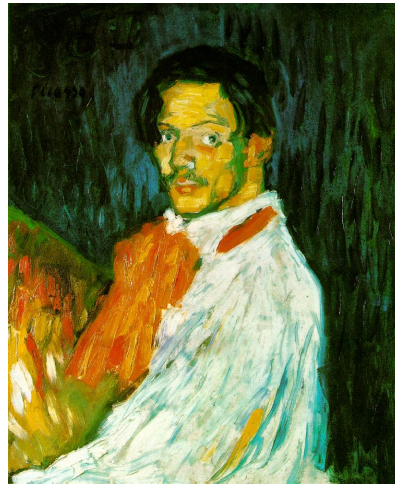


Abb. 76: Pablo Picasso, Yo Picasso, Frühjahr 1901, Öl auf Leinwand, 73,5 x 60,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 77: Pablo Picasso, Selbstbildnis frontal „Yo“, 1901, 54 x 31,8 cm, Öl auf Karton, Sammlung Mrs. John Hay Whitney.



Abb. 78: Pablo Picasso, Blaues Selbstbildnis, 1901, Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm, Musée Picasso, Paris.



Abb. 79: Pablo Picasso, Evokation. Das Begräbnis Casagemas', 1901, Öl auf Leinwand, 150,5 x 90,5 cm, Musée d'Art Moderne de la Ville.

Abb. 80: Pablo Picasso, Kopf des toten Casagemas mit Kerze, 1901, Öl auf Holz, 27 x 35 cm, Musée Picasso, Paris.

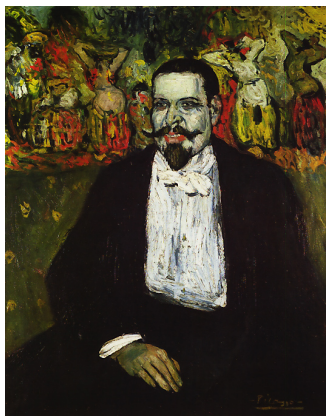


Abb. 81: Pablo Picasso, Gustave Coquiot, 1901, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Abb. 82: Pablo Picasso, Der aufgebaute Casagemas (Casagemas im Sarg), 1901, Öl auf Karton, 72,5 x 57,8 cm, Privatsammlung.

Abb. 83: Pablo Picasso, Der tote Casagemas, 1901, 52 x 34 cm, Öl auf Karton, Nachlass, Erben.



Abb. 84: Pablo Picasso, Casagemas nackt, 1903/04, Feder und Blaustift auf Geschäftskarte, 13,3 x 9 cm, Privatsammlung.



Abb. 85: Ramon Casas und Miquel Utrillo, Plakat für das Schattentheater im Els Quatre Gats, 1897, Privatsammlung.



Abb. 86: Pablo Picasso, Speisekarte für das Els Quatre Gats, 1899/1900, 21,8 x 16,4 cm, Museu Picasso, Barcelona.

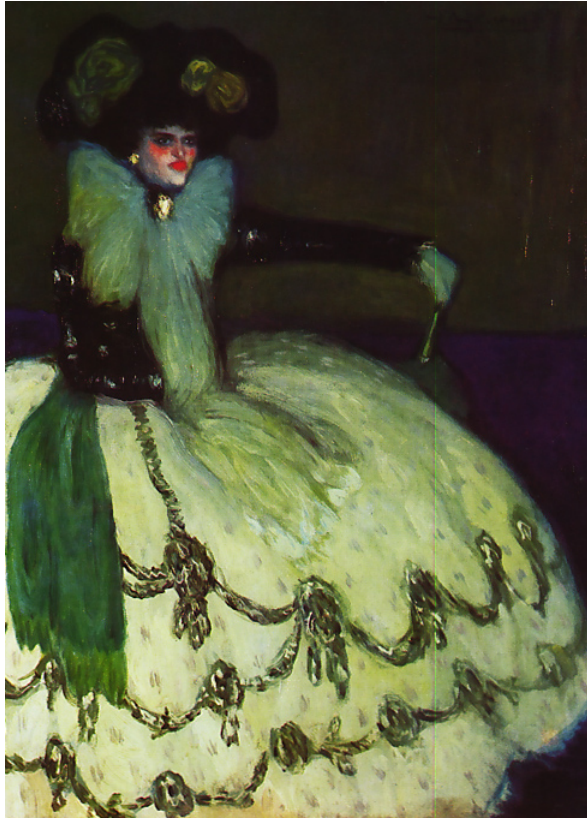


Abb. 87: Pablo Picasso, Dame in Blau, 1901, Öl auf Leinwand, 133,5 x 101 cm, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Abb. 88: Pablo Picasso, Weibliches Modell mit Juwelenhalsband – Die Hetäre, 1901, Öl auf Leinwand, 65,3 x 54,5 cm, County Museum of Art, Los Angeles.



Abb. 89: Pablo Picasso, Die Büglerin, 1901, Öl auf Leinwand auf Karton gezogen, 49,5 x 25,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 90: Pablo Picasso, Frauen am Brunnen, 1901, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza.



Abb. 91: Pablo Picasso, La Vie/La Vida (Das Leben), 1903, Öl auf Leinwand, 196,5 x 91,5 cm, County Museum of Art, Los Angeles.



Abb. 92: Pablo Picasso, Die Umarmung, 1903, Pastell auf Papier, 98 x 57 cm, Musée de l'Orangerie, Paris.



Abb. 93: Pablo Picasso, Vorstudie zum Gemälde „La Vie“, 1903, 14,5 x 9,5 cm, schwarze Fettkreide, Museu Picasso, Barcelona.



Abb. 94: Pablo Picasso, Vorstudie zum Gemälde „La Vie“, 1902, 26,7 x 19,7 cm, Tusche, Privatsammlung, London.



Abb. 95: Pablo Picasso, Mann und schwangere Frau, 1903, Conté-Kreide auf Papier, 23 x 17,8 cm, Museu Picasso, Barcelona.

Abb. 96: Pablo Picasso, Mann, eine Frau schlagend, 1903, Blaustift auf Papier, 23 x 18,2 cm, Museu Picasso, Barcelona.



Abb. 97: El Greco, Johannes der Täufer und der heilige Franziskus,



Abb. 98: Pablo Picasso, Arme Leute am Meeresstrand (Tragödie), 1903, Öl auf Leinwand, The National Gallery of Art, Washington D. C.



Abb. 99: Pablo Picasso, Die Gauklerfamilie (Rosa Periode), 1905, Öl auf Leinwand, 102 x 220 cm, National Gallery of Art, Washington.

10 Anhang

Kurzfassung:

Die dieser Arbeit zugrunde liegende Frage ist, ob und in welcher Weise sich emotionales Leid förderlich auf Bildende Kunst auswirken kann – genauer gesagt auf Schaffensprozesse, Ideen, vor allem aber auf das künstlerische Werk. Zur Beantwortung der Frage sollten sowohl Erklärungsversuche vonseiten der psychoanalytischen Objektbeziehungstheorien zu Trauma und Trauer, als auch Veranschaulichungen durch individuelle kunsthistorische Beispiele dienen, welche fallweise durch Selbstaussagen der Künstler ergänzt wurden.

Die angeführten Kurzbiografien, etwa von Michelangelo, Borromini, Hodler und Bourgeois, erstreckten sich dabei vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Zwei Fallstudien wurden einer genaueren Analyse unterzogen, nämlich Francisco de Goya und Pablo Picasso. In den Biografien dieser beiden Künstler gab es jeweils ein leidvolles Ereignis in Verbindung mit einer zwischenmenschlichen Beziehung, das eine völlig neue Schaffensphase einleitete – bei Goya war es die unglückliche Liebe bzw. Leidenschaft zur Herzogin von Alba, bei Picasso war es der Suizid seines Freundes Casagemas. Die Entwicklung des künstlerischen Oeuvres mit dem zeitlich parallel laufenden Ereignis zu vergleichen, erschien mir aus kunsthistorischer Sicht objektiver, als beispielsweise im Werk Wesenszüge des Künstlers zu suchen.

Goya fertigte Skizzen-Serien und seinen ersten von vielen Radierzyklen, den heute berühmten „Caprichos“. Picasso fand mit der sogenannten Blauen Periode zu seinem ersten eigenständigen Schaffensstil. Die Beförderung des künstlerischen Schaffens durch Leid konnte aber nicht eindeutig festgestellt werden, da auch andere Faktoren für den neuen künstlerischen Ausdruck eine Rolle spielten. Besonders bei Picasso wurde deutlich, wie sehr der damals junge Künstler einer romantischen Leid-Idealisierung unterlag, welche auch sein frühes Werk „blau färbte“.

In einem einleitenden Kapitel dieser Arbeit wurde die historische Entwicklung des Leidens-Mythos untersucht. Darunter fielen auch „Melancholie“, das „Saturnische“, „tortured artist“ (leidender Künstler), „Genie und Wahnsinn“ und „Suizid“ als Spielarten des Leids. Idealisierte Vorstellungen von Leid erlebten – neben dem katholischen Leidens-Kult – vor allem in der Literatur der Romantik und des 19. Jahrhunderts ihre Blüte, etwa durch die Werke Schopenhauers, Kierkegaards und Nietzsches. Letzterer sprach von einer Befreiung und Vertiefung des Geistes durch großen, langsamen Schmerz. Diese Haltung hatte einen erheblichen Einfluss auf Künstler des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, und ist bis heute trotz diverser Gegenkonzepte von Künstlern noch nicht ganz verschwunden.

Lebenslauf:

Persönliche Daten

Name: Nicole Anna Montaperti

Geboren am 12. 02. 1982 in Wien.

Österreichische Staatsbürgerin.

Email: n_montaperti@gmx.at

Bildungsgang

2006/07 Universidad Complutense de Madrid, Sócrates-Erasmus-Programme.
Fächer: Kunstgeschichte und Bildende Kunst.

Seit 2003 Universität Wien, Diplomstudium Kunstgeschichte.

2001-2003 HTL Mödling, Kolleg für Holztechnik,
Schwerpunkt Innenraumgestaltung und Möbelbau.

1996-2001 Höhere Graphische Bundeslehr- und Versuchsanstalt,
Abteilung Druck und Medientechnik, Schwerpunkt Typografie
und Bildbearbeitung.

Berufliche Tätigkeiten

Sept. 2009

bis März 2010 Kuratorin im Kunstforum Ebendorf Raumacht, Wien.