Vgl. auch:
Lesen zu zweit. In:
Heinke Wunderlich / Gisela Klemt-
Korinowski: Leser und Lektüre.
Dortmund 1985, S. 135–142 (wie
sie gemeinsam ein Buch lesend)

URSULA RENNER

Bildlektüre – Lektürebild. Zu Pablo Picassos "Deux personnages"

Keine der typischen (weiblichen) Lesesituationen: das Alleinlesen, das Vorlesen, die Unterweisung, ist in Picassos "Deux personnages" von 1934 (Abb. 1)[1] eindeutig ins Bild gesetzt; auch nicht das große Ereignis einer liebestiftenden Lektüre wie bei Paolo und Francesca. Obwohl das 'gesellige Lesen', bis zum 18. Jahrhundert vielfach[2] und sogar noch im 19. Jahrhundert belegt, zur klassischen Moderne hin weitgehend verschwunden und Lesen einsames Tun geworden ist,[3] selbst wo es unter Menschen und im öffentlichen Raum stattfindet[4], sitzen hier zwei Frauen zusammen über einem Buch ...

Nun gibt es bei Picasso durchaus auch 'klassische' weibliche Lesesituationen, eine Frau allein bei der Lektüre oder auch die in ein rudimentäres Narrativ eingebundene stille Lektüre in einem Mehrfigurenbild, wie in den "Drei Badenden" von 1920. Bei den "Deux personnages" ist die Situation weniger klar: wird hier etwas, und wenn ja was, erzählt oder haben wir es mit einem Doppelbildnis zu tun? Das gemeinsam gelesene Buch oder Heft würde dann auf einen Kontext, auf die Tätigkeit oder Eigenschaft der Porträtierten verweisen, zwei Schülerinnen vielleicht. Aber was könnte das zum Thema beitragen? Erfahren wir etwas über die Lektüre? Ihren Effekt auf die Figuren? Können wir überhaupt von einem so abstrakt gebrochenen, so offensichtlich an Form, Farbe und Komposition interessierten Bild erwarten, dass es innere Erfahrung sichtbar machen kann und will?[5] Um was sonst könnte es in diesem Lektürebild gehen?

1 81,5 x 65,5 cm, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Winterthur, Legat Clara und Emil Friedrich-Jezler. Im folgenden werden die Bilder Picassos, wenn nicht anders angegeben, zitiert nach Christian Zervos: Pablo Picasso. 33 Bde. (1931–1978) Paris 1982f.; hier Zervos VIII, 190.

2 Vgl. etwa Fritz Nies, Suchtmittel oder Befreiungsakt? Wertungen von Lektüre in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts, in: Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England und Frankreich, hrsg. von Paul Goetsch (ScriptOralia, 65), Tübingen 1994, S. 151–168.

3 Friedrich Kittler zieht von hier aus, vom stillen, einsamen 'romantischen' Lesen, eine Linie zur Situation des Betrachtens von Kinofilmen. Ders., Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2002, S. 147f.

4 Vgl. dazu exemplarisch die Leserinnen bei Edward Hopper.

5 Denn auch hier gilt die Unterscheidung, an die Gabriela Signori zurecht erinnert hat: "Bücher, Texte und der Akt des Lesens sind bekanntermaßen drei unterschiedliche Sach-

Modell gesessen haben Picasso Marie-Thérèse Walter (1909-1977) und ihre jüngere Schwester Jeanne. Mehrfach hat er sie (auch gemeinsam mit ihrer Schwester) als Lesende, Schreibende und Zeichnende gemalt.[6] 1927 war Picasso der damals erst siebzehnjährigen jungen Frau zum ersten Mal begegnet. Er war beinahe fünfzig und verheiratet, sie ging noch zur Schule. Wie sehr ihr markanter sinnlicher Körper ihn fasziniert, ja geradezu überwältigt hat, dokumentiert eine Flut von Bildern und vor allem plastischen 'Refigurationen' von Marie-Thérèse Walter.[7]

Eines der vielen großartigen Bildnisse von seiner geheimen Geliebten ist "La Lecture" von 1932 (Abb. 2).[8] Es zeigt sie als Akt in einem Sessel sitzend. Beinahe alles an diesem Körper ist rund, weich, sinnlich. Nur das geöffnete Buch liegt spitz nach vorn, zum unteren Bildrand gerichtet, im Schoß der Frau. Buch und Schoß sind isomorph. So weist das Buch auf das, was es bedeckt: die Scham, Einfallstor zum 'Ursprung der Welt' (Courbet), jenen phantasmatisch besetzten Ort, den Picasso wie kaum ein zweiter Künstler des 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von vitaler Kreativität und Angst, Liebe und Tod zu umfrieden gesucht hat. Den Blick des Begehrens spiegelt das Schau-Objekt 'Frau' zurück. Die sphinxhaften Ovale ihrer Augen fixieren nicht mehr das Buch, auf dessen letzter Seite die Lektüre angekommen ist, sondern den Betrachter. Lesen und Begehren sind hier in der dreifachen Codierung von Buch, Schoß und Blick, der sich in der einen Brustwarze noch einmal verfängt, zusammengebracht.[9] Im Blick triumphiert die Schau-

verhalte: Das Buch, als Bedeutungsträger sui generis, ordnet sich in die materielle Welt der Dinge ein, der Text in die immaterielle Welt der Ideen. Im Akt des Lesens hingegen stoßen materielle und immaterielle Welt aufeinander, kreuzen sich verschiedene Zeitebenen, Erfahrungsräume, Erfahrungshorizonte." Gabriela Signori, Schädliche Geschichte(n)? Bücher, Macht und Moral aus dem Blickwinkel spätmittelalterlicher Fürstenspiegel, in: Historische Zeitschrift 275 (2002), S. 593-623, S. 600.

6 Vgl. Zervos VIII, 70, 183, 191, 192,194, 197, 241, 246, 260 u.ö.

7 Zu dieser Beziehung, aus der 1935 die gemeinsame Tochter Maya hervorging, s. den Ausstellungskatalog Pablo Picasso und Marie-Thérèse Walter. Zwischen Klassizismus und Surrealismus, hrsg. von Markus Müller, Münster 2004.

8 Musée Picasso, Paris; Zervos VII, 358.

9 Dieses Bild wie auch die "Deux personnages" lässt sich auch im Kontext der von Picasso so intensiv befragten Dreiecksbeziehung zwischen Maler, Modell und Werk deuten. Seit Ende der 20er Jahre verhandelt er dieses Thema als eine Situation, die sich im Ambiente des Ateliers ereignet. Es ist der Ort, an dem Kunst inszeniert und arrangiert wird, ja eigentlich entsteht, weshalb das Modell in Personalunion von Geliebter und Muse eine so ausgezeichnete Rolle spielt. Das bezeugen nicht zuletzt Picassos 'Illustrationen' zu Balzacs "Chef d'oeuvre inconnu", die Vollard zusammenstellte und die 1931, 100 Jahre nach dem Erstdruck des "Unbekannten Meisterwerks", erscheinen. Dort geht es um das Problem der Formfindung und der Aufhörenkönnens, erzählt am Fall des Malers Frenhofer, dem das Porträt der geliebten 'belle noiseuse' zu einem Chaos aus Farben und Linien gerät. Vgl. dazu Werner Spies, Picasso: Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle. Ausst.-Kat. Tübingen, Stuttgart 1986, S. 37ff., und zum Künstlerbuch allgemeiner: Das Buch als Bild: Picasso 'illustriert' (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 80), Wolfenbüttel 2002.

lust über die Leselust. Sehen und Gesehenwerden - vom außerhalb des Bildes sich befindenden Maler oder Betrachter - erscheint als grenzüberschreitende nonverbale Verhandlungssache zwischen den Geschlechtern. So verweist das Bild unter der Hand auch auf seine Entstehungsbedingungen aus Imagination und Blick.

Was aber geschieht, wenn sich das Schau-Objekt verdoppelt? Auch in den "Zwei Figuren" geht es um ein komplexes Zeichenspiel, allerdings weniger um das eines manifesten körperlichen Begehrens als einer Dialektik von Nähe und Trennung, Eins- und Differentsein, um das, was Beziehungen (zwischen Liebenden, zwischen Freund/innen, zwischen Verwandten) elementar bestimmt. Und es geht um den 'Bildakt', wie man in Analogie zum Begriff des 'Sprechaktes' sagen könnte, um das, was ein Bild tun kann, um das Autobiographisch-Akzidentielle einer Lesesituation in ein allgemeines Thema oder Problem zu überführen.

Wir sehen ein Interieur, in dem zwei beinahe gleich große Figuren Seite an Seite zum Betrachter hin an einem rechteckigen Tisch sitzen und gemeinsam in einem Buch, Album oder Heft lesen.[10] Die Rundungen der Brüste, auch die Frisuren weisen sie als weiblich aus. Durch die Tischplatte parallel zum unteren Bildrand wird der Ausschnitt eines 'klassischen' Halbfigurenbildes gewonnen. Der gemalte graue Rahmen konstruiert eine Art Fensterblick.[11] Unterstützt durch die angeschnittenen Tischbeine suggeriert er, dass die Frauen zwar für sich sind, aber aus der Nähe beobachtet werden. Marie-Thérèse, links, sitzt frontal am Tisch, ihr rechter Ellenbogen und Unterarm liegen auf der Platte. Der Blick ist gesenkt und auf das Heft gerichtet. Ihre Schwester sitzt auf gleicher Augenhöhe leicht diagonal am Tisch, schaut wie sie ins Heft und zugleich sie auch an; als würde sie mit ihr sprechen. Mit ihrem linken Unterarm hält sie die Seiten aufgeschlagen, ihre Finger halten das Heft geöffnet, zeigen vielleicht auf die Zeilen im Text. Marie-Thérèse hat mit ihrem rechten Unterarm das Heft von unten abgestützt und so in eine Schräglage gebracht. Die Hände der beiden Frauen sind durch das Medium, das Heft mit den beschriebenen und unbeschriebenen Seiten, miteinander in Kontakt, aber auch getrennt. Subtil kommt an der Schnittfläche der Seiten das Thema von Berührung und Trennung ins Spiel - und das der Dialektik der Vermittlung. Besonders markiert wird dieser ebenso *Ort* wie *Augenblick* der Berührung durch die Deixis der gesenkten Augenlider. Nicht die weichen Rundungen der Frau-

10 Obwohl letztlich nicht entscheidbar, spreche ich im folgenden durchgängig von 'Heft'.

11 S. dazu unten, S. 437.

en vermitteln hier also die besonderen sinnlichen Valeurs, sondern die kantigen Schnittstellen der Konturlinien.

Eine weitere besondere Linie ist die ebenso teilende wie geteilte Gesichtslinie, an der die Köpfe der Frauen sich berühren. Diese Gesichtslinie schärft erst eigentlich die Aufmerksamkeit für das, was man den graphischen Code des Bildes für (Körper-)Kontakt nennen könnte. Hier, an der Grenze der Gesichter, wird die schwarze Linie zum Miniaturnarrativ.[12] Diese Linie der Berührung erzählt vom *tête-à-tête* zweier Personen, die sich nah sind, aber trotz ihrer im doppelten Sinne 'Familienähnlichkeit' individuell sehr verschieden oder verschieden gestimmt sind. Dort, wo die beiden Köpfe, der Nasenrücken der linken Figur und das langgestreckte gelbe Rechteck – der geöffnete Laden eines französischen Fensters oder ein hohes Türblatt – aufeinandertreffen, gibt es einen ähnlich markanten 'geometrischen Ort' wie bei den Händen. Hier entsteht ein enormer Sog, eine Art Berührungsmagie und – für Augenblicke – optischer Stillstand!

Die schwarzen Linien betreiben aber auch Mimese. So 'mimen', gleichsam als Signifikanten des Graphischen in einem triumphal koloristischen Bild, schwarze Wellenlinien Schriftzeichen. Als elementarer ikonischer Code bezeichnen sie Gesichter – Augenlider, Nase, Mund, Ohr – und den schwungvoll-fülligen Fall des glatten, mittellangen Haars. Wie bei einer Karikatur bringt die einfache Linie es zuwege, Differenzen einzubauen. So, wenn sie in kubistischer Überlappung von En face und Profil sowohl das Auge senken als auch sich ihrer Nachbarin zuwenden, oder wenn sie zur Kante wird, die den Kopf von Marie-Thérèse wie aufgefaltetes Blech oder Papier erscheinen lässt.[13]

In dem aus Korrespondenzen wie Kontrasten gebildeten Zusammenspiel der Flächen und Linien einschließlich ihrer pointierten Miniaturnarrative sind gleichwohl signifikante (feminine) Details auszumachen: das Band am linken Unterarm der Frau rechts etwa oder ihr Halsschmuck, der Kopf und Rumpf wie eine Spange trennt. Auffallend ist auch der Unterarm der linken Figur. Weder wirklich stützend oder belastet noch überhaupt

12 Ein frühes Beispiel für eine solche 'graphische' Inszenierung von Begegnung und Berührung in einer gemeinsamen Gesichtslinie ist Giottos "Begrüßung Joachims und der hl. Anna an der Goldenen Pforte" in der Arena-Kapelle zu Padua; wie ein ironisches Zitat erscheint dagegen Lucas Cranachs 'Ungleiches Paar' in der Prager Nationalgalerie. In Picassos "Minotauromachie" (April 1935) taucht – wie ein Selbstzitat – die gemeinsame Lektüre als intimes *tête-à-tête* zweier junger Frauen noch einmal auf. Siehe Pablo Picasso und Marie-Thérèse Walter (wie Anm. 7), S. 208–215.

13 Vgl. dazu auch Picassos Skizzen für seine Metallskulpturen Ende der 20er Jahre sowie seine viel späteren Papier-, Papp- und Metallblechskulpturen; Abb. in: Werner Spies, Picasso. Skulpturen. Werkverzeichnis in Zusammenarbeit mit Christine Piot, Ostfildern-Ruit 2000, S. 132–137 und 386ff.

aufgestützt schwebt er seltsam frei in der Mittelachse des Bildes. So wird auch die Armbanduhr, fast genau im Schnittpunkt der Bilddiagonalen und somit Bildzentrum, zum Blickfang. Sie ist eine konkrete Wirklichkeitsspur (vgl. Abb. 3 und 4), kann wegen der herauspräparierten tektonischen Dysfunktion des Armes aber auch als ein besonderes Zeichen gelten.[14]

Exkurs: Melancholie, Meditation, Freundschaft

Versteht man die Uhr als einen Hinweis auf die unhintergehbar ablaufende Zeit und folgt dieser Fährte, dann werden das tiefe (brauntönige) Schwarz hinter der linken Figur, ihr unbewegtes Gesicht und ihr gesenkter Blick zu einem Verbund von allegorisch-symbolischen Zeichen. Selbst die unlesbare Schrift im Heft könnte, das zeigt beispielsweise Cézannes frühes Stilleben "Totenkopf mit Kerzenständer" (um 1866), als subtiles *memento mori* auf den Melancholie-Diskurs verweisen.[15] Überlegungen dieser Art hat Picasso selbst legitimiert: "Wenn man es richtig bedenkt, gibt es nur sehr wenige Themen. Sie werden ständig von allen wiederholt. Aus Venus und Amor wird die Jungfrau Maria mit dem Kind, daraus wird Mutter und Kind, doch immer bleibt es das gleiche Thema."[16]

Für die Klärung der Frage, ob hier ein Subtext zur Melancholie auszumachen ist, sind zunächst zwei (grobe) Operationen nötig: formal müssen vorübergehend die *deux personnages* isoliert, historisch muss ein Bogen von den Anfängen bis zur Moderne geschlagen werden.[17] Eine, wenn nicht *die* Gründungsfigur für weibliche Melancholie ist Penelope, die treue Gattin von Odysseus, in ihrem inneren Konflikt darüber, ob sie dem Drängen der Freier noch länger standhalten darf. Ihr geneigter Kopf, die aufgestützte Hand und ihre übereinandergeschlagenen Beine, die in römischer Zeit durch die Geste des vor dem Körper angewinkelten anderen Armes ersetzt

14 Den "grundlegenden realistischen Zug im Werk Picassos übersehen", gerade auch für die 30er Jahre, hielt Michel Leiris für "widersinnig" (zit. nach Spies, Picasso. Skulpturen [wie Anm. 13], S. 168).

15 Vgl. dazu zuletzt den Raymond Klibansky gewidmeten Katalog der Berliner Ausstellung Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, hrsg. von Jean Clair, Ostfildern-Ruit 2006 (hier auch die einschlägige Literatur zum Thema).

16 Picasso – Badende, hrsg. von Ina Conzen. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2005, S. 60.

17 Das griechische Wort 'Melancholie' findet sich zuerst 414 v. Chr. bei Aristophanes; vgl. Paul Demont, Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, in: Melancholie (wie Anm. 15), S. 34–37, hier 34. Die Körpergebärde der Trauer und Melancholie ikonographisch nach *gender*-Gesichtspunkten zu unterscheiden, ist für die Antike problematisch; dennoch erscheint es in unserem Zusammenhang legitim, hier nur die Darstellung weiblicher Personen zu berücksichtigen.

werden können, formieren sich zu einem Bild-Muster (Abb. 5).[18] Dürers Kupferstich "Melencolia I" von 1514 mit jenem rätselhaften Engel, der umgeben ist von Signifikanten für Zeit, vor allem Uhren und Messgeräten, wurde legendär.[19] Hier, wie auch bei Cesare Ripa, der dann am Ende des 16. Jahrhunderts den musterhaften allegorischen Bildgebrauch umfassend dokumentiert hat, spielen das Buch oder Lesen jedoch keine besondere Rolle.[20] Nun findet sich aber bei Ripa die eng an die "Melancholie" angelehnte Figur der "Meditation" (Abb. 6).[21] Den Finger im Buch sinnt sie über das Gelesene nach. Beide allegorischen Figuren haben im 18. Jahrhundert Hochkonjunktur, ihre Merkmale werden dabei weiter ausdifferenziert. So definiert man Meditation nunmehr als "die Bemühung der gesunden Vernunft, da man die Wahrheit zu erkennen sucht. Es ist diese Erkenntniss gedoppelt: entweder erfinden wir neue Wahrheiten, welches die synthetische Meditation ist; oder wir prüfen das wahre und falsche, so die analytische."[22] Meditation ist nunmehr Erkenntnissuche bzw. die Produktion von Erkenntnis, es geht um geistige Verarbeitung, jene inneren Prozesse, um die es beim Lesen (wie beim Schreiben und produktiven Hervorbringen überhaupt) entscheidend geht ...

18 Penelope wird durch vier Gebärden charakterisiert: "Die erste ist die Neigung des Kopfes. Sie suggeriert eine versunkene Haltung der Figur, die ihre innere Kraft aus der Fähigkeit zieht, die Erinnerung an ihre Vergangenheit zu ertragen, und aus dem Bewußtsein der Zukunft. [...] Die zweite Konnotation [...] erkennt man in der aufgestützten Hand, in die sich die Wange schmiegt. Es ist derjenige Zug, der mehr als jeder andere die innere Qual der Figur beschreibt. Sie kann sich dem Schicksal nicht entziehen. Diese Gebärde bezeichnet auch die psychologische Vereinsamung der Figur, die einen Halt nur in sich selbst findet. [...] Mit dieser ikonographischen Aussage ist vielleicht auch die Haltung des anderen Armes verbunden, der ausgestreckt ist und mit der Hand auf dem Schemel ruht. [...]. Das letzte Element ist das [....] Überschlagen der Beine. [...] Diese Haltung, die Verschlossenheit und Ablehnung ausdrückt, ist der charakteristischste Zug. [...]". Claudio Parisi Presicce, Penelope, in: Bernard Andreae, Odysseus. Mythos und Erinnerung. 2. Aufl., München 2000, S. 335–358, hier S. 354. Vgl. dazu Picassos Bildnis von Olga "Peinture" von 1917 (Zervos VI, 1335). Anfang der 30er Jahre hat Picasso einen geradezu manischen 'Archäologismus' betrieben und sich wieder intensiv mit der Antike auseinandergesetzt (s. Picasso und Marie-Thérèse Walter [wie Anm. 7], S. 134f.).

19 Vgl. dazu Jean Clair: Das Museum der Melancholie, und Klaus Peter Schuster: MELENCOLIA I - Dürer und seine Nachfolger; beide in: Melancholie (wie Anm. 15), S. 82–88 bzw. S. 90–103.

20 Malinconia, in: Cesare Ripa, Della più che novissima Iconologia, Padua 1630, Abb. in: Melancholie (wie Anm. 15), S. 246, Nr. 124. Anders ist es, insbesondere seit dem Barock, bei den sakralen Meditationsbildern der Maria Magdalena. Hier bildet sich ein standardisierter Bildgebrauch der büßend-lesenden Frau heraus.

21 Cesare Ripa, Della novissima iconologia (1593), Padua 1625 (die erste illustrierte Ausgabe 1613), in: Melancholie (wie Anm. 15), S. 280.

22 Artikel "Meditation", in: Johann Heinrich Zedlers großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste, 20, S. 132.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wandert die "Meditation" in die Kleinplastik. Die Porzellanmanufaktur Sèvres z.B. vertreibt sie als *Gegenstück* zu einem neuen, im Anschluß an Milton gebildeten Typus der "süßen Melancholie" (Abb. 7):

"Die beiden 1645 veröffentlichten Gedichte 'L'allegro' und 'Il penseroso' [...] leisteten einen erheblichen Beitrag zur Verbreitung einer neuen, positiven Konnotation von Melancholie [...] mit dem 'Dictionnaire universel' von Furetière (1690) findet sie Eingang in die Welt der Lexikografen, wo sie im folgenden Jahrhundert eine bemerkenswerte Entwicklung erfährt: 'MELANCHOLIE bedeutet auch eine angenehme Träumerei, ein Behagen, das man an der Einsamkeit findet, um seinen Gedanken nachzugehen, über seine Geschäfte, seine Vergnügen oder seine Missvergnügen zu sinnieren. Die Dichter und die Liebenden bewahren ihre Melancholie in der Einsamkeit. Klagende Verse sind die Frucht einer 'süßen Melancholie'."[23]

Das 18. Jahrhundert, heißt das, überträgt den Melancholie-Begriff von der medizinischen und philosophischen Sphäre in die Welt der Gefühle; als "süße Melancholie" erscheint er nun im Kontext von Einsamkeit, Geheimnis und Verborgenheit, von Liebe und Inspiration. Die "süße Melancholie" "bestätigt definitiv eine positive Vorstellung der Melancholie, die mehr der introspektiven und gefühlsgeleiteten Nachdenklichkeit ["Meditation". U.R.] zuneigt als der Depression und die auch der geläufigen Bedeutung des Wortes im heutigen Französisch ähnelt. So hat Frankreich [...] eine eigenständige, weniger dramatische, mehr zur Nachdenklichkeit tendierende Definition - und Illustration! - der melancholischen Neigung hervorgebracht."[24]

Man kann also fragen, ob Picasso die seit dem 18. Jahrhundert als Pendants herausgebildeten, aber bereits angenäherten und als verwandt begriffenen allegorischen Bildmuster der "süßen Melancholie" und der "Meditation" in einer (alltäglichen) Lese-Situation fusioniert? Und ob er sie, solchermaßen gepaart, wiederum an den Typus des Freundschaftsbildes anschließt?[25] Denn das Freundschaftsbild befragt und dokumentiert 'Beziehung'. Diese Beziehung steht im Dienst von Gleichheit, ist eine Beziehung *inter pares,* wie es Friedrich Overbeck mit seiner für die deutsche Roman-

23 Guillaume Faroult, "Die süße Melancholie" gemäß Watteau und Diderot. Darstellungen der Melancholie in der bildenden Kunst im Frankreich des 18. Jahrhunderts, in: Melancholie (wie Anm. 15), S. 274–283, hier S. 274.

24 Ebd., S. 280f.

25 Vgl. als Beispiel für diesen Bildtypus im Werk Picassos seine "Studie für 'Die Freundschaft'" von 1907/08 aus dem Umfeld der "Demoiselles d'Avignon" (Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Moskau); Abb. in: Picasso. Badende (wie Anm. 16), S. 32.

tik geradezu ikonischen Allegorie der "Italia und Germania" von 1828 (Abb. 8), wie es aber auch die vielen Porträts von Männerfreunden, Freundinnen, Geschwistern formal oder kompositionell in Szene gesetzt haben.[26] Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist es Renoir mit "Les deux soeurs" (1889), zwei in einem Album oder Buch lesenden jungen Mädchen, gelungen, den Gleichklang einer empfindsamen und intimen Freundschaft über die Farbigkeit, das wunderbar gesättigte Rot ihrer Kleider zu veranschaulichen.[27] (Abb. 9)

Wie aber verhält es sich nun mit Picassos "Deux personnages"? Vom Freundschaftsbild bezieht es das kompositorische Konzept und den proxemischen Code, die gleiche Augen- und Kopfhöhe, den Körperkontakt und den Umstand, dass eine der Figuren sich der anderen im wörtlichen und übertragenen Sinn zuwendet. Das kubistische Verfahren der Profil/En-face-Projektion bringt es zustande zu behaupten, dass Zuwendung an (den anderen) und Versenkung in (den Text) sich nicht nur nicht ausschließen, sondern einen Freundschaftsakt geradezu ausmachen.[28]

Die Aufmerksamkeit der beiden Figuren für den Text bzw. die Schrift oder, genauer noch, für das 'Graphische', wiederholt der Maler auf seine Weise: Rechts weitet sich der Raum zum Einfallstor des Lichts hin, das die Gesichter beleuchtet, links zitiert und invertiert der Hintergrund - mit seiner Umkehrung von negativ und positiv - den Schwarz-Weiß-Kontrast des Gedruckten oder Geschriebenen im Heft. Das durch Hell-Dunkel-Kontraste strukturierte Interieur wird so zu einer Art metapikturalem Reflexionsraum. Denn die hinter Marie-Thérèse sich öffnende mächtige schwarze Fläche bezeichnet ja nicht nur symbolisch die 'Bodenlosigkeit' des Melancholischen; sie nimmt den Raum auch in die unmarkierte oder zumindest schwach markierte Bildfläche, in das Feld des Flächig-Graphischen zurück. D.h. die starken Schwarz-Weiß-Kontraste im Hintergrund, in einem sonst so farbigen Bild, lassen die betrachtende Wahrnehmung 'umspringen' auf die Ebene der Reflexion über Malerei, die Picasso immer auch mit malt. Die Oppositionen von Malerei vs. Graphik, Hell vs. Dunkel, Schwarz-weiß vs. Bunt werden aufgerufen, ausgestellt und im Spiel dynamisch-wechselnder Beziehungen wieder aufgelöst - ein Spiel, das darin

26 Das Freundschaftsbildnis mit Schwestern stammt nach Klaus Lankheit aus dem England des 18. Jahrhunderts; s. ders., Das Freundschaftsbild in der Romantik, Heidelberg 1952 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. NF, 1), S. 41f.

27 Im ähnlich intimen Format (64 x 54 cm) wie Picassos "Deux Personnages". Vgl. François Daulte, Auguste Renoir: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint, Lausanne 1971, S. 562.

28 Zur Kohärenzstiftung im gemeinsamen Lesen (Stichwort 'Freundschaft') s. Erich Schön, Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800, Stuttgart 1993, S. 202f.

gipfelt, dass die schwarzen Linien auf den weißen Seiten Schrift bedeuten, aber nicht sind.[29]

Dass 'Linien' andererseits auch schmale Flächen sind, zeigen unübersehbar die Streifen des Bezugsstoffes auf dem Stuhl. Allein der Stuhl mit seinem kreisrunden Knauf, der aus der riesigen tiefdunklen Fläche des Hintergrundes förmlich herausleuchtet - und so das Gestalttheorem beiläufig noch einmal vor Augen führt -, leistet einen vielschichtigen Kommentar zum Thema 'Linie vs. Fläche', 'Fläche vs. Raum', 'Rund vs. Kantig', Farbe vs. Schwarz-Weiß, Vordergrund vs. Hintergrund: Wo beginnt die Gestalt? Sehe ich ein Loch oder eine Kugel? Leerstelle oder Ding? Wie wird die Grenze sichtbar, wenn doch Linien *und* Hintergrund schwarz sind? ...

Doch damit nicht genug: Angesichts der ebenso in Szene gesetzten wie scheinbar unbeobachtet 'getroffenen' Figuren ist man versucht, Picassos Bild nicht nur als eine Auseinandersetzung mit dem Schwarz-Weiß des Graphischen zu sehen, sondern auch als einen Dialog mit dem Medium der Photographie und mit der Photographie als 'Erinnerungsstück'. Diese Annahme erhält Auftrieb, wenn man das ungewöhnliche Grau der Rahmung mit seinen Lichtreflexe suggerierenden aufgehellten Stellen als Silberrahmen deutet, in dem Photographien gerne dekorativ präsentiert werden. Wir hätten es dann mit einem Paragone zu tun, in dem der Maler das moderne Medium der Photographie (vgl. Abb. 10) mit vitaler Buntheit und Farbfülle geradezu plakativ überbietet. Offensiv farbenprächtig ist die Kleidung: leuchtendes Rot auf der einen Seite, sattes Gelb auf der andern. Varianten eines mit blau gemischten Rots kommen im Haar beider Figuren vor. Koloristische Wiederholung und Variation stellen auch eine Beziehung zwischen holzfarbener Tischplatte und rechteckigem Paneel im Hintergrund her. Gleichwohl erinnert der Bildhintergrund noch von Ferne an das Schwarz-Weiß der Photographie.[30] Aber er erinnert auch daran, dass wir es bei einem Bild mit einer Oberfläche zu tun haben, auf der er, der Maler,

29 Für die metapikturale Reflexion von Bild und Schrift im 20. Jahrhundert ist Picasso eine Gründungsfigur. Erstmals integrierte er in seinem Kubismus Wortsegmente und ikonisierte immer wieder die Grapheme der Schrift. Seit Mitte der 30er Jahre experimentierte er mit der *écriture automatique* der Surrealisten; vgl. dazu auch seine Tuschezeichnung "Imaginäre Schrift" (1941), in: Pablo Picasso. A Retrospective, hrsg. von William Rubin, Ausst.-Kat.,New York 1980, S. 307 und 351.

30 Vgl. dazu Picassos Experimente mit photographischen Selbstbildnissen, die er als Schattenprofil Ende der zwanziger Jahre in seine Bilder inserierte - nach Art eines 'Labors', welches sein Atelier eben auch ist; vgl. die Tuschezeichnungen "Le peintre et son modèle" (Feb. 1928; Musée Picasso, Nr. 1026 und 1027) und das "Atelier"-Bild (1928/29) im Centre Pompidou, Paris; Abb. in: Pablo Picasso und Marie-Thérèse Walter (wie Anm. 7), S. 106–109. Vom Atelier als "einer Art Laboratorium" hat Picasso in späteren Jahren selbst gesprochen (ebd., S. 11).

seine Sicht der Dinge entwirft. Dass er dabei an der Überfülle der Möglichkeiten scheitern kann, ist das unvermeidbare Risiko: "Es gibt so viele Wirklichkeiten", hat Picasso einmal gesagt, "dass man vor lauter Bemühung, sie alle sichtbar zu machen [...] beim Schwarz" ende.[31] Der Maler, der zaubern, die Leinwand bunt machen, das Schwarz-Weiß überbieten kann, ist immer auch vom Schwarz bedroht. Immer verweisen die Zeichen der Malerei darauf, dass die Wirklichkeit, aus der sie gewonnen wurde, wie hier der Jugend und des Augenblicks, eine vergängliche ist. Das Schwarz wäre so der absolute Ausdruck für den melancholischen Künstlerblick.

Dennoch: altväterlich-altmeisterlich, wie ein Meister der Renaissance, setzt er sich als ein Souverän der sichtbar gemachten Welt in Szene, wenn er das Bild auf einer zum *cartellino* umgewidmeten Lichtfläche zwischen rechter vorderer Tischkante und unterem Bildrand datiert: "29 mars XXXIV". Zu dieser herrscherlichen Geste gehört auch, dass er die Signaturfläche metaleptisch und höchst eigenwillig überschreitet: Künstlername und der Anfang des Malortes, Boisgeloup, bleiben im Dunkel, die andere Hälfte des Ortsnamens und das Datum lassen sich problemlos auf der hellen Fläche lesen.[32]

Mit seiner Signatur ist der Maler als Liebender und Künstler im Bild und draußen.[33] Ort, Zeitpunkt und eigene physische Präsenz werden kalendarisch bezeugt. Er setzt, ganz nahe bei seinen Figuren, sich als jener Dritte, der die Lesesituation beobachtet, womöglich auch arrangiert hat. Gleichzeitig verbirgt er seinen Namen und stellt auch den Entstehungsort ins Zwielicht. Sein 'Bildakt' aber verbirgt nicht sein konkurrierendes Begehren mit dem Objekt der gebündelten Aufmerksamkeit der Frauen. Er überbietet die Grapheme im Heft mit seiner Autorschaft. Die Skripturen, die lesbare Wortschrift (Signatur) und die unlesbaren Signifikanten für Schrift im Heft, spielen genau wie Farben, Form und Linien mit Analogie und Differenz. Die eine Schrift adressiert paratextuell den Bildbetrachter, auch wenn sie nicht alles preisgibt, die andere adressiert die Bildfiguren,

31 Pablo Picasso, zit. nach: Pablo Picasso und Marie-Thérèse Walter (wie Anm. 7), S. 69.

32 Picasso hatte das aus dem 17. Jahrhundert stammende Schloss bei Gisor 1930 gekauft, um hier arbeiteten und auch seine geheime Liebesbeziehung leben zu können. 1936, nach der Trennung von seiner Frau Olga, verkaufte er Boisgeloup wieder. Für Picasso hatte die Datierung seiner Bilder häufig dieselbe Funktion wie etwa das Protokoll eines Laborversuchs: nicht selten ist sie ein Schlüssel für die verhandelte künstlerische Frage oder das 'Bildbekenntnis'.

33 Vgl. dazu die Dissertation von Karin Gludovatz, Fährten legen - Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poietische Referenz, Wien 2004, sowie dies., Künstlerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild, in: Kulturtechnik Schrift. Graphé zwischen Bild und Maschine, hrsg. von Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer. München 2005, sowie den Sammelband Die Sichtbarkeit der Schrift, hrsg. von Susanne Strätling und Georg Witte, München 2005.

bewahrt dem Betrachter gegenüber aber ihr Geheimnis.[34] Lesen erweist sich so als eine im Bild gezeigte Handlung, durch die auf komplexe Weise Repräsentation reflektiert wird. Die visualisierte Unterscheidung läuft jedoch nicht einfach auf 'Bild' als ikonisches und 'Schrift' als nicht ikonisches Medium hinaus, vielmehr sensibilisiert die gedoppelte Schriftbildlichkeit für die *pictura* des Gemäldes, für das Bild als Malerei und Nicht-Schrift. Die Linien und Flächen im Heft produzieren Evidenz und Anschaulichkeit, wenngleich auch sie, das ist das kubistische Prinzip, aus Abstraktionsleistungen gewonnen sind und diese ebenso vom Betrachter fordern. Was bei der Wortschrift automatisch geschieht und im Alltagsgebrauch nicht mehr reflektiert wird, das medienvergessene Lesen, stellt Picassos Lektüre-Bild aus, wobei er seiner Darstellung gleichzeitig eine den Medienmaterialismus reflektierende wie meditativ wahrnehmende Begegnung mit der Opsis von Zeichen interpoliert. Wenn man sich eine Anschauungsform für die Komplexität von 'Lektüre' als optisches Geschehen wünscht - hier ist sie zu haben!

Skripturalität in den "Deux personnages"

Signatur	Zeichen im Heft
Wortschrift textgewordene Schrift (*scripture*)	Schriftbild bildgewordene Schrift (*peinture*)
graphemischer Code (Buchstaben) in individueller Gestalt (Handschrift)	pikturaler Code, der einen graphemischen Code (Mimesis von Schrift) bezeichnet
für den Bildbetrachter (mehr oder weniger gut) lesbar	für den Bildbetrachter grundsätzlich nicht lesbar
Störung durch 'geschwärzte' Dunkelfläche	unterbrochen durch leere (weiße) Seiten
Paratext (in der Tradition eines *cartellino*)	Non-Text
nicht im Blickfeld für die Bildfiguren	im Blickfeld der Bildfiguren
Schriftzeichen haben konkrete Referenz (Ort, Datum, Name) für den Betrachter	Die 'Schriftzeichen' haben keine konkrete Referenz für den Betrachter
Nicht-Kommunikation mit den Figuren, verbale Kommunikation mit dem Betrachter	Verbale Kommunikation mit den Figuren, Nicht-Kommunikation dem Betrachter
"telling" (und Verbergen)	"showing" (und Verbergen)

34 Worin und was die Frauen lesen, verrät das Bild nicht: Ein Aufgabenheft, ein Tagebuch, die Aufzeichnungen eines anderen? Gegen die Annahme, daß es sich um einen gedruckten Text handelt, könnte sprechen, daß die Seiten nur einseitig beschrieben sind und daß die Grapheme mehr den Fluß der Handschrift als Drucktypen zu bezeichnen scheinen - aber letztlich ist das unentscheidbar.

Noch einmal vereinfacht könnte man das Schema vielleicht so zusammenfassen: Die beiden Frauen lesen etwas, was der Betrachter nicht lesen kann. Der Betrachter liest etwas, was die Frauen nicht lesen können. D.h. der Sehakt und der Leseakt werden gespalten. Die dichotomische Grundstruktur von Schrift - Schrift lässt sich sehen und lässt etwas nicht sehen - wird so gezeigt und kann in einem weiteren Schritt für das Sehen eines gemalten Bildes in den Dienst genommen werden. Indem die beiden Aspekte der Schriftwahrnehmung (Lesen und Sehen) so prägnant ins Bild gesetzt sind, werden gleichzeitig ihre komplexen medienwissenschaftlichen Implikationen erkennbar und - das ist das Kunststück - als gleichermaßen mögliche Wahrnehmungsweisen sichtbar: das "medienvergessene, semiotisch konzentrierte Konzept der Literarizität" und das "medienmaterialistische Konzept des Lettrismus".[35]

Ohne eine Antwort geben zu wollen, was die Frauen lesen, wird Lektüre als Aufnahme von und Nachdenken über Geschriebenes gezeigt. Die Erscheinungen der Schrift, heißt das, werden, wie im übrigen die von Malerei auch, nach beiden Richtungen hin (ihrer 'Technik' und ihres 'Rätsels') ausgestellt und komplex vermittelt - als ikonische Fallen für das Auge und als Identifikationsverlockung für den Betrachter. Durch die Re-Ikonisierung der Schrift im Bild (Heft) zeigt sich die Überlegenheit des Malerischen, als Text (Signatur) bezeugt sie die Wirkmacht der symbolischen Ordnung, Autorschaft. Die Handschrift des Malers, sein die bloße Signatur überschreitendes Notat, verlängert seine Person in "eine von ihm zwar äußerlich abgelöste, ihm aber dennoch dauerhaft verbundene persönliche Bekundung."[36]

Gleichwohl kann die (versteckte, als versteckt inszenierte oder bekundete) Autorschaft, können die Selbstrepräsentation in der Signatur und die Nennung von Ort und Zeit nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Maler/Mann abwesend ist und die Zeit vergangen sein wird, wenn wir das Bild betrachten. Diese unmögliche Präsenz, derart ausgestellt und markiert, macht aus diesem Bild ein modernes Andachtsbild. Jenseits seiner Zeichen von Melancholie holt es den Tod ins Bild und in die Gegenwart der Wahrnehmung des Betrachters. Von diesem Ende aus möchte ich die malerischen Strategien des Bildes und seine mehrfache Kontextualisierung und Rahmung in einer Art 'fortführender Zuspitzung' noch einmal zusammenfassen: Da ist 1. der Ort des Ateliers oder Innenraumes, in dem eine Situation inszeniert und/oder beobachtet wird. Es ist die bei Picasso so intensiv befragte Maler-Modell-Figuration, hier insofern extraordinär, als die Malerfigur unsichtbar bleibt und das Modell sich wiederum verdoppelt hat. Da ist 2. das Motiv der lesenden Frau, ein bevorzugtes Sujet der Genremalerei, das zu einem Doppelbildnis (*deux personnages*) umfunktioniert und in die Ausnahmesituation eines Zu-zweit-Lesens gebracht worden ist. Da ist 3. die ikonographische Tradition der 'süßen Melancholie' und der 'Meditation', die das Bild umschreibt, wenn es die beiden historisch als Pendants entworfenen Allegorien zu einer Szene fusioniert und über dem intimen Miteinander der gemeinsamen Lektüre einen weiteren Bildtypus aufruft, das Schwestern- als Freundschaftsbild. Dass alle diese Fusionen und Hybridisierungen nicht stillstehen, sondern, wie immer bei Picasso, sich in einem permanenten Selbstbefragungsmodus dynamisieren, kommt durch formale Strategien zustande wie beispielsweise 4. die schwarze Fläche des Bildgrundes und den hellen *cartellino*, die das Dargestellte als ein auf einer Leinwand arrangiertes Ensemble aus Formen und Farben präsentieren. Gleichzeitig wird dieser Modus der Distanzierung umgewendet, wenn die gesenkten Augenlider der Figuren, ihre meditative Geste, den Betrachter gleichsam nach der Logik des mimetischen Begehrens (René Girard) anstecken und das materiale Bild in ein - im Wortsinne - Meditationsbild verwandeln. Alles dies wird 5. noch ein weiteres Mal durch den Autor des Bildes gebrochen. Indem er mit seiner Signatur die lichte Fläche einerseits nutzt, andererseits ignoriert, insistiert er auf seiner souveränen Position. Und er verleiht ihr noch einmal Nachdruck, wenn er das Dargestellte nicht dort enden lässt, wo es vorgibt zu enden, sondern sein Werk mit einem gemalten Rahmen umgibt. Damit zitiert und invertiert Picasso den illusionistischen *trompe l'œil*-Effekt der Malerei. Hier wird nicht getäuscht, 'Wirklichkeit' oder 'Natur' werden nicht verdoppelt, sondern es wird darauf verwiesen, dass Bildbetrachten Blick-Beobachten bedeutet. So wird zwar 'Lesen' gezeigt, aber eben auch das Zeigen. Gezeigt wird das Bild als 'Schirm', auf dem die Dinge oder Figuren zueinander in Beziehung stehen. Es verweist auf die lange Geschichte der Reflexion über Perspektive, Mimesis und Repräsentation, die mit Albertis berühmtem Satz vom Bild als Fensterblick so wirkmächtig wurde und den der Kubismus so vehement zu dekonstruieren gesucht hat. Albertis Spur allerdings kehrt hartnäckig wieder, auch hier: formal (in der lichten Fläche des Fensters), narrativ (im Doppelblick, gleichsam 'Sehstrahl' der Leserinnen), metapiktural (im ge-

35 Diese prägnanten Formulierungen verdanke ich Georg Witte: Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zur Phänomenalität des poetischen Textes, in: Die Sichtbarkeit der Schrift (Anm. 33), S. 173-190, 182.

36 Monika Schmitz-Emans, Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens, München 1995, S. 491f. Vgl. dazu auch Michel Butor: "Da die europäische Schrift auf einer Seite von links nach rechts und von oben nach unten verläuft, steht die Signatur üblicherweise nach dem Ende des Textes unten rechts, dort suchen wir sie gewohnheitsmäßig auch auf einem Bild, und das zeigt, wie sehr wir es mit einer Botschaft gleichsetzen, wenn es individuell signiert ist." Ders.: Die Wörter der Malerei, Frankfurt/Main 1992, S. 81.

malten Rahmen um die auf einer Sehfläche angeordneten Gegenstände).[37] Mit dem silbrigen Rahmen ruft Picasso aber auch 6. die Photographie, das melancholisch grundierte Medium der Erinnerung, auf und hält mit seiner Farbenlust dagegen. So werden das Dargestellte und das Gemalte, Situation und Artefakt noch einmal reflexiv aufbereitet für den Betrachter - der nun seinerseits 7. in das historische Spiel von Mimesis und *trompe l'œil* hineingenommen wird. Der Kubismus spielt dieses Spiel im Feld von Mimesis und Abstraktion. In äußerster Komplexität und genialer Vereinfachung produziert er dabei einen visuellen Meditationsraum.

"Die Begegnung mit dem geschriebenen Text ist, wenn man sie genauer in Betracht zieht," schreibt der Literaturwissenschaftler Gerhard Neumann, "etwas ziemlich Komplexes. Sie ist die Simulation von Begegnung überhaupt, von Wahrnehmen und Erkennen des Fremden, des Unbekannten, des Unverhofften. In ihr schießt zweierlei zusammen: das Misstrauen in die Zeichen, die wahrgenommen werden, und das gegen alle Erwartung geweckte Vertrauen in sie, die Hoffnung, sie lustvoll zu entschlüsseln; was da zusammenschießt ist das, was der Lesende mitbringt, das *déjà vu*, und zugleich jenes andere, was 'auf ihn zukommt', das *imprévu* [...] - das unbekannte Abenteuer."[38] Die Begegnung mit einem Bild ist eben dieses im Feld der Blicke. Indem Picasso das Thema des Lesens in die überraschende Konstellation *zweier* Lesender bringt, wirft er Fragen auf, die die Malerei beschäftigen, etwa nach dem Zu-sehen-Geben (Produktion) und nach dem Verstehen des Gesehenen (Rezeption). "Wenn ich male", hat Picasso einmal gesagt, "versuche ich stets eine Form der Darstellung zu finden, die die Leute nicht erwarten [...] Das ist das, was mich interessiert. [...] Das heißt, ich gebe einem Menschen ein Bild seiner selbst, dessen Elemente der üblichen Sehweise entnommen sind, so, wie die traditionelle Malerei sie kennt, aber neu zusammengesetzt auf eine Weise, die so unerwartet und beunruhigend ist, dass sie es ihm unmöglich macht, sich den Fragen, die sie aufwirft, zu entziehen."[39] So gesehen sind die "Deux personnages" nicht einfach ein Lektürebild, sondern ein Bild, das Lektüren anstößt, um etwas von der Vielzahl der "Bilder sichtbar zu machen, die unter einem einzelnen Bilde sind [...]."[40]

37 Vgl. "Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll." Leon Battista Alberti, Della pictura. Über die Malkunst, hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 93.

38 Gerhard Neumann, Ein fast unendliches Spiel, in: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, hrsg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner, Freiburg 1999, S. 7-16, hier 8.

39 Gilot, Françoise, S. 61, hier zit. nach Picasso, Todesthemen. Ausst.-Kat., Bielefeld 1984, S. 43.

40 Pablo Picasso, zit. nach Marie-Laure Bernardac, Picasso et même le cinéma, in: Picasso à l'écran, hrsg. von M-L. B. und Gisèle Breteau-Skira. Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1992, S. 14.

Abb. 1: Pablo Picasso, Deux personnages, 1934, Öl auf Lw., 81,5 x 65,5 cm, Kunstmuseum Winterthur.

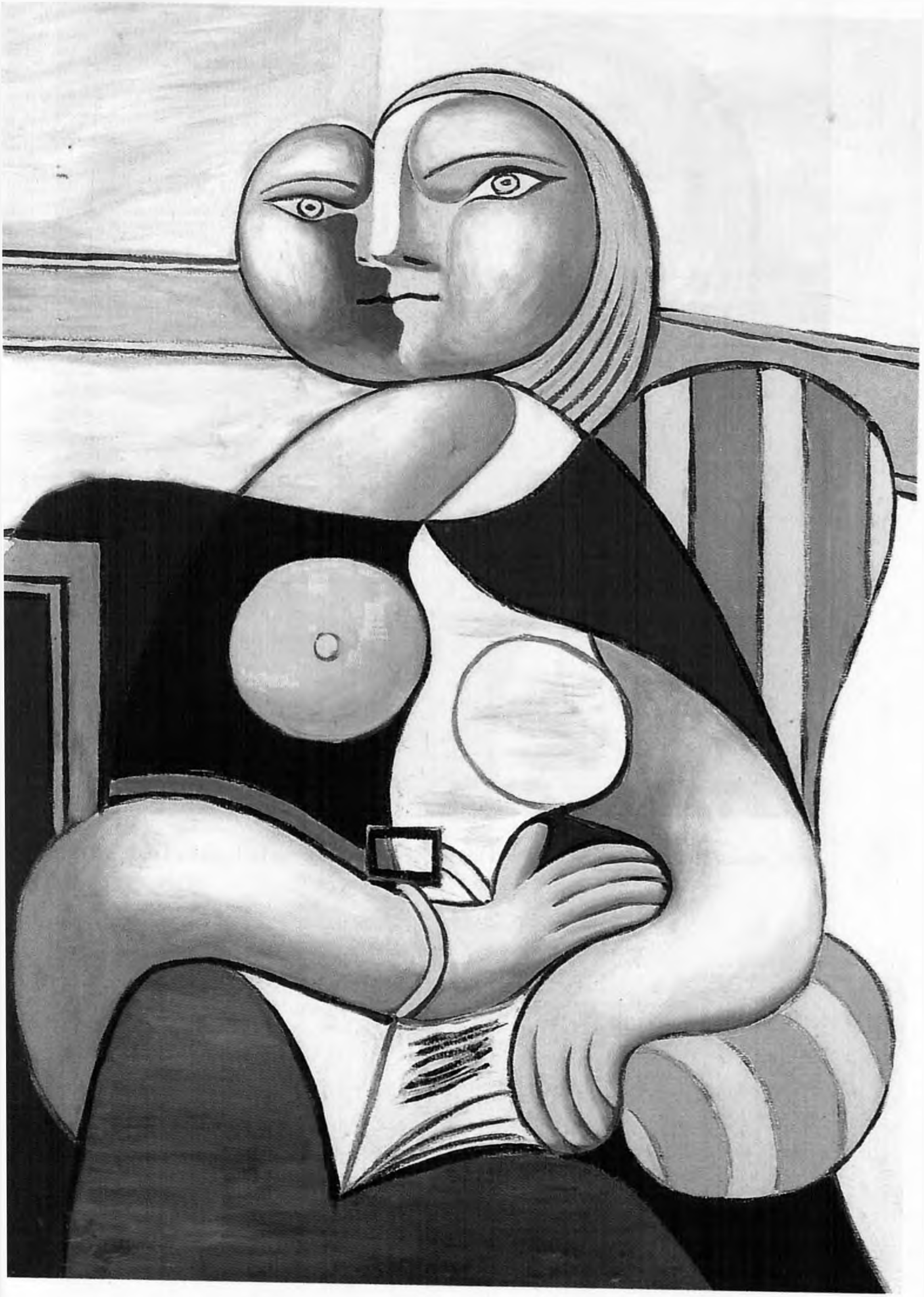

Abb. 3: Marie-Thérèse Walter auf einem Atelierphoto um 1927, in: Pablo Picasso. A Retro spektive, ed. by William Rubin. Ausst.-Kat., New York 1980, S. 254.

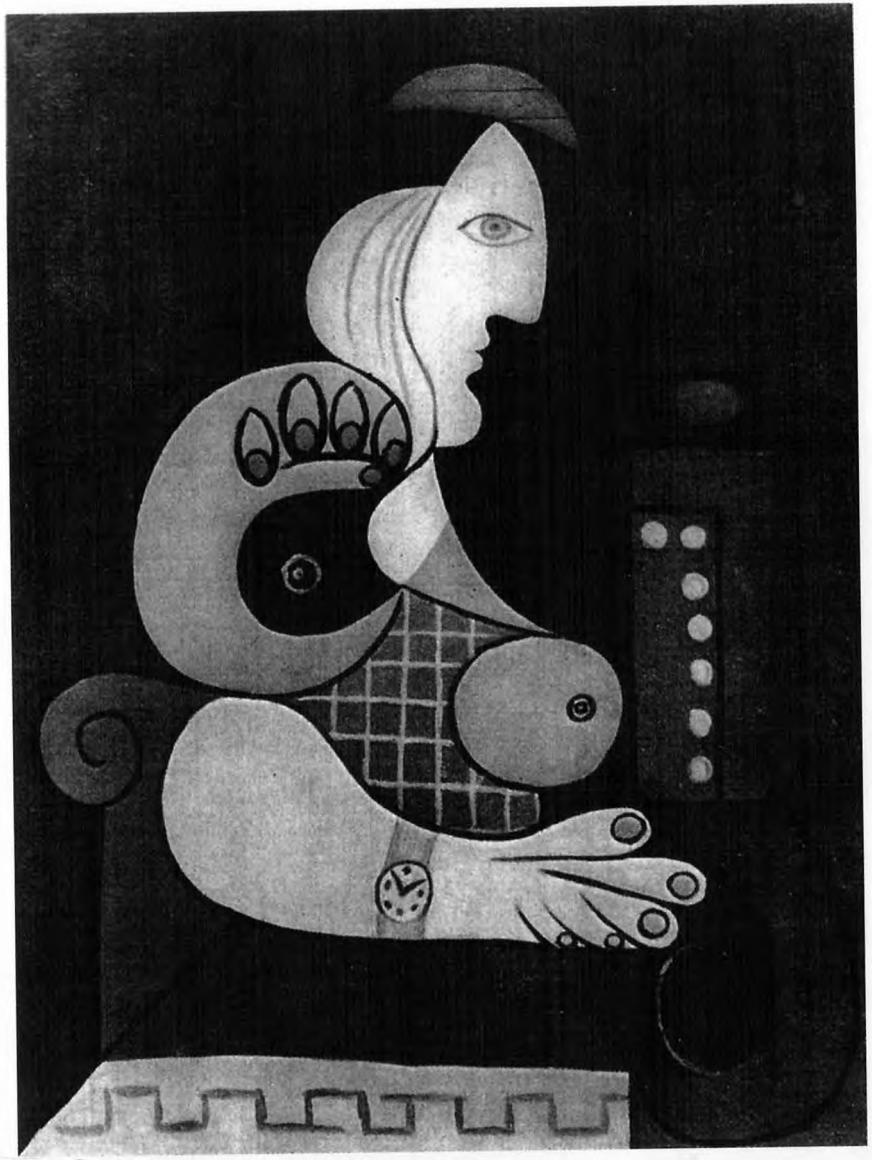

Abb. 4: Pablo Picasso, Femme assise à la montre-bracelet, huile sur toile, 1933, 97 x 130 cm, in: Zervos VIII, S. 132.

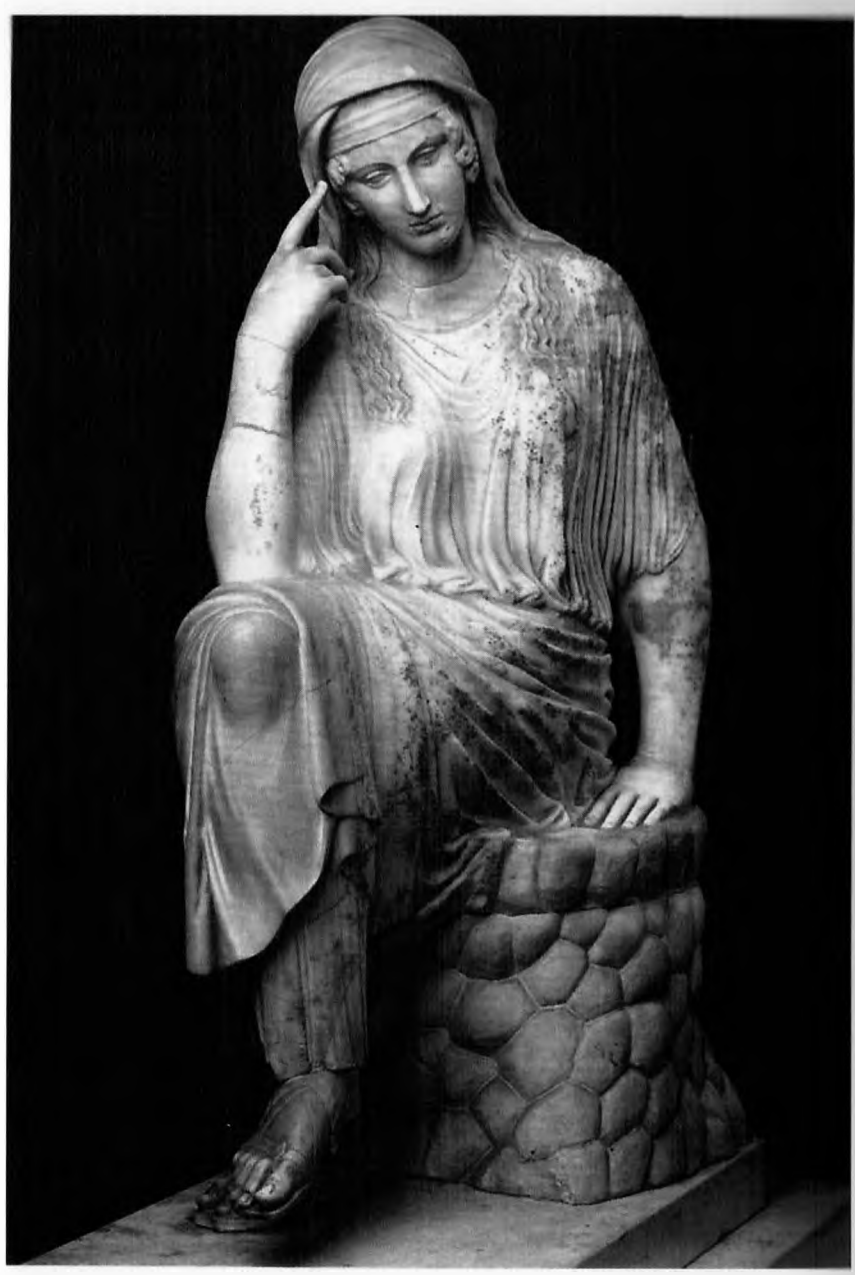

Abb. 5: Sitzstatue einer Frau im Typus der Penelope mit nicht zugehörigem Kopf, römische Kopie nach Vorbild um 460 v. Chr., Rom, Vatikanische Museen, in: Odysseus, Mythos und Erinnerung, hrsg. von Bernard Andrae, München 2000.

Abb. 6: "Meditatione", in: Nova Iconologia di Cesare Ripa, Padua: Pietro Paolo Tozzi 1618, S. 323. HAB: 5.4 Eth.

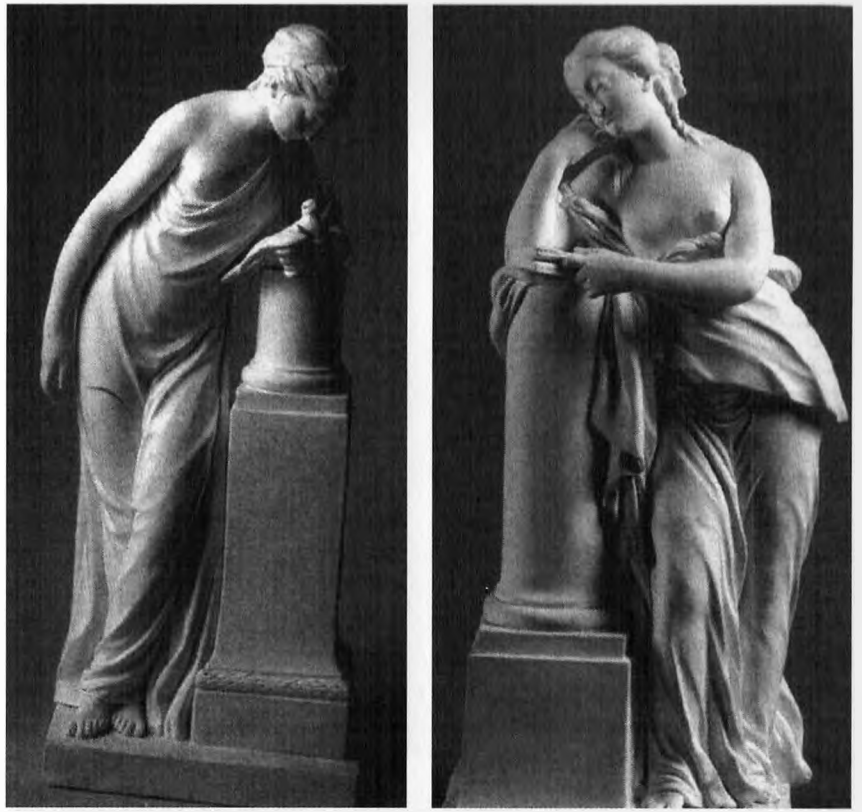

Abb. 7: Manufacture royale de porcelaine de Sèvres.

Melancolia Meditation

Abb. 8: Friedrich Overbeck, Italia und Germania, Öl auf Leinwand, 94,5 x 104,7 cm. 1828.

Abb. 9: AugusteRenoir, Les deux sœurs (1889), Privatbesitz.

Abb. 10: Man Ray, Pablo Picasso. Photographie, 1932/33, in: Pablo Picasso und Marie-Thérèse Walter. Zwischen Klassizismus und Surrealismus, hrsg. von Markus Müller. Ausst.-Kat., Münster 2004. Bielefeld 2004: Frontispiz.