



PIPER

ROSE-MARIA GROPP

» GÖTTINNEN UND FUSSABSTREIFER «

DIE FRAUEN UND PICASSO

Rose-Maria Gropp
»Göttinnen und Fußabstreifer«

ROSE-MARIA GROPP

» **GÖTTINNEN UND
FUSSABSTREIFER** «

DIE FRAUEN UND PICASSO

Mit 30 Farb- und Schwarz-Weiß-Abbildungen

PIPER

*Mehr über unsere Autorinnen, Autoren und Bücher:
www.piper.de*

Wo es noch keine Übersetzungen ins Deutsche gab,
hat die Autorin die Originalzitate selbst übersetzt.

Inhalte fremder Webseiten, auf die in diesem Buch (etwa durch Links)
hingewiesen wird, macht sich der Verlag nicht zu eigen.
Eine Haftung dafür übernimmt der Verlag nicht.



ISBN 978-3-492-07073-7

© Piper Verlag GmbH, München 2023

Satz: Uhl + Massopust, Aalen

Gesetzt aus der Minion

Litho: Lorenz & Zeller, Inning am Ammersee

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany

Für Anette und Eva

Inhalt

EINLEITUNG 9

FERNANDE OLIVIER 17

GERTRUDE STEIN 39

ERSTES ZWISCHENSPIEL

Les Demoiselles d'Avignon 55

EVA GOUEL 66

ZWEITES ZWISCHENSPIEL

Le peintre et son modèle 82

GABRIELLE DEPEYRE 85

OLGA KHOKHLOVA 95

MARIE-THÉRÈSE WALTER 111

DORA MAAR 127

DRITTES ZWISCHENSPIEL

La femme qui pleure 143

FRANÇOISE GILOT 148

GENEVIÈVE LAPORTE 165

SYLVIA DAVID 183

JACQUELINE ROQUE 203

SCHLUSS 221

DANK 229

ANMERKUNGEN 230

LITERATUR 270

BILDNACHWEIS 280

PERSONEN- UND WERKREGISTER 282

EINLEITUNG

»Nichts ist einander so ähnlich wie ein Pudel dem anderen, das gilt auch für die Frauen.« Er behauptete mit Vorliebe: »Es gibt nur zwei Kategorien von Frauen – Göttinnen und Fußabstreifer.« Und immer, wenn er dachte, ich könne mich zu sehr als Göttin fühlen, tat er, was er konnte, um mich zum Fußabstreifer zu erniedrigen.«

Françoise Gilot über Picasso¹

Es gilt, die Blickrichtung zu wechseln

Picasso war der Maler der Frauen, lebenslang. Als ein Zentralgestirn schien er über sie zu herrschen, als Künstler und Mann, in einem Begehren, das durch sie hindurchgeht und über sie hinwegflottiert. Er hat Frauen gemalt, er hat sie gefeiert und zertrümmert, bis zum Erlöschen seiner Schöpferkraft in Todesnähe. Wir sehen die Frauen im Spiegel und Zerrspiegel seiner unermüdlichen Produktivität.

Um Picasso gab es ein regelrechtes Geflecht von Frauen, eng untereinander verwoben, in dessen Zentrum er zu nisten liebte. So entstand ein Modell fortwährender Überschneidungen und unerklärter Ablösungen. Er brauchte die immer neue Frau, er wollte die immer jüngere Frau, die seine Potenz in jedem Sinne beglaubigte. Nennen wir diese Verflechtungen das »System Picasso«.

In der »Einführung« zu seiner groß angelegten Picasso-Biografie schreibt John Richardson, dass er ursprünglich die Idee hatte, Picassos »Entwicklung anhand seiner Porträtmalerei nachzuzeichnen. Genauer, anhand der Porträts seiner Ehefrauen und Geliebten, denn mir war aufgefallen, dass die Bildnisse, die Picasso von den ihm nahestehenden Frauen schuf, jedesmal seinen gesamten Stil beeinflussten«.² Richardson ließ aus guten Gründen diesen Plan fallen, ganz so simpel ist Picassos Schaffensprozess dann doch nicht. Allerdings hält sich die These hartnäckig, und bis heute werden Perioden von Picassos Œuvre als »Epochen« bezeichnet, benannt nach der jeweiligen Frau in seiner Nähe. Die kann dann »Hauptgeliebte« heißen oder, französisch elegant, »Maîtresse en titre«. Anders, auf der Kehrseite gewissermaßen, bezeichnet Richardson Dora Maar und Picassos Ehefrauen Olga Khokhlova und Jacqueline Roque gleich als »Privatmartyrerinnen«.³

Schier unzerstörbar hält sich die Unterstellung, dass der einzige Beitrag der Frauen zur Kunst Picassos darin bestehe, zum Objekt in jeder Hinsicht gemacht zu werden, womöglich mit Freuden. Lassen wir diese unerfreuliche Vorstellung aus.

Schauen wir lieber auf die Viten der Frauen. Ich habe versucht, den Einfluss ihrer Herkunft auf ihre Lebenswege zu erkunden, ihre Gedanken und die Motive für ihr Handeln zu verfolgen, mich, soweit das möglich ist, in ihre Gefühle zu versetzen – vor, mit und nach Picasso. Damit stelle ich mich gewissermaßen an ihre Seite. Das bedeutet keineswegs, sich ihnen vorbehaltlos unkritisch zu nähern, womit ja bloß wieder bestehende Klischees zementiert wären. Deshalb sei hier auch ausdrücklich vorausgeschickt, dass es nicht um das abwegige Unterfangen geht, Picassos unbezweifelbare Bedeutung für die künstlerische Moderne herabzusetzen – und genauso wenig darum, seine Prägungen, Vorstellungen und Bedürfnisse moralischen Kategorien zu unterwerfen. Es geht vielmehr um den Versuch, den Auswirkungen nachzugehen, die Picassos Ambitionen, Leidenschaften und Ängste auf die Frauen in seiner Nähe, auf unterschiedliche Weise, hatten.

Was den Mythos Picasso stabilisiert

Picasso ist einer der meistbeforschten Künstler aller Zeiten, und vielfältige Mythenbildung bestimmt nach wie vor den herrschenden Diskurs über ihn. Immerhin sind seit zwei, drei Jahrzehnten die Frauen, die ihm begegneten, ins Blickfeld gerückt. Es bleibt jedoch überwiegend bei seiner Perspektive, die eingenommen ist unter dem Aspekt seines Schaffens. Allerdings wird zunehmend weniger unter den Tisch gekehrt, dass Picassos Verhältnis zu ihnen – im Leben wie auch im Werk – Züge von Ambivalenz, mitunter Aggressivität bis hin zu kaum verborgener Misogynie trägt. Wie zum Ausgleich wird dann sein quasi überzeitliches »Genietum« beschworen, das dieses Frauenbild erklären, wenn nicht gar legitimieren soll. Schauen wir hier also, mit Picasso im Blick, kurz auf diese Kategorie »Genie«.

In ihrer Urschrift feministischer Kunstwissenschaft *Why Have There Been No Great Women Artists?* inquireiert Linda Nochlin im Jahr 1971 den – selbstredend männlichen – »Genie«-Begriff (*genius*): »Der Große Künstler hat natürlich ›Genie‹. ›Genie‹ wiederum ist jene überirdische und geheimnisvolle Kraft, die dem Großen Künstler auf irgendeine Weise eingepflanzt ist.« Der Große Künstler trägt »von Geburt an eine geheimnisvolle Essenz in sich«. ⁴ Auch für Picasso scheint dieses unausrottbare Klischee der mysteriösen Gabe gegolten zu haben, wenn er erzählt haben soll:

»»Als ich noch ein Kind war, sagte meine Mutter zu mir: Wenn du Soldat wirst, wirst du General werden. Wenn du ein Mönch wirst, wirst du schließlich Papst werden. Statt dessen habe ich es als Maler versucht und bin Picasso geworden.«⁵

Er verkündete selbst die Vorzeichen seiner Auserwähltheit, ausgesprochen von der eigenen Mutter. Schöner lässt sich ein grandioses Ego nicht zur Schau stellen. ⁶ Dass er, der als Pablo Ruiz-Picasso am 25. Oktober 1881 in Málaga geboren wurde, 1901 im

Alter von 19 Jahren den Namen der Mutter annahm, passt dazu.⁷ Er tat das, weil Ruiz ein sehr gebräuchlicher Familienname in Spanien ist und »Picasso« ihm ein Unterscheidungsmerkmal sicherte.

Mit dem »Genie« aufs Engste verknüpft ist das unkaputtbare Attribut der »Muse«. Es erscheint hartnäckig und unhinterfragt in den meisten Texten, die den Frauen des Systems Picasso gelten. Eigentlich waren die Musen vor allem Künstler inspirierende Quellnymphen der griechischen Mythologie. Es ist Simone de Beauvoir, die sie in ihrer berühmten, 1949 veröffentlichten Abhandlung *Le Deuxième Sexe*, auf Deutsch *Das andere Geschlecht*, in ein modernes Gewand kleidet:

»Da die Frau den Stoff für die poetische Betätigung des Mannes bildet, liegt es nahe, daß er sich auch von ihr inspiriert glaubt; die Musen sind Frauen. Die Muse ist Mittlerin zwischen dem Schöpfer und den natürlichen Quellen, aus denen er schöpfen muß. (...) Die Muse schafft nichts aus sich selbst, sie ist eine gefügig gemachte und zur Dienerin eines Herrn gewordene Sibylle.«

Und ein paar Seiten weiter:

»Auf alle Fälle erwartet er (i. e. der Mann) von ihr (i. e. der Frau), daß sie ihn sich selber von außen her als das vor Augen führt, was er in sich selbst nicht fassen kann, denn die Innerlichkeit des Existierens ist ein Nicht, und um zu sich selber zu gelangen, muß er sich in ein Objekt entwerfen. Die Frau ist für ihn der höchste Lohn, denn in einer fremden Gestalt, die er im Fleische besitzen kann, ist sie er selbst in seiner Verherrlichung. (...) Die Frau ist das Andere, das sich annektieren läßt und doch das Andere bleibt.«⁸

Man könnte sagen, dass sich bei Simone de Beauvoir die Geburt der Frau als »Assistenzfigur« aus dem Geist der Muse vollzieht. Als Assistenzfiguren nämlich werden die Frauen in Picassos

Kraftfeld gern behandelt. Das passt perfekt zur profanen Hagiografie des »Genies«, das Nebenfiguren, die nicht stören, dafür aber vom Rand auf die Gestalt im Zentrum verweisen, zu schätzen weiß. Wir werden sehen, dass dieses veritable Bildprogramm immer wieder durch jeweilige Erstkontakt-Szenen beglaubigt wird. Im Anekdotischen dieser Szenen wird die Auratisierung von Picassos Person gewissermaßen festgeschrieben und weitergetrieben, in den Schlüsselmomenten erster Begegnungen wird seine Strahlkraft zumindest insinuiert.⁹

Künstlerin sein neben Picasso

Linda Nochlin stellt in ihrem Essay, mit Blick auf Picasso, auch die hübsche Frage: »Hätte Señor Ruiz (i. e. Picassos Vater, der Maler und akademischer Kunstlehrer war) einer kleinen Pablita ebenso viel Aufmerksamkeit geschenkt, den gleichen Ehrgeiz in ihr geweckt?« Ihre rhetorische Frage beantwortet sich selbst. Und Linda Nochlin macht, daraus folgernd, die frühen Prägungen und »die institutionellen Praktiken und Taktiken sichtbar, die ›den Künstler‹ produzieren und gleichzeitig zum Ausschluss der Frauen aus der Kunstproduktion geführt haben.«¹⁰

Auch noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bleibt der sozialhistorische Hintergrund für die Frauen, die sich zu Künstlerinnen berufen fühlen, von entscheidender Bedeutung. So ist es bezeichnend, dass Dora Maar aus relativ wohlhabenden bürgerlichen Verhältnissen kam und Françoise Gilot einer vermögenden großbürgerlichen Familie entstammte, was ihre Chancen wesentlich verbesserte. Dennoch waren beide, wenngleich Prototypen der *nouvelle femme*, zunächst den Limitationen in einer von Männern dominierten Sphäre ausgesetzt, was für die Werbefotografie genauso wie für die bildende Kunst galt, bis heute noch in Grenzen gilt.¹¹

Im Gegenzug ist das gern strapazierte Argument, dass man ohne den bedeutenden Künstler, in unserem Fall Picasso, nichts von der Künstlerin neben ihm wüsste, kaum schlagend. Es kann

weder für Dora Maar noch für Françoise Gilot gelten. Wir werden sehen, dass Picassos langer Schatten sie sogar eher in ihrer eigenständigen Entwicklung, zumindest eine Zeit lang, einschränkte. Aber es gilt auch, dass er für die sehr junge Sylvette David, von der er Mitte der Fünfzigerjahre, selbst schon jenseits der siebzig, eine eindrucksvolle Porträtserie schuf, den Weg zur eigenen späten Künstlerschaft bereitete. Eine merkwürdige Ausnahme im Reigen der Frauen bildet Geneviève Laporte, die sich schon früh als Dichterin verstand. Sie wird in ihrem Leben nach der Affäre mit Picasso die übrigens unhaltbare Ansicht kultivieren, seine wahre große Liebe gewesen zu sein.

Einige der Frauen haben schriftliche Zeugnisse hinterlassen, wie Fernande Olivier oder Françoise Gilot und Gertrude Stein, die selbstauskunftsfreudige Literatin, sowieso. Dora Maar spricht ein Stück weit durch die Erinnerungen ihres engen Freundes James Lord, und Marie-Thérèse Walter hat sich nach Picassos Tod in zwei Interviews erstaunlich deutlich geäußert. Unbestreitbar tritt die Tatsache vor Augen, dass Picassos Umgang mit den Frauen, die mit ihm in engere Berührung kamen, wie auch seine Darstellungen von ihnen immer wieder mit Formen von Machtausübung verbunden waren. Das lässt sich schon für Fernande Olivier diagnostizieren, deren Gestalt in die Mühlen des beginnenden Kubismus geriet, wie auch für Eva Gouel, die danach gar nicht mehr erst sichtbar wird in ihrer körperlich realen Erscheinung. Auf der anderen Seite stehen die hocherotisierten Gefüge, als die Picassos junge Geliebte Marie-Thérèse Walter auf seinen Gemälden zugerichtet ist. Fraglos gehörte dieses Vorgehen zu Picassos genereller Methode der Repräsentation, die Achim Borchardt-Hume bündig so umrissen hat: »Die Repräsentation – und die damit verbundene Triangulierung zwischen physischer Erscheinung, innerer Erfahrung dieser äußeren Realität und ihrer jeweiligen Übersetzung in Kunst – blieb Picassos bevorzugtes Spielfeld.«¹² Hierher gehören auch die Überblendungen und Vermischungen verschiedener Personen, die Auslöschungen von Identität im Namen seines Erfindungsreich-

tums. Diese pointierte, für Picassos gesamtes Œuvre zutreffende Definition hat aber besonders die Frauen getroffen, die nach Maßgabe seiner eigenen seelischen Verfassung zu Objekten der damit einhergehenden Dekonstruktion bis hin zu serieller Destruktion wurden. Das gilt bis zu seinem Tod im Alter von 91 Jahren am 8. April 1973.

Elf Frauen oder Wo kommen sie her, wo gehen sie hin?

Es geht im Folgenden also um einen kategorialen Wechsel der Perspektive. Dafür habe ich elf Frauen ausgewählt, ganz unterschiedliche Lebensgeschichten sind zu verfolgen. Genannt seien hier ihre Namen, in chronologischer Reihenfolge: Fernande Olivier, Gertrude Stein, Eva Gouel, Gabrielle Depeyre, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot, Geneviève Laporte, Sylvette David, Jacqueline Roque. Was an Wissen über sie schon zur Verfügung steht, habe ich aufgenommen.¹³

Sie alle haben ein Vorleben und ein Nachleben, soweit es ihnen vergönnt war, die berichtenswert genug sind. Entsprechend habe ich versucht, mir aus der historischen Distanz eine Vorstellung davon zu machen, wie sie selbst ihre Transformation, ihre bildnerische Umwandlung in Picassos Kunst empfunden haben mögen.

Die amerikanische Schriftstellerin Gertrude Stein habe ich – als einen Fremdkörper in Picassos Begehrensstrategie – aufgenommen, weil sie als Kunstsammlerin von hoher Wichtigkeit bei seinen Anfängen in Paris war, aber besonders weil sie sich ausgerechnet darauf verlegt hatte, als »Genie« auf Augenhöhe mit ihm zu stehen, was ihrem eigenen Elan Auftrieb verlieh. Zu Fernande Olivier wie Eva Gouel, nach Fernande Picassos jung gestorbene Geliebte der frühen Jahre, gibt es neuere Erkenntnisse über ihre Vorgeschichten, die sie in ein anderes Licht rücken. Die bislang unbekanntem Geburts- und Todesdaten und die Herkunft von Gabrielle Depeyre, die, selbst ihr Leben lang diskret, als »Gaby«

erst nachträglich in Picassos Kosmos eingegangen ist, habe ich recherchiert, außerdem wollte ich ihrem späteren Ehemann Herbert Lespinasse eine Gestalt geben.

Die intellektuellen Netzwerke des Surrealismus, in denen sich Dora Maar bewegte und die sie prägten, haben mich genauso interessiert wie Françoise Gilots weitere Entwicklung zu einer der wichtigen Künstlerinnen unserer Gegenwart.

Picasso war zweimal verheiratet. Für seine erste Frau Olga Khokhlova war nicht nur sein Verhältnis mit der 28 Jahre jüngeren Marie-Thérèse Walter seelisch belastend, sondern auch das Schicksal ihrer Familie nach der Russischen Revolution 1917. Es ist nicht einfach, der Persönlichkeit seiner zweiten Ehefrau Jacqueline Roque eine Kontur zu geben, obwohl Picasso die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens an ihrer Seite verbrachte. Endlich ist da Sylvette David mit ihrer bemerkenswerten Biografie als Tochter einer begabten Malerin und des Galeristen Emmanuel David, der Bernard Buffet zu Weltruhm verhalf.

In drei »Zwischenspielen« – zu Picassos *Demoiselles d'Avignon* von 1907, zu dem bis nach seinem Tod unbekanntem Bild *Peintre et son modèle* von 1914 und zur Serie der *Femme qui pleure* von 1937 – wollte ich Merkmale von Picassos Frauenbild in markanten Werken aufspüren und diese in ihre jeweiligen Zusammenhänge einordnen.

Es ist nun die Zeit für sie, die »Göttinnen und Fußballstreifer«, gekommen.

FERNANDE OLIVIER

»Ich wohnte Rue Ravignan 13, als mir ein ziemlich merkwürdiger Mensch auffiel, der im gleichen Hause Wohnung genommen hatte. Es war Picasso. Er hatte nichts besonders Verführerisches, wenn man ihn nicht kannte. Allerdings, sein seltsam eindringlicher Blick erzwang die Aufmerksamkeit. Man konnte sein Herkommen nicht erraten; aber dieses Leuchten, dieses innere Feuer, das man in ihm spürte, verliehen ihm eine Art Magnetismus, dem ich nicht widerstand. Und als er mich kennenzulernen wünschte, wollte ich es auch.«¹

»Einige Schriftsteller haben mich in ihren Büchern über Picasso unter der Bezeichnung ›die schöne Fernande‹ vorgestellt, woran ich das Maß ihrer Wertschätzung erkannte. Ich hatte für sie nur einen ganz äußerlichen Wert. Und wirklich, was hätten sie auch von mir wissen können!«²

La belle Fernande

Als »la belle Fernande« ist sie in die Umlaufbahn des Planeten Picasso eingegangen. Als sie mit ihm zusammenkam, war er nichts so wenig wie berühmt und arm wie all die Künstler in Paris in seinem Dunstkreis. Als Picasso Fernande Olivier hin-

ter sich ließ, war er zu erstem Ruhm und Geld gekommen. Sie dagegen geriet in die Misere ihres Lebens, aus der sie nie mehr wirklich herausfinden sollte.

Das Bateau-Lavoir war ein flaches Ateliergebäude in der Rue Ravignan 13, heute Place Émile Goudeau 13, oben auf der Butte Montmartre im 18. Arrondissement von Paris. Das heruntergekommene Haus, in dem vor allem junge Künstler lebten und arbeiteten, verdankte seinen Namen den Waschbooten auf der Seine. Man muss sich vorstellen, dass Anfang des 20. Jahrhunderts die neobyzantinische Basilika von Sacré-Cœur, die sich in unmittelbarer Nachbarschaft befindet, noch im Bau war, der Montmartre-Hügel noch beinah dörflich war. Im Jahr 1970 wurde das Bateau-Lavoir durch einen Brand zerstört, später wieder neu aufgebaut.

Fernande Olivier kannte Pablo Picasso, der wie sie im Bateau-Lavoir wohnte, seit dem Sommer 1904. Von August 1905 an bis zum Mai 1912 wird sie mit ihm zusammenleben. Ihre entscheidende Begegnung mit dem jungen spanischen Maler vor dem Bateau-Lavoir, wohl im August 1904, schildert sie so:

»Ich wohnte im gleichen Haus wie er und begegnete ihm oft. Er schien zu jener Zeit sein Leben auf dem kleinen Montmartre-Platz zu verbringen, und ich fragte mich: ›Wann arbeitet er denn?‹ Ich vernahm dann, daß er mit Vorliebe nachts male, um nicht gestört zu werden. Tagsüber war bei ihm ein ständiges Kommen und Gehen von Spaniern. Ich traf Picasso, als ich an einem Gewitterabend heimkehrte. Er hielt auf seinen Armen ein ganz kleines Kätzchen, das er mir lachend hinhielt, indem er mir zugleich den Durchgang versperrte. Ich lachte gleichfalls. Er lud mich in sein Atelier ein. Das war mein Eintritt in diese Welt, in der ich so lange lebte, die ich kennen und lieben und auch achten lernte.«

Damit liefert sie den Auftakt zu einer Reihe weiterer solcher Erstkontakt-Szenen, die Picassos Begegnungen mit den Frauen mar-

kieren, die in seinem Leben eine Rolle erhielten. Diese Momente versehen den Eintritt in den Bannkreis des Künstlers gleichsam mit einer Aura, in Abwandlungen wiederkehrend bis in sein Greisenalter.³

Fernande Olivier verfasste Memoiren über ihr Leben und hinterließ Aufzeichnungen. Bereits 1933 erschien *Picasso et ses amis*, die Schilderung ihrer Jahre mit ihm, die ihren Namen ins allgemeine Gedächtnis brachte. Seit ihrem 15. Lebensjahr führte sie lose Tagebuch, eine Gewohnheit, die sie bis 1907 jedenfalls sporadisch beibehielt. Diese Erinnerungen aus ihrer Kindheit und Jugend gingen in die ausführlichen, autobiografisch gefärbten *Souvenirs intimes. Écrits pour Picasso* ein, die allerdings erst 1988 aus dem Nachlass publiziert wurden, 22 Jahre nach ihrem und 15 Jahre nach Picassos Tod.⁴

Die *Souvenirs intimes* schrieb Fernande vermutlich Anfang der Fünfzigerjahre auf. Es geht darin vor allem auch um ihre eigene Vorgeschichte, die sich wie der Roman eines Mädchens aus jener Zeit liest, das unter der Missachtung und Gefühlskälte seiner Umgebung leidet, lebenslang unter den seelischen Folgen zu leiden haben wird. Bemerkenswert ist die Freiheit dieser Schilderungen, die als – mit einigen Abstrichen – authentisch angesehen werden können. Neben ihrer Fähigkeit zur atmosphärischen Beschreibung und zur Charakterisierung der Menschen in ihrem Umfeld gehört der ungewöhnlich offene Umgang mit den Problemen, vor die sie die Sexualität in ihren jungen Jahren stellte, ausgelöst von üblen Erfahrungen und Abwehrreflexen, die sie an den Rand der Desillusionierung brachten. Glaubt man Fernande Olivier, musste Picasso kommen, um ihr ein anderes Erleben zu ermöglichen.

In *Picasso und seine Freunde* gibt sie eine luzide Beschreibung ihres ersten Eindrucks von ihm:

»Picasso, klein, schwarz, untersetzt, unruhig, beunruhigend, mit dunklen, tiefen, durchdringenden, seltsamen, fast starren Augen. Linkische Bewegungen, Frauenhände, schlecht geklei-

det, ungepflegt. Eine dicke, schwarze glänzende Locke hing in die intelligente, eigensinnige Stirn. Er war halb Bohémien, halb Arbeiter in seinem Aussehen, und seine zu langen Haare strichen über den Kragen seines verbrauchten Rockes.«

Dass Picassos hygienischer Zustand sie, die sehr auf Reinlichkeit achtete, bei aller Zuneigung auch noch nach einiger Zeit in seiner Nähe etwas Überwindung kostete, benennt Fernande dann später in den *Souvenirs intimes* sehr deutlich:

»Er macht ständig Porträts von mir; er ist süß und lieb, aber er ist nicht gepflegt, was mich stört. Die Unordnung macht mir nichts aus, aber ich verabscheue den Mangel an Körperpflege. Ich traue mich nicht, ihn das spüren zu lassen, es ist heikel, aber ich werde es schaffen.«⁵

Das ist unter olfaktorischen Gesichtspunkten keine wirklich charmante Vorstellung vom jungen Picasso.

Fernande Olivier und Pablo Picasso waren beide 24 Jahre alt, als sie ihre Beziehung begannen, sie war viereinhalb Monate älter als er.

Geboren wurde sie am 6. Juni 1881 in Paris als Amélie Lang, so steht es in ihrer Geburtsurkunde und später ihrer Heiratsurkunde, als uneheliche Tochter von Clara Lang. Den Vater sah sie fast nie, und an ihre Mutter habe sie kaum Erinnerungen, schreibt sie am Beginn der *Souvenirs intimes*, außer daran, »ein paar kalte und distanzierte Küsse erhalten« zu haben. Man sagte ihr, dass ihre Mutter sie nicht liebe. Sie wuchs bei Verwandten ihres Vaters auf, der verheiratet war und ihnen Geld gab für Amélies Unterhalt. Die ihr gegenüber ebenfalls abweisende Tante war eine Halbschwester des Vaters, die ihre zwei Jahre jüngere Tochter verhätschelte, aber für Amélie keine Umarmungen übrig hatte. Der Onkel meinte es ein wenig besser mit ihr. Amélie zog sich in ihre Fantasie zurück, las *Robinson Crusoe* oder *Onkel*

Toms Hütte. Der Onkel gab ihr später Eugène Sues *Les Mystères de Paris* und Victor Hugos *Les Misérables*, zur Vorbereitung aufs Leben, wie sie anmerkt.

In den *Souvenirs intimes* erzählt sie diese Jugend, die sie traumatisierte, vollständig aus. In der Schule war sie gut, aber faul, bekam dennoch Preise für ihre Leistungen in Französisch, Geschichte oder auch Englisch. Der Onkel besaß eine kleine Manufaktur für modische Accessoires aus Seidenblumen und Federn. Ihm half sie im Laden. Als sie mit 18 Jahren mit der Schule fertig war, wollte sie aufs Konservatorium, um sich zur Schauspielerin ausbilden zu lassen. Das wurde ihr verweigert, sie sollte nach dem Wunsch der Tante Lehrerin werden.

Das Unglück, das Amélie Langs weiteres Leben durchziehen wird, nahm von da an seinen Lauf. Das Ladenmädchen Hélène machte sie mit seinem Schwager Paul-Émile Percheron bekannt. Außer seiner unangenehmen Physis und Brutalität erwähnt Fernande Olivier keine Details über ihn. Percheron entführte sie und fiel über sie her. Der Sex, den er ihr gewalttätig abverlangte, erfüllte sie mit Hass und Ekel. Die wütende Tante, wohl zugleich froh, ihre Ziehtochter los zu sein, habe sie zur Hochzeit mit ihm gezwungen, die am 8. August 1899 stattfand. Als sie dann im Herbst des Jahres schwanger war, sei sie, so steht in den *Souvenirs intimes* weiter, auf der vereisten Treppe vor der gemeinsamen Wohnung in Fontenay-sous-Bois im Südosten von Paris gestürzt und habe eine Fehlgeburt erlitten.

Das ist, wie inzwischen feststeht, die Unwahrheit, zumindest eine gravierende Auslassung in ihrer Biografie. Denn tatsächlich hatte Amélie Lang mit Percheron einen Sohn, André Robert, der bereits am 11. März 1899 geboren wurde. Die Anerkennung der Vaterschaft durch Percheron erfolgte mit der Eheschließung, zwei Monate nach Amélies 18. Geburtstag.

Der frühe Tod von Paul Émile Percheron ist am 4. Dezember 1904 im Verzeichnis der Geburten, Hochzeiten und Sterbefälle der Nervenheilanstalt von Villejuif eingetragen. Er wurde nur 31 Jahre alt, als Beruf ist Ladenangestellter angegeben. Der

gemeinsame Sohn André Robert war zweimal verheiratet, von Beruf Handelsvertreter und Polsterer. Er starb am 24. März 1964 in Lyon, knapp zwei Jahre vor seiner Mutter.⁶

Folgt man der Erzählung in den *Souvenirs intimes*, muss Amélie Lang ihren gerade ein Jahr alten Sohn zurückgelassen haben, als sie im April 1900 vor der Brutalität ihres Ehemanns nach Paris floh. In ihren Erinnerungsbüchern ist André Robert nicht erwähnt, und es ist bisher nicht bekannt, dass sie ihn je wiedergesehen hätte. Ob der Treppensturz, von dem sie berichtet, stattgefunden hat – immerhin wäre es möglich, dass sie im Herbst 1899 noch einmal schwanger war –, steht dahin, wie auch, ob er als Hinweis darauf zu deuten ist, dass sie danach keine Kinder mehr bekommen konnte.

Aus dem angeblichen Vorsatz, sich in Paris bei einer Arbeitsagentur zu melden, wurde nichts. Als Amélie Lang dort voller Heißhunger vor einer Patisserie stand, sprach sie ein junger, bärtiger Mann an. Das klingt nach Kolportage, aber nehmen wir es so hin. Sie folgte diesem Laurent Debiegne in sein Atelier und blieb bei ihm, obwohl sie auch ihn als unangenehm empfand.⁷ Im Sommer 1900 zog sie mit ihm ins Bateau-Lavoir und legte sich irgendwann in dieser Zeit den Namen Fernande Olivier zu, Namenswechsel waren damals bei Künstlern und ihrer Entourage nicht so selten. Neben der andauernden Liaison mit Debiegne hatte sie diverse Affären, darunter wahrscheinlich mit Raoul Dufy und, als sie Picasso bereits kannte, mit dessen Landsmann, dem katalanischen Maler Joaquim Sunyer. Ihr bisschen eigenes Geld verdiente sie als Modell, vor allem für akademische Maler. Eine Scheidung von Percheron hatte sie allerdings nicht eingeleitet, weil sie ihn nicht mehr sehen wollte. Das war eine ziemlich irrationale Haltung, die eine Ehe mit Picasso prinzipiell ausschloss.

Mit Picasso

Am 3. September 1905, einem heißen Sonntag – ein Jahr nachdem sie sich zuerst mit ihm eingelassen hatte –, packte Fernande ihre wenigen Sachen und zog zu Picasso um. Sie war durchaus reflektiert genug, um die Bedeutung ihrer eigenen sozialen Herkunft bei diesem Schritt einzuschätzen. »Ich war in kleinbürgerlichem Milieu aufgewachsen«, schreibt sie. Entsprechend radikal musste nun, da sie sich ganz an Picasso band, der Wandel in ihrem Kunstgeschmack und in ihrer Lebensweise in der Bohème ausfallen:

»Ich stand erstaunt vor dem Werk Picassos, erstaunt und gefesselt. Das Krankhafte daran störte mich wohl ein wenig, aber bezauberte mich auch. Es war das Ende der *Époque bleue*. Große, unvollendete Bilder standen im Atelier, wo alles von Arbeit zeugte. Aber Arbeit in welcher Unordnung (...) mein Gott!«⁸

Picasso, eifersüchtig Besitz ergreifend von seiner schönen Gefährtin, verlangte, dass sie aufhörte, als Modell für andere Künstler zu arbeiten, Fernande sollte nur ihm gehören. Er errichtete in der chaotischen Atelierwohnung eine »Kapelle« für sie, einen Andachtsort, »eine feine weiße Bluse lag neben zwei grellblauen Louis-Philippe-Vasen mit künstlichen Blumen, wie Cézanne sie zweifellos auch hatte«. Und er sperrte sie über Tage hinweg regelrecht ein. Das ging so lange, bis ein Feuer im Bateau-Lavoir ausbrach, danach ließ er ihr die Schlüssel, wie sie später in den *Souvenirs intimes* berichtet. Ganz grundlos war Picassos rabiante Vorsichtsmaßnahme wohl nicht, denn eine Neigung zur Promiskuität, die sie nie ganz verlassen wird, ist Fernande schwer abzusprechen. Jedenfalls richtete sie sich in dieser Lage ein, die durchaus ihrem Hang zur Bequemlichkeit und zum Müßiggang, wozu sie sich unbekümmert bekennt, entgegenkam.⁹ Im Malen wollte Picasso sie nicht unterrichten, weil er dachte, so Fernande, Frauen sollten nicht in eine männliche Domäne einbrechen. Im

Grunde wird er auch später diese Ansicht nicht revidieren, noch bei der ersten Begegnung mit Françoise Gilot brach er in Lachen aus, als sie sich ihm als »Malerin« vorstellte.

Fernandes erstes Jahr mit Picasso muss man sich wohl, bei aller Armut, die das Leben der Bohème mit sich brachte, wie im Liebesrausch vorstellen, während sie zugleich Teil dieser verschworenen Gemeinschaft der Künstler vom Montmartre waren, wie sie sich nach dem Nachtessen in der Kneipe »Le Lapin Agile« zusammenfand.

Opium

Erstaunlich freizügig schildert Fernande, allerdings erst in den *Souvenirs intimes*, die entscheidende Funktion, die für sie bei der endgültigen Annäherung an Picasso das Opium hatte, nicht zuletzt als eine Befreiung von ihren sexuellen Hemmungen, hin zur sinnlichen Totalerfahrung:

»Alles scheint dann schön, klar und gut zu sein. Vielleicht verdanke ich es dem Opium, dass ich die wahre Bedeutung des Worts ›Liebe‹, Liebe im Allgemeinen, verstanden habe. Ich entdeckte, dass ich Pablo endlich verstand, ich ›spürte‹ ihn besser. Es schien mir, als wäre er derjenige, auf den ich immer gewartet hatte. Die Liebe stieg in mir auf wie ein plötzlich aufgeblühtes Gefühl. Eine sonderbare Verwandlung ließ ihn für mich als ein Teil von mir erscheinen, so wie meine Vorstellungskraft begehrte, dass er sein solle, und dieses Gefühl, das mich nicht verließ, war zweifellos die Ursache für meinen fast plötzlichen Entschluss, mein Leben an das seine zu binden.«¹⁰

Zum Höhepunkt des jungen Glücks mit Picasso wurde im Frühjahr 1906 die gemeinsame Reise nach Spanien. Zuvor kaufte der Kunsthändler Ambroise Vollard, der Picasso bereits 1901 zum ersten Mal ausgestellt hatte, für 2000 Franc Gemälde von ihm, eine bis dahin nie bezahlte Summe. Im Mai ging es via Barcelona

über steile Pfade auf Eseln nach Gósol, einem Bergdorf in den Pyrenäen. Dort malte Picasso Fernande in den Haultönen der katalanischen Landschaft, gleich einer archaischen Göttin. Die Idylle dauerte aber nur bis Mitte August, weil die kleine Tochter des Wirts im Ort an Typhus erkrankte. Picasso, in seiner ständigen Angst vor Krankheiten, brach sofort auf. Zurück in seinem Atelier im Bateau-Lavoir verarbeitete er die Eindrücke aus Gósol – und schon jetzt setzte wohl, anders lässt es sich nicht erkennen, der viel zu frühe Niedergang seiner Beziehung mit Fernande ein. Picasso vollendete sein inzwischen berühmtes Porträt von Gertrude Stein, das er vor der Abreise nach Spanien abgebrochen hatte, und machte sich Ende des Jahres an die Arbeit an seinen *Demoiselles d'Avignon*.

Was Fernande nicht erzählt

Im März 1907 bricht Fernandes Tagebuch ab, und sie nimmt es später nicht mehr auf. Entsprechend lassen die *Souvenirs intimes* wichtige Ereignisse der Jahre 1907 bis 1909 unerwähnt.

Raymonde

Es war Fernandes Idee, im Frühjahr 1907 ein Kind zu adoptieren. Anzunehmen ist, dass sie selbst keine Kinder bekommen konnte, deshalb mag der Gedanke hinter einer Adoption gewesen sein, Picasso damit enger an sich zu binden. Im April holte sie Raymonde, ein etwa 13 Jahre altes Mädchen, aus einem Waisenhaus ins Bateau-Lavoir. Über Picassos Einstellung zu Fernandes Entschluss wurde nichts bekannt. Jedenfalls scheint er Raymonde gemocht zu haben, er hat sich freundlich mit ihr beschäftigt, und in seinem Skizzenbuch finden sich Porträts von ihr. Auf einem dieser Blätter ist sie allerdings mit nacktem Unterleib zu sehen, wie in der Pose des antiken »Dornauszieher«-Motivs mit gespreizten Beinen ihren linken Fuß untersuchend.¹¹ Einmal abgesehen von ihrer eigenen Angespanntheit in der Beziehung mit Picasso, kann Fernande es auch wegen seines möglicher-

weise nicht nur platonischen Interesses an Raymonde – es sei dahingestellt, ob es anders existierte oder nicht – für opportun gehalten haben, sie Ende Juli wieder zurück ins Waisenhaus zu geben. An Gertrude Stein, die sich in Fiesole aufhielt und offenbar unterrichtet war, schrieb sie am 8. August 1907:

»Meine liebe Gertrude,

Ich danke Ihnen für Ihre beiden Briefe, die sicher angekommen sind. Bitte entschuldigen Sie, dass ich nicht sofort geantwortet habe. Ich habe Raymonde noch nicht gesehen, aber ich denke, ich werde sie nächsten Monat sehen können. Sie ist in einem von Nonnen geführten Waisenhaus in der Rue Caulaincourt untergebracht, das ganz in unserer Nähe liegt, und ich kann sie jeden ersten Sonntag im Monat besuchen. Anscheinend ist ihre Mutter ausfindig gemacht worden, und bevor die Nonnen sie behalten dürfen, muss ein Urteil gegen die Mutter ergehen, der das Sorgerecht für das Kind entzogen werden muss.«¹²

Die *Demoiselles d'Avignon*

Auch über die *Demoiselles d'Avignon* findet sich kein Wort in Fernandes gesamten Memoiren. An der Entstehung des Gemäldes, das aus heutiger Sicht einen Meilenstein in seinem Schaffen und der modernen Kunst überhaupt darstellt, arbeitete Picasso nach der Rückkehr von Gósol bis Ende Juli 1907.

Am 24. August 1907 schrieb Fernande, am Boden zerstört, wieder einen Brief an Gertrude Stein:

»Meine liebe Gertrude,

Möchten Sie eine große Neuigkeit erfahren? Das ist, dass es mit unserem gemeinsamen Leben für Pablo und mich vorbei ist. Er wartet auf das Geld, das Vollard ihm schuldet, um mir etwas zu geben, mit dem ich warten kann ... auf die Ereignisse. Was werden diese Ereignisse sein, und was kann ich noch mit dem

Leben anfangen, nachdem es sich wieder verabschiedet hat? Was für eine Enttäuschung! Und denken Sie nicht, dass es noch besser werden könnte, nein, Pablo *hat genug davon*, das sind seine Worte, obwohl er, wie er sagt, mir nichts vorzuwerfen hat, er ist nicht dafür geschaffen, dieses Leben zu führen. (...) Oh, es tut mir leid, glauben Sie mir, es tut mir wirklich leid.«

»Glauben Sie, dass ich durch Sie diesen Winter Französischunterricht bekomme?«, fragte sie Gertrude Stein im selben Brief noch.¹³

Picassos – kurzzeitige – Trennung muss also wohl gegen Ende seiner Arbeit an dem Bild stattgefunden haben. Fernande hat die *Demoiselles* natürlich gesehen, aber erst später, nach der Fertigstellung. Sie wird das Gemälde jedenfalls als eine Art »Feindbild« empfunden haben. Und sie konnte sicher nicht umhin, die darin sichtbar werdende Aggressivität auf sich zu beziehen. Wenngleich sie nie dafür Modell stand, wird sie sich in den zerstörten Frauengestalten wiedererkannt haben, als Verzerrungen ihrer Darstellung auf Picassos Gemälden aus der gemeinsamen Zeit kurz zuvor in Gósol. Gewiss identifizierte sie in den fünf Prostituierten, zumindest in den zwei links stehenden Figuren und vor allem dem Akt in der Mitte, generische Varianten ihrer selbst.

Noch 1907 fand das Paar aber wieder zusammen.

Horta de Ebro

Das Kapitel »Geburt des Kubismus« in *Picasso und seine Freunde* beginnt so: »Es war in Aragonien, in Horta, einem kleinen Dorf bei Saragossa, wo Picassos kubistische Formel sich endgültig bildete, oder vielmehr nach seiner Rückkehr von dieser Reise.« Im Jahr 1909 begleitete Fernande Picasso also noch einmal nach Spanien. Die Reise bleibt in ihren Aufzeichnungen aber ebenfalls unerwähnt, sie wurde zur persönlichen Katastrophe für sie, schmerzhaft in jeder Hinsicht. Sie verbrachte die Zeit von Anfang Juni bis Anfang September mit Picasso in Horta de Ebro,

einem abgelegenen Bergort in Katalonien, wo er sich zehn Jahre zuvor mit seinem spanischen Künstlerfreund Manuel Pallarès und dessen Familie schon einmal aufgehalten hatte. Bereits auf der Anreise musste Picasso wegen ihr länger in Barcelona bleiben als geplant, weil sie krank war. In Horta wurde nichts besser, ihr Gesundheitszustand blieb instabil, sie lag meistens im Bett und konnte, allein gelassen, nichts mit sich anfangen. Auf dem Rückweg wurde dann in Barcelona eine Nierenentzündung diagnostiziert.¹⁴

Picasso war verärgert über Fernandes schlechte Verfassung, von der er sich belästigt fühlte. Doch er arbeitete weiter. In Horta entstanden unter dem Einfluss von Paul Cézanne die ersten zerklüfteten Bildnisse von Fernande, nicht mehr Porträts im eigentlichen Sinn, sondern eher Anverwandlungen von Kennzeichen und Eigenschaften, die Picasso mit ihr verband, er integrierte sie in die umliegende schroffe Landschaft. Bis zum Winter 1909 fertigte er mehr als sechzig Arbeiten dieser Serie. Fernande wird, als deren Sujet, zum initialen Experimentierfeld des Analytischen Kubismus. In den Brechungen, den einzelnen Facetten entsteht jene Vielansichtigkeit ohne räumliche Tiefe, die für Picassos kubistische Werke typisch werden wird. Dafür stehen als Gemälde *Portrait de Fernande Olivier* (heute im Städel Museum in Frankfurt) und die mächtige, in Bronze gegossene *Tête de femme* in ihren tektonischen Schichtungen, die er nach der Rückkehr nach Paris schuf.¹⁵

Anders betrachtet hat damit die Demontage als Dekonstruktion – und Destruktion – der Fernande Olivier endgültig begonnen.

Am Boulevard de Clichy, dem Ende entgegen

Noch im Herbst 1909 verließ Picasso das Bateau-Lavoir und zog mit Fernande an den Boulevard de Clichy 11, nah der Place Pigalle. Es war der erste Schritt zu seinem unaufhaltsamen sozialen Aufstieg, aber Picasso sah seine glücklichsten Zeiten hinter sich. Auch wenn Fernande nun ein Dienstmädchen

hatte, also von den ihr lästigen Hausarbeiten befreit war und sich »Madame Picasso« nannte, war sie scharfsichtig genug, die Probleme, die ihn umtrieben, zu erkennen. Sie erinnert sich in *Picasso und seine Freunde* an eine Panikattacke, die Picasso nach dem Genuss von Haschisch damals ereilte:

»Picasso, von einer Nervenkrise erfaßt, schrie, er habe das Photographieren erfunden, er könne sich töten, er habe nichts mehr zu lernen. (...) Er schien die Offenbarung gehabt zu haben, dass es eines Tages mit seiner Entwicklung zu Ende sei. Er berühre das Ziel, eine Mauer; er könne nicht mehr weitergehen. Er könne nicht mehr lernen, entdecken, erfahren und nach und nach in alle Geheimnisse einer Kunst eindringen, die er neu haben wollte.«¹⁶

Über die nun folgende Zeit bis zum Ende ihrer Beziehung bleiben Fernandes Aufzeichnungen im Vagen, zumal über ihre eigene Geschichte. Sie konstatiert, dass sich Picassos Laune zunehmend verdüsterte, obwohl er immer mehr Geld verdiente. Das Paar begann, öfter auszugehen, nicht länger ins »Lapin Agile«, sondern nun in das Café »L'Ermitage« am Boulevard Rochechouart, mit neuen Bekanntschaften. Dort wird Picassos für Fernande verhängnisvolle Begegnung mit ihrer Nachfolgerin Eva Gouel stattfinden.

Doch zunächst versetzte im Sommer 1911 die »Affaire des statuettes« Picasso in Furcht und Schrecken, über die Fernande ausführlich berichtet. Die Vorgeschichte ist kurios und nie ganz geklärt: Picassos Freund Guillaume Apollinaire, der französische Dichter und Kritiker italienisch-polnischer Abstammung, kannte seit 1903 Honoré Joseph Géry-Pieret, einen gauernerischen Belgier, den er zeitweise als seinen Sekretär anstellte und bei sich wohnen ließ. Anfang 1907 hatte Géry-Pieret von Picassos starkem Interesse an iberischen Skulpturen erfahren, ob durch Apollinaire oder Picasso selbst, ist nicht bekannt. Daraufhin stahl er aus dem Louvre einige »Statuetten« und ver-