

PETER ANSELM RIEDL

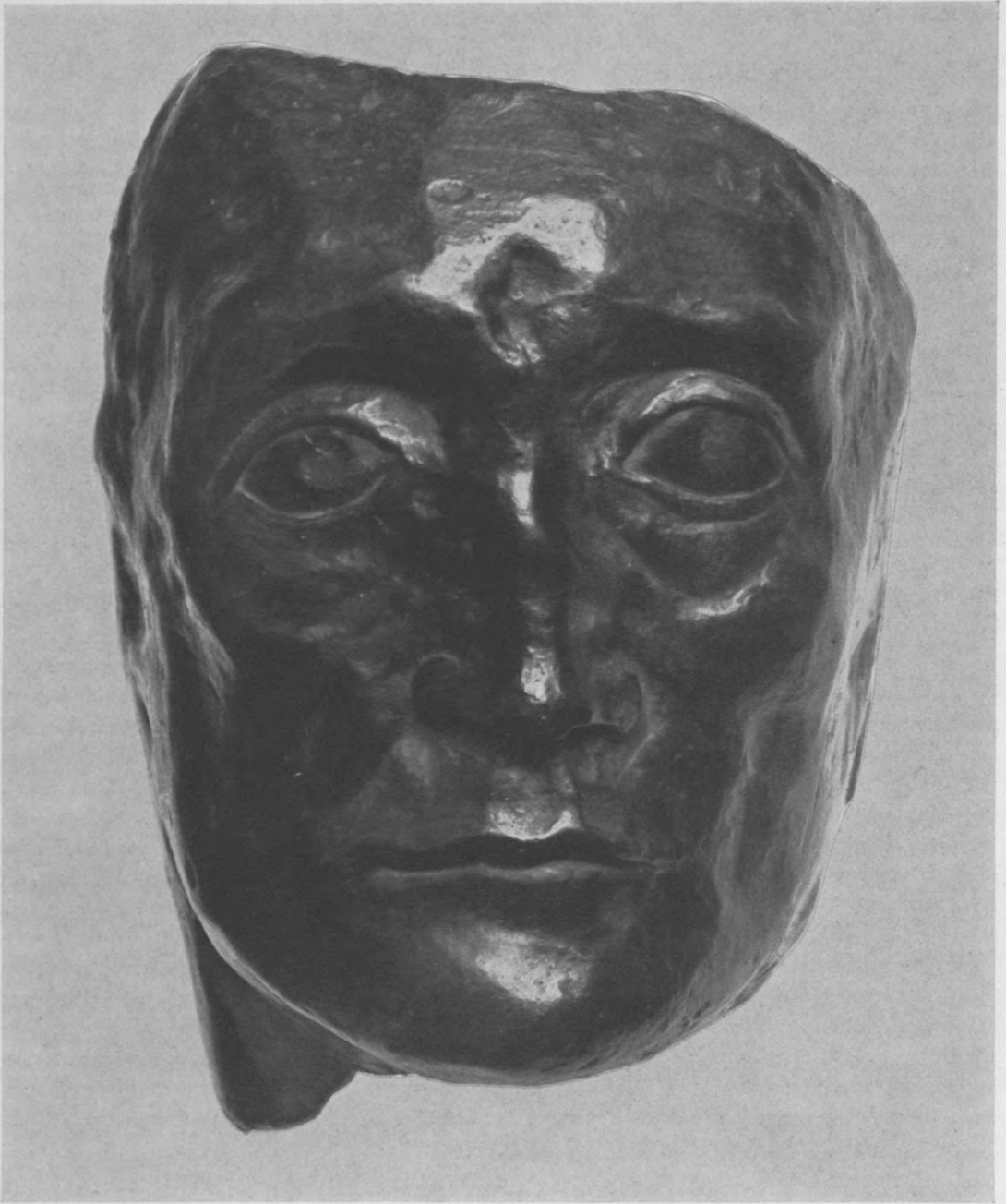
»MASQUE D'HOMME«,  
EIN FRÜHWERK PABLO PICASSOS

Unter Picassos alten Atelierbeständen wurde kürzlich eine lebensgroße Maske aufgefunden<sup>1</sup>. Als eine der ersten plastischen Arbeiten des Meisters fordert sie von vornherein zu erregter Betrachtung heraus. Ihre Qualitäten sind überraschend und scheinen kaum mit den Möglichkeiten eines jungen Malers vereinbar, der sich nur gelegentlich im Modellieren versucht. Von den sechs Bronzen, die nach dem Tonoriginal gegossen wurden, hat die Kunsthalle ein Exemplar erworben. Das rechtfertigt es, an diesem Orte ausführlicher von der »Masque d'homme« zu handeln.

Dargestellt ist das Antlitz eines älteren Mannes (Abb. 1–3). Die untere Grenze der Plastik ist der Halsansatz; vom Halse selber ist nur auf der einen Seite ein Stück wiedergegeben. Seitlich bricht die Maske hinter der Wangenpartie jeweils unregelmäßig ab; links mit einer breiten Abschrägung nach innen, rechts mit einer erhabenen, oben ebenfalls nach innen geschrägten Saumzone. Die rechte Schläfe ist in ganzer Ausdehnung erfaßt, die linke dagegen kurvig abgeschnitten. Der absichtsvollen Asymmetrie des Umrisses entspricht eine nicht minder starke und durch eine anatomische Eigentümlichkeit akzentuierte Unregelmäßigkeit der Binnenformen. Die Nase des Dargestellten ist nämlich dermaßen zerschlagen, daß ihr Rücken einer doppelt geknickten Linie folgt. Ungleich hoch stehen die Nasenflügel, und unterhalb der Nasenwurzel zeichnet sich ein knorpeliger Höcker durch die Haut ab. Der Mund ist knapp und ernst; die kaum sichtbar geschürzten Lippen senken sich in leichten hängenden Kurven zum harten linken und zum entspannteren rechten Winkel. Fest und knochig ist das breite Kinn, kräftig sind die Jochbeine. Die Stirn fluchtet ziemlich schräg und kragt über dem rechten Auge wulstig aus. Die linke Brauenpartie ist ruhiger und kontrastiert folglich weniger entschieden gegen den bizarren Krater über der Nasenwurzel. Weit aufgerissen sind die Augen; das rechte sitzt ein wenig schief und zudem tiefer als das linke; beide Male ist der Augapfel eigentümlich flach und die Pupille nur als seichte Mulde ausgebildet. Die Haut, die sich über das grobe Gerüst des Schädels spannt, ist ledrig-verwittert; sie folgt Hügel und Tälern, strafft sich sehnig um die Kinnschuppe oder wirft sich neben der verkrüppelten Nase runzelig auf.

So vielfältig die Formationen dieses Kopfes sind, so reich ist sein Ausdruck. Wir begegnen einem geprüften und verschlossenen Wesen, das viel Gewöhnliches hat und zugleich etwas Großes. Aus Blick und Miene ist ein hartes Schicksal herauszulesen, das Resignation und Wissen hinterließ, Stumpfheit und einen seltsam verkappten Fanatismus. Wir fühlen uns an die ausgehungerten Bettler, die schwermütigen Harlekine und Krüppel, die gezeichneten Lebedamen und hoffnungslosen Mütter der »Blauen Periode« erinnert, an all diese ebenso teilnahmsgebietenden wie stolzen Geschöpfe einer leidenden Gesellschaft. So groß die

<sup>1</sup> Höhe 18,9 cm, Breite 14,6 cm, Tiefe 12 cm. — Der von der Kunsthalle erworbene, dunkel patinierte Bronzeabguß trägt auf der Rückseite den Gießerstempel (C. Valsuani) und die Gußnummer 1/6. Inventar-Nummer der Hamburger Kunsthalle: 1961/21. — Über die Fundumstände des Originals berichtet Daniel-Henry Kahnweiler (Brief vom 12. 12. 1961): »Als Picasso vor ca. zwei Jahren sein Atelier der Rue des Grands Augustins in Paris zum großen Teil ausräumen ließ, um die Dinge in den Süden kommen zu lassen, wurde diese Maske in einem Schrank gefunden.«



1. PABLO PICASSO, MASQUE D'HOMME, 1901. Enface-Ansicht



2. PABLO PICASSO, MASQUE D'HOMME, 1901. Profil-Ansicht



3. PABLO PICASSO,  
MASQUE D'HOMME,  
1901.  
Schräg-Ansicht

physiognomische Verwandtschaft der Maske mit vielen dieser Wesen scheint, sie bleibt doch im Allgemeinen. Manche bezeichnende Eigentümlichkeit begegnet zwar auch anderswo, aber niemals dasselbe Gesicht. Das gilt jedenfalls von den Gemälden. Unter den 1901 entstandenen Zeichnungen Picassos finden sich Blätter, die das Thema der deformierten Nase in auffallender Weise umspielen. Ein im Profil gegebener (offensichtlich weiblicher) Kopf (Abb. 4)<sup>2</sup> ist wohl durch eine steilere Stirn ausgezeichnet, hat aber eine der »Masque d'homme« ähnliche eingedrückte Nase und eine vergleichbare Mund- und Kinnpartie;

<sup>2</sup> Christian Zervos, Pablo Picasso, Bd. 6, Paris 1954, Nr. 305: »Encre et crayon de couleur. Barcelone. 1901. 9 x 14 cm. Coll. Junyer Vidal, Barcelone.«



4. PABLO PICASSO, ZEICHNUNG, 1901  
(Ausschnitt)



5. PABLO PICASSO, ZEICHNUNG, 1901  
(Ausschnitt)

ein anderes derbknochiges und abstoßend brutales Haupt (Abb. 5)<sup>3</sup> ist ebenfalls durch die Boxernase charakterisiert, und ein drittes Blatt bietet schließlich ein karikierendes Profil mit einer nicht minder verunstalteten Nase<sup>4</sup>.

Nach Picassos eigener Angabe ist die Maske 1901 entstanden<sup>5</sup>. Zu einer Zeit also, da aus der bunteren Bilderwelt der frühen Jugendjahre das düstere Reich der »Blauen Periode« zu werden begann und die merkwürdigen Elendstypen das menschliche und künstlerische Interesse des Meisters mehr und mehr beanspruchten. Picasso gebot damals bereits über reiche (in Barcelona, Madrid und Paris erworbene) zeichnerische und malerische Ausdrucksmittel. Dagegen war ihm die Kunst des Modellierens noch kaum vertraut. Man hat die wenigen vor 1906 geschaffenen plastischen Arbeiten Picassos mit Rodin in Verbindung gebracht, — gerechterweise, denn Auffassung und Oberflächengestaltung setzen die Kenntnis

<sup>3</sup> Zervos, a.a.O., Bd. 6, Nr. 308: »Encre et crayon de couleur. 1901.«

<sup>4</sup> Zervos, a.a.O., Bd. 6, Nr. 311: »Encre et crayon de couleur. 1901. 14 x 9 cm. Coll. Junyer Vidal, Barcelone.«

<sup>5</sup> Dieses frühe Datum schien mir zunächst problematisch, zumal ich auf die 1903 datierte Zeichnung (Abb. 11), die in größere zeitliche Nähe zur Maske zu gehören schien, gestoßen war. Die »Galerie Cahiers d'Art«, Paris, nannte dann auch für die Maske eine Entstehungszeit »1902 ou 1903«. Herr Daniel-Henry Kahnweiler, dem ich für seine Hilfe hier sehr herzlich danken möchte, sprach darauf auf meine Bitte hin mit Picasso über das Problem und berichtete am 23. Nov. 1961 unter anderem: »Er selbst bestätigt, . . . daß er die Zeichnung nach der Tonmaske gemacht hat, und zwar später. Die Daten von 1901 für die Tonmaske und 1903 für die Zeichnung hält er für völlig richtig.« Demnach muß die Maske ganz an den Anfang der »Blauen Periode« gehören, vermutlich in die letzten Monate des Jahres 1901.



6. PABLO PICASSO, SITZENDE FRAU, 1899



7. PABLO PICASSO, HARLEKINS-BÜSTE, 1905

Rodin'scher Werke voraus<sup>6</sup>. Schon die Kleinbronze der sitzenden Frau von 1899 (Abb. 6)<sup>7</sup> läßt eine frühe Begegnung mit der Kunst des Franzosen vermuten: die vereinfachten Körperformen und vor allem die freie Materialbehandlung erinnern am ehesten an Statuetten Rodins. Noch klarer treten die Beziehungen dann in den 1905 modellierten Stücken zutage. Ob man die Kleinbronze »La coiffure«<sup>8</sup>, den Narrenkopf (Abb. 7)<sup>9</sup>, das Damenbildnis<sup>10</sup> oder die Büste eines alten Mannes (Abb. 8)<sup>11</sup> ins Auge faßt: immer trifft

<sup>6</sup> Vgl. Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, Paris 1948, Einleitung (ohne Seitennummern): »En sculpture ces moyens étaient ceux de Rodin dont la surface rugueuse se retrouve dans ces oeuvres de Picasso.« – Vgl. auch Wilhelm Boeck, *Picasso*, Stuttgart 1955, S. 285. Boeck bemerkt u. a.: »Bei Picasso sind namentlich die frühen bildnerischen Versuche seiner gleichzeitigen Malerei eng verbunden und können in Parallele zu dieser gedeutet werden . . .«. Weitere Literatur zum bildnerischen Werk Picassos bei Boeck, S. 521. – Zervos katalogisiert leider nicht alle der frühen plastischen Arbeiten Picassos, und auch Kahnweiler bietet nur eine Auswahl.

<sup>7</sup> Vgl. Kahnweiler, a.a.O., Tafel 1 (Katalog: Nr. 1, Bronze, 1899, H. 14 cm). – Picasso hat sicher schon in Barcelona und Madrid Arbeiten Rodins – zumindest in Reproduktionen – kennengelernt.

<sup>8</sup> Zervos, a.a.O., Bd. 1, 3. Auflage, Paris 1957, Nr. 329: »La Coiffure, Sculpture en bronze. Paris. 1905. Hauteur 40 cm. Editée par A. Vollard. Paris«.

<sup>9</sup> Ebenda, Nr. 322: »Tête de »Fout. Sculpture en bronze. Paris. 1905. Hauteur 41 cm. Editée par A. Vollard. Paris«. – Vgl. auch Boeck, a.a.O., S. 285 und Katalog Nr. 32.

<sup>10</sup> Zervos, a.a.O., Bd. 1, Nr. 323: »Tête de femme. Sculpture en bronze. Paris. 1905. Hauteur 33,5 cm. Editée par A. Vollard«. – Vgl. auch Boeck, a.a.O., S. 285 u. 432. Boeck vergleicht den plastischen Stil der Harlekinsbüste und des Frauenkopfes mit



8. PABLO PICASSO, GREISENBÜSTE, 1905

9. PABLO PICASSO, KOPF, 1906

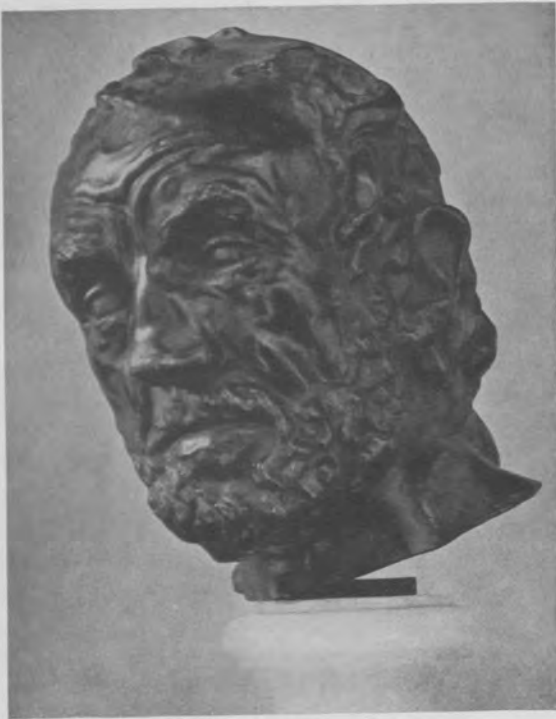
man auf eine nervös gewellte oder zerklüftete, zumindest aber lebhaft bewegte Oberfläche. Die großen Formen sind dem eigenwilligen Spiel der Haut mehr oder minder preisgegeben; man achte nur auf die zerlegende Funktion der Oberflächenstruktur bei der Harlekins- oder Greisenbüste. Rodins Verfahren scheint hier sonderbar übersteigert: aus der Wirkung malerischer Unruhe ist ein fast phantomhafter Effekt der Verzehrung geworden. Aber die natürlichen Zusammenhänge gehen keineswegs zugrunde. Und die Züge des Harlekins verraten sogar jene träumerisch-zaghafte Selbstsicherheit, die aus manchem Bild der »Rosa Periode« herausklingt<sup>12</sup>. Mit dem Kopf von 1906 (Abb. 9)<sup>13</sup> wendet sich Picasso dann entschlossen neuen bildnerischen Idealen zu: die stereometrische Festigkeit der Masse, die stilisierende Einfachheit der Formen und die gespannte Glätte der Oberfläche charakterisieren dieses wichtige und faszinierende vorkubistische Werk.

»der Eigenart der thematisch verwandten Gemälde dieses Jahres« und findet in der »unbestimmt weichen, verfließenden Modellierung der gemalten Figuren« ein Analogon zu der »zartvibrierenden« Oberflächenbehandlung der Bildwerke. Auch auf den Zusammenhang mit Portraitbüsten Rodins verweist Boeck. Dem m. E. so wichtigen und von Rodin her nicht zu reichend erklärbaren Moment des Anfressens und Abtragens der Oberfläche scheint freilich ein Begriff wie »zartvibrierend« kaum gerecht zu werden. Allerdings bezieht sich Boeck hauptsächlich auf den Frauenkopf, der viel ruhiger modelliert ist als Harlekins- und Greisenbüste.

<sup>11</sup> Zervos, a.a.O., Bd. 1, Nr. 380: »Tête d'homme. Sculpture en bronze. Paris. 1905. Hauteur 16 cm. Editée par A. Vollard.«

<sup>12</sup> Der Harlekinsbüste entspricht das schöne gemalte Narrenporträt von 1905 (Zervos, a.a.O., Bd. 1, Nr. 293). Im Vergleich mit diesem Bilde wird das ähnliche Sentiment, aber auch die größere Geisterhaftigkeit der Büste deutlich.

<sup>13</sup> Vgl. Kahnweiler, a.a.O., Tafel 3 (Katalog: Bronze, 1906, H. 12 cm); Boeck, a.a.O., S. 285 und S. 433 (Hinweis auf eine »allgemeine Ähnlichkeit mit Maillols Bildwerken« und auf Picassos Begegnung mit den iberischen Bronzen). – Maurice Raynal, Picasso, München 1921, bildet auf Tafel 58 ein Kupferflachrelief (»Tête«) von 1905 ab; die gestrafften, stilisierten Formen dieses Kopfes deuten auf die spätere Entwicklung voraus.



10. AUGUSTE RODIN,  
DER MANN MIT DER ZERBROCHENEN NASE, 1864



11. PABLO PICASSO, DER ASKET, 1903

Sucht man die künstlerischen Voraussetzungen der »Masque d'homme« zu bestimmen, so sieht man sich zunächst auf Rodin verwiesen. Die stilistische Abhängigkeit ist nicht zu verkennen. Und darüber hinaus bietet sich ein Werk des Franzosen zum unmittelbaren Vergleich an, der 1864 modellierte »Kopf des Mannes mit der zerbrochenen Nase« (Abb. 10). Die Gemeinsamkeiten der beiden Arbeiten sind indessen weniger groß als man vermuten könnte. Abgesehen davon, daß die Plastik Rodins vollrund ist, wird sie von einem pittoresken Naturalismus und einem mehr dynamischen Ausdruckswillen getragen. Picassos Maske wirkt dagegen als ein reduziertes und stilisiertes Gebilde. Zwar gibt es auch hier frische Modellierung und malerische Auflockerung, — aber nur als Trabanten einer eigentümlichen, die Formen unter ihr Gesetz zwingenden Spannung. Diese sichert der »Masque d'homme« magische Kraft, heroisiert die traurigen Züge und schenkt dem Blick bannende Energie. Die Verformungen bedeuten offensichtlich mehr als individuelle anatomische Normabweichungen. Sie dienen der spannungsvollen Bereicherung der Gesamtstruktur und damit der Steigerung des plastischen Ausdrucks. Daß die Augäpfel und -lider reliefhaft in ihren Höhlen liegen oder ebene Zonen das Auf und Ab der Haut durchsetzen, könnte im flüchtigen Betrachter den Verdacht dilettantischer Vereinfachung aufkeimen lassen. In Wirklichkeit sind diese Eigentümlichkeiten das Ergebnis bestimmten Wollens. Picasso verändert und rafft, wo es sein Ausdrucksbegehren fordert.

Es hieße freilich die »Masque d'homme« überinterpretieren, wollte man von ihr aus die Brücke über die Bildwerke des Jahres 1905 hinweg zu den protokubistischen Arbeiten schlagen. Aber es wäre nicht minder





12. PABLO PICASSO,  
ZEICHNUNG  
NACH DER  
»MASQUE  
D'HOMME«,  
1903

falsch, das Absichtsvolle der formalen Besonderheiten zu unterschätzen. Immer wieder begegnet in den Bildern der »Blauen Periode« Deformation als stilistisches Prinzip, wenn auch häufig im Verein mit realen (will sagen: anatomischen) Unregelmäßigkeiten. Zuweilen wird ein augenfälliger körperlicher Makel zu einer Art Leitmotiv der formalen Verfremdung; so etwa in der großartigen, 1903 geschaffenen Darstellung des »Asketen« (Abb. 11)<sup>14</sup>. Der schmale, zweifach gebrochene Nasenrücken des alten Mannes enthält sozusagen die Formessenz der auf hagere, kantige und asymmetrische Werte abgestellten Kom-

<sup>14</sup> Zervos, a.a.O., Bd. 1, Nr. 187: »L'Ascète. Peinture à l'huile. Barcelone. 1903. 130 x 97 cm. Anc. coll. Paul Guillaume. Paris.« Dem Bilde steht die berühmte Radierung »Le Repas Frugal« (1904) nahe.

position. Wobei natürlich die Vermutung nahe liegt, jenes körperliche Gebrechen sei nur um der ausdrucksvollen Form willen erfunden (die von sich aus wieder aktivierend aufs Motiv zurückwirkt). Inwieweit der »Asket« mit der Maske in Verbindung gebracht werden darf, bleibt ungewiß; eine physiognomische Ähnlichkeit ist jedenfalls nicht vorhanden. Aber es ist bemerkenswert, daß Picasso 1903 seine »Masque d'homme« abgezeichnet hat. Die kleine Kreidestudie (Abb. 12)<sup>15</sup> gibt das ins Halbprofil gedrehte plastische Vorbild prägnant wieder; das Suggestive, das dem Stück eignet, ist durch die scharfe Beleuchtung gespenstisch erhöht. Noch stärker als in der modellierten Maske löst sich das Anonym-Absonderliche vom Portraithaften. Eine merkwürdige und packende Selbstinterpretation Picassos.

<sup>15</sup> Zervos, a.a.O., Bd. 6, Nr. 597: »Crayon Conté. Barcelone. 1903. 14,5 x 14 cm.« – Der Verlag »Cahiers d'Art« hat es freundlicherweise erlaubt, verschiedene Abbildungen aus den zitierten Bänden von Christian Zervos hier zu reproduzieren (Abb. 4, 5, 7, 8, 11 und 12). Abb. 6 und Abb. 9 sind – mit Genehmigung des Autors – dem Band »Les Sculptures de Picasso« von D.-H. Kahnweiler entnommen.