

# *Picasso* und die Mythen

Ausstellung von Steingrim Laursen  
Katalog von Ortrud Westheider

Mit Beiträgen von Anne Baldassari,  
María Antonia Casanovas,  
Meike Egge, Lisa Florman,  
Steingrim Laursen, Irving Lavin,  
Jean Leymarie, George Ortiz,  
Robert Rosenblum,  
Heinz Spielmann, Werner Spies  
und Ortrud Westheider

Eine Ausstellung des Bucerius Kunst Forums  
13. Dezember 2002 bis 16. März 2003

# Inhalt

- 7 Vorwort  
*Michael Göring und Philipp Adlung*
- 8 Aufgaben und Ziele des Bucerius Kunst Forums  
*Heinz Spielmann und Ortrud Westheider*
- 9 Zur Ausstellungsidee  
*Steingrim Laursen*
- 10 Mythos und Moderne  
*Heinz Spielmann*
- 24 Picasso und die Mythen  
*Steingrim Laursen*
- 27 Picasso. Der neue Odysseus  
*Jean Leymarie*
- 34 Picasso und der Mythos. Photographische Reflexionen  
*Anne Baldassari*
- 42 Les filles d'avignon. Picassos schöpferische Summe von Zerstörungen  
*Irving Lavin*
- 56 Anmerkungen zu einigen Skulpturen der Ausstellung  
*Werner Spies*
- 62 Zu einem neoklassizistischen Werk Picassos  
*Robert Rosenblum*
- 68 Mythos und Metamorphose in Picassos  
klassizistischer Druckgraphik  
*Lisa Florman*
- 76 Picasso und die spanische Keramik im Dialog  
*María Antonia Casanovas*
- 83 Die ausgestellten Werke  
mit Einleitungen von *Ortrud Westheider*
- 226 Katalog  
Bearbeitung und Werkkommentare von *Ortrud Westheider*  
mit Beiträgen von *Meike Egge, George Ortiz* und *Heinz Spielmann*
- 259 Auswahlbibliographie
- 260 Biographie
- 262 Das Symposium
- 264 Impressum/Bildnachweis

# Les filles d'avignon. Picassos schöpferische Summe von Zerstörungen

Irving Lavin



1 *Les Femmes d'Alger*, 1907, Museum of Modern Art, New York

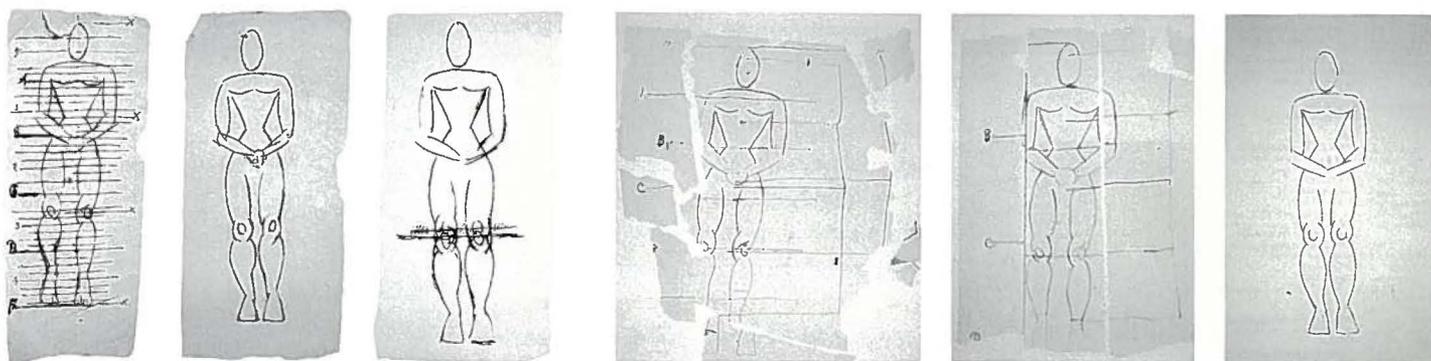
Selbst ein flüchtiger Blick auf das Material zu Picassos *Les Femmes d'Alger* (Abb. 1) lässt drei Fakten deutlich erkennen: Kein Kunstwerk des zwanzigsten Jahrhunderts und vielleicht keines zuvor hat eine derartig weitgreifende, verwickelte und oft polemisch-kontroverse Literatur zur Folge gehabt.<sup>1</sup> Dieser *embarras de richesse* erschwert es jedem, insbesondere einem Nichtspezialisten und damit auch mir, etwas Neues über das Bild zu sagen, geschweige denn zu entscheiden, ob das, was man beizutragen glaubt, wirklich neu ist oder nicht. Etliche Jahre lang habe ich das Material des hier zur Debatte stehenden Themas gesammelt und in Gedanken erwogen, doch abgesehen davon, dass ich mich frage, ob der Vorschlag, den ich unterbreiten möchte, wirklichen Wert besitzt, bin ich nicht ein-

mal völlig sicher, dass er neu ist, obgleich es mich überrascht, ihm in der Literatur bislang noch nicht begegnet zu sein.

Der zweite auffällige Sachverhalt, der das *Desmoiselles*-Material kennzeichnet, betrifft Picassos eigene Verfahrensweise während seines Schaffensprozesses: Ich wüsste von keinem anderen Gemälde im Bereich der gesamten Kunstgeschichte, dessen Entstehen von derartig qualvollen und verzweifelten Bemühungen seitens des Künstlers begleitet gewesen wäre, was um so befremdlicher erscheint, als dieser Anfall kreativer Energie zu einem von Feuergarben sprühenden Ausbruch in wenigen Monaten der ersten Hälfte des Jahres 1907 führte.<sup>2</sup> Picasso schuf Aberhunderte Vorstudien aller Art; ich kenne nichts Vergleichbares, weder für Michelangelos *Sixtinische Decke* und *Jüngstes Gericht* noch für Leonardos *Abendmahl*. Ich glaube nicht, dass der Unterschied lediglich auf zufällige Überlieferungslücken der Studien zu diesen Meisterwerken der Renaissance zurückzuführen ist. Picasso hat nicht lediglich neue Bahnen innerhalb einer anerkannten Tradition beschritten, er unterzog auf vertiefte und ernsthafte Weise die Grundlagen der Kunst seiner Kritik. Die Agonie, die er dabei durchlitt, das schiere Vergießen von Blut, Schweiß und Tränen berührt den Betrachter dieses riesigen Komplexes oft quälend systematischer, stockender und wieder neu beginnender Versuche besonders intensiv.

## Die Methode

Ebenso auffällig erscheint ein dritter Sachverhalt. Innerhalb des *Corpus* der Vorstudien Picassos zu den *Desmoiselles* hebt sich eine Gruppe von allen übrigen



2 Drei Studien mit Akten mit verschränkten Händen, Tusche, Musée Picasso, Paris

3 Drei Studien mit Akten mit verschränkten Händen, Tusche, Privatsammlung

ab (Abb. 2 und 3).<sup>3</sup> Sie ist zahlenmäßig sehr klein, besteht aus einem halben Dutzend von steif dastehenden, frontal gesehenen Einzelfiguren, deren Hände in der Leistenengegend verschränkt sind; sie gehört zu einer größeren Serie von Figuren in derselben Haltung, die offenbar für Picasso eine besondere, eigenständige Bedeutung besaß, da er sie benutzte, bevor er die eigentliche Arbeit an den *Demoiselles* begann; ihre Haltung kehrt in den Studien für die Gesamtkomposition nicht wieder. Auch als Zeichnungen erscheinen die Figuren verhältnismäßig unpräzise – karge, rasch ausgeführte Umrisszeichnungen, die im Unterschied zu den meisten anderen Figurenstudien offensichtlich nicht dazu dienen sollten, Verfahrensweisen in der Wiedergabe und Systematisierung von Form und/oder Bewegung zu erproben. Ihre relative Bedeutungslosigkeit in formaler Hinsicht erweist sich auch darin, dass sie nicht auf ordentlichen Zeichenpapierbögen, sondern auf bloßen Fetzen von abgerissemem Pauspapier ausgeführt sind.

Trotz ihrer unverkennbaren Anspruchslosigkeit in all dieser Hinsicht – ich bin versucht zu sagen, gerade ihretwegen – zählen für mich diese außergewöhnlichen Skizzen zu den wichtigsten von allen Planentwürfen Picassos für die *Demoiselles*, vielleicht sogar zu den wichtigsten seines Werdegangs; soweit ich weiß, sind sie in ihrer Art im gesamten Œuvre Picassos einzig. Sie sind so bedeutend, weil sie unverhofft Einblick in Picassos Geistesverfassung bei der Addition der großen „Summe von Zerstörungen“ gewähren, um seinen berühmten Ausspruch aufzugreifen, der das Revolutionäre der *Demoiselles* umreißt.<sup>4</sup> Offensichtlich sind diese Skizzen Aufzeichnungen eines intellektuellen Prozesses, in dem Picasso ein Proportionschema oder verschiedene -schemata für den menschlichen Körper ausarbeitete – besser formuliert: auskalkulierte. Diese Charakterisierung muss überraschen, da sie eine Austarierung der Bedeutung darstellt, die Picassos Ausspruch für gewöhnlich unterlegt wird, indem sie die Ausgewogenheit wieder herstellt, die der Maler zwischen der Idee der Zerstörung (in Hinblick auf die Vergangenheit) und derjenigen der Zusammenfügung (in Hinblick auf die Zukunft) zum Ausdruck brachte. In meinen Augen bilden diese Skizzen das Herzstück des ganzen *Demoiselles*-Unternehmens, sie zeigen

die ihnen zugrunde liegende Zielrichtung auf: aus den *dissecta membra* der Vergangenheit ein neues Abbild der Menschheit zu schaffen.

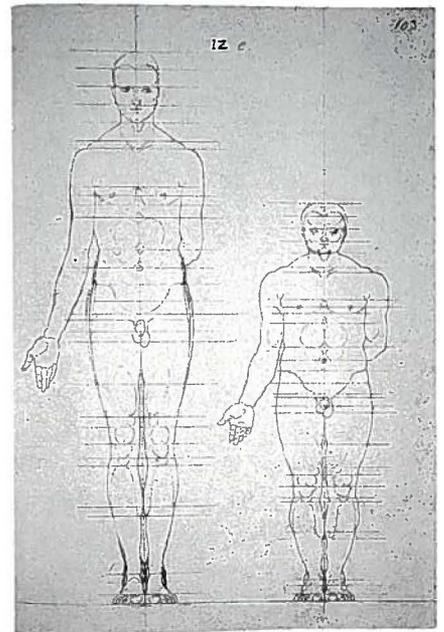
Den vielleicht besten Beweis für diese Sicht bildet die gleichermaßen überraschende Tatsache, dass Picasso sein Experiment im Rahmen und in der Methodik gerade jener Tradition europäischer künstlerischer Hochkultur unternahm, auf deren Zertrümmerung abzusehen man ihm unterstellte. Das Studium menschlicher Proportionen sowie die Suche nach Prinzipien, die ein ideales Bezugssystem zwischen den Körperteilen kennzeichneten, waren seit der Antike ein zentrales Thema der Kunstentwicklung, eines, mit dem Picasso schon seit frühen Kindertagen vertraut war. Viele Künstler vor Picasso hatten solche Studien angestellt; an ihnen wird deutlich, dass er die Tradition nicht verwirft, sondern sie sich aneignet und für eigene Zwecke nutzt. Seine präzisen Absichten bleiben uns unklar, solange die volle Bedeutung seiner Gedanken noch der Entzifferung harret. Dank einer brillanten Beobachtung von Werner Spies haben wir eine weitere Tatsache erfahren in der Genese der *Demoiselles d'Avignon*, nicht minder



4 Weiblicher Akt mit verschränkten Händen, 1906, Gouache auf Leinwand, Gallery of Ontario, Toronto

erstaunlich als alles Übrige: dass Picasso bei der Suche nach idealer Schönheit einen bedeutenden Vorläufer hatte, Albrecht Dürer (Abb. 5 und 6).<sup>5</sup> Dürer hat sein Leben lang detaillierte Studien menschlicher Proportionen getrieben und Traktate zu diesem Thema veröffentlicht, die Picasso nicht nur kannte, sondern auch von Grund auf verstand. Gut bekannt ist, dass Dürers Interesse und Methode sich mit der Zeit entwickelten; an ihrem Anfang steht ein „empirisches“ System, das immer feinere, dann präzise Abmessungen gewann und schließlich zu einem Proportionssystem überleitet, das auf numerischen Verhältnissen und geometrischen Konfigurationen basiert.<sup>6</sup> Picasso fühlte sich offenkundig von Dürers späterer Methode angezogen, nach der dieser nicht nur die ideale, klassische Physis von Adam und Eva oder Apoll darstellte, sondern auch die „idea-

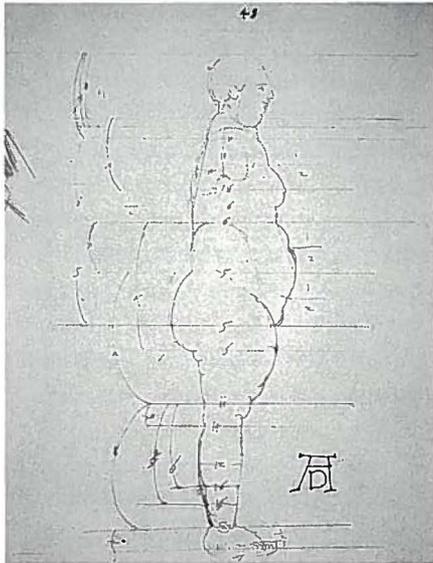
len“ Proportionen von grob missgebildeten Antitypen. In Dürers Arbeit sah Picasso die Möglichkeit einer rationalen, maßgerechten Annäherung an einen neuen Schönheitskanon, der sich mit dem von ihm gleichzeitig erkundeten unklassischen Erbe primitiver und provinzieller Kunst zusammenbringen ließ. Dürer brach zudem eine weitere Bahn, die Picasso in Richtung auf eine weiterführende Abstraktion voranbrachte, über jenen schmaleren Weg hinaus, den er zuvor eingeschlagen hatte. Die in klassischer Weise modellierte stehende Figur mit verschränkten Händen war bereits während des vorangegangenen Sommers in Gósol auf der Bildfläche erschienen (Abb. 4). Spies hat einen weiteren wichtigen Vergleich angestellt: zwischen einer aus einer Serie von abstrakten Versionen zu dieser Figur stammenden Zeichnung, die Picasso anfertigte, als er an den *Demoiselles* arbeitete, und einer von Dürers Studien geometrischer Schemata für menschliche Proportionen, ein Blatt im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 7 und 8). Wir können seine Beobachtung ein wichtiges Stück weiterführen, da wir sicher sein können, dass das, was Picasso wirklich vor Augen hatte, eine eng verwandte, aber doch auch gravierend unterschiedliche Zeichnung aus Dürers berühmtem Dresdener Skizzenbuch war (Abb. 9).<sup>7</sup> In ihm bzw. seiner Reproduktion sah Picasso eine gezeichnete Figur, bei der die konzentrischen Kreise (die Dürer benutzt hatte, um den Bezug zu den Schultern und dem Rumpf herzustellen) durch einen verblüffenden Sprung der Einbildungskraft gleichzeitig als Wiedergabe von Armen und Händen verstanden werden konnten, ausgeführt in einem einzigen revolutionären Schwung perfekter Umriss, wodurch abstrakter Gedanke und physische Realität in einen Zusammenhang von existentieller Substanz verschmolzen. Ich bin kein Picasso-Experte, aber dies dürfte gewiss eines



5 Albrecht Dürer: Konstruierte Akte eines hoch- und eines kurzgewachsenen Mannes, Dresdener Skizzenbuch, Blatt 103 r., Sächsische Landesbibliothek, Dresden

der ersten Beispiele in dessen Kunst sein, wenn nicht das erste überhaupt für ein derart vollendetes, höchst elegantes, unmerkliches Ineinanderfließen von natürlicher und geometrischer Form, von Flächigkeit und Dreidimensionalität.

Ohne Einschränkungen bin ich davon überzeugt, dass gerade dem Dresdener Dürer-Skizzenbuch ein wesentlicher Anteil an Picassos Fortschritten dieser Zeit zuzuschreiben ist, dass es womöglich seine eigene, denkwürdige Skizzenbuch-Serie anregt hat, welche zur Arena seines Kampfes mit der neuen Sicht wurde, die die *Demoiselles* verkörpern. Das Dresdener Skizzenbuch wirkte zweifellos auf die gesamte kunsthistorische Welt wie eine Offenbarung, als es 1905 in einem prachtvollen Album mit Tafelabbildungen erschien.<sup>8</sup> Die „Frau der Kreise“-Zeichnung vor allem verstand man als eine dramatische Demonstration von

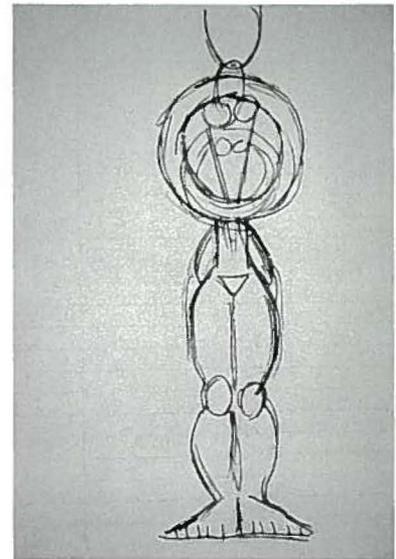


6 Albrecht Dürer: *Konstruierter Akt einer beleibten Frau*, Dresdener Skizzenbuch, Blatt 150 r., Sächsische Landesbibliothek, Dresden

Dürers unerbittlicher Strenge und Logik bei der Suche nach dem Ideal der Vollkommenheit. Es ist meiner Meinung nach möglich, zu präzisieren, wann und wie Picasso vom Dresdener Skizzenbuch erfuhr: durch die Vermittlung des deutschen Kunsthistorikers und -kritikers Wilhelm Uhde. Den Studenten der klassischen Moderne wohlvertraut, war Uhde einer der ersten, die von der neuen Ästhetik des Kubismus angetan waren und sich für sie einsetzten. Er hat von seiner Entdeckung und Bekehrung in der Autobiographie *Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse* berichtet, die 1938 erschien. Er berichtet darin von seiner zufälligen Begegnung mit Picasso im Lapin Agile während des Jahres 1905, unmittelbar nachdem er in einem Geschäft ein Gemälde des Künstlers

erworben hatte – als einer der ersten, die sich dazu entschlossen –, ohne je zuvor von ihm gehört zu haben.<sup>9</sup> In der Folge wurden sie Freunde; Picasso malte 1910 Uhdes Portrait. Uhdes Erwähnungen der *Demoiselles* während ihrer Entstehung und unmittelbar danach gehören zu den frühesten und wertvollsten Zeugnissen, die uns überliefert sind.<sup>10</sup> Uhde war eine ungewöhnliche Persönlichkeit, ein ruheloser Freigeist, der nach der Aufnahme eines Jurastudiums sich gelangweilt der Philologie und Kunst zuwandte.<sup>11</sup> 1899 schrieb er sich für das – wichtig für uns – kunstgeschichtliche Programm der Münchner Universität ein.<sup>12</sup> Er belegte eine Vorlesung über „Die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei von Dürer bis Rembrandt“, gehalten von Berthold Riehl, einem Spezialisten der deutschen Kunst, der zum selben Thema im folgenden Jahr ein Buch veröffentlichte.<sup>13</sup> Ob Uhde bereits damals vom Dresdener Skizzenbuch erfuhr oder nicht – er muss zumindest wenige Jahre später von ihm Kenntnis genommen haben, von der editio princeps der großartigen, von dem Streben erfüllten Arbeit Dürers, die variablen Verhältnisse zwischen natürlicher und abstrakter Form auf einen Nenner zu bringen. Es war ohne Frage Uhde, der Picassos Aufmerksamkeit darauf lenkte, gerade zu der Zeit, als dieser über *Les Femmes d'Alger* nachdachte.

Die Bedeutung von Picassos Beschäftigung mit Dürer während der Entstehungsphase der *Demoiselles* besteht in dem, was sie offenbart: Im radikalen Bruch mit der gesamten europäischen Tradition bildender Kunst, mit dem das Gemälde normalerweise gedeutet wird, verbirgt sich ein ganz anderes Motiv: Es ging dem Maler nicht darum, die Verbindungen zur Vergangenheit zu zerstören, sondern sie zu sezieren – mit dem Ziel, einen neuen Kanon herzustellen, dessen Idee die klassische Tradition aufgriff,



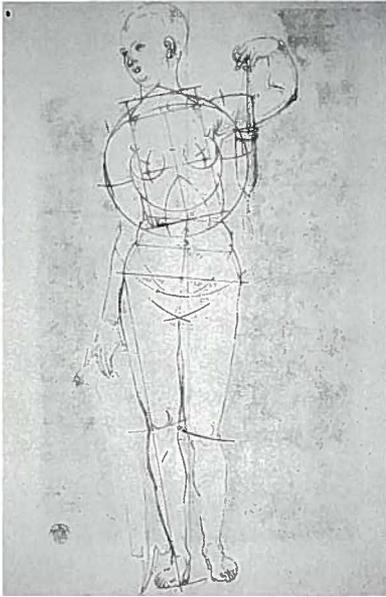
7 *Studie zur Demoiselle mit den erhobenen Armen*, Zeichenheft Nr. 7, Blatt 59 r., Privatsammlung

nicht aus Not, sondern aus eigenem Bedürfnis, nicht oberflächlich, sondern ihrem innersten Wesen gemäß.

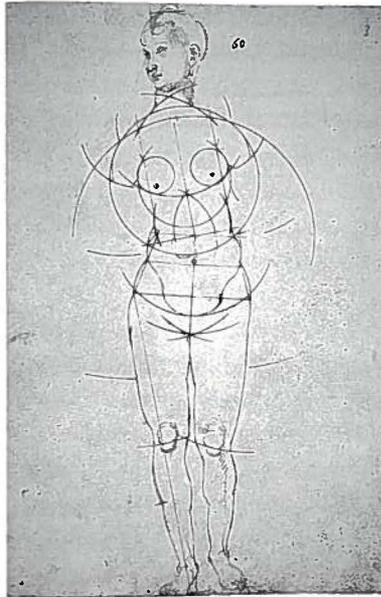
### Das Bildthema

Diese doppelgesichtige, wechselseitige Verbindung mit dem klassischen Erbe, die Herausforderung und Bindeglied zugleich, im Verhältnis zu Dürer sichtbar verankert ist, kennzeichnet die Idee, die ich in Hinblick auf das Thema der *Demoiselles d'Avignon* weiter verfolgen möchte.

Nichts, was das Bild betrifft, ist mehr umstritten als sein Titel. Ich kann hier nicht einmal ansatzweise die vielen Berichte, Theorien und Erklärungen wiederholen, die zum Inhalt des Bildes und dazu, wie es zu seinem jetzt allgemein akzeptierten Namen kam, vorgestellt wurden.<sup>14</sup> Die Quellen widersprechen einander häufig; dies gilt auch für Picasso selbst, der, wie gewöhnlich, jeden Interpreten durch ausweichende Ironie



8 Albrecht Dürer: *Weiblicher Akt, einen Schild und eine Lampe haltend*, Bleistift, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



9 Albrecht Dürer: *Konstruierter weiblicher Akt*, Dresdener Skizzenbuch, Blatt 163 r., Sächsische Landesbibliothek, Dresden

zur Verzweiflung trieb. Zwei Themen durchbrechen beharrlich und auffällig den Staudamm von Anekdoten, Ansprüchen und Widerreden. Das eine: Die dargestellten Frauen seien Prostituierte, woher der berühmte Ausdruck „Bordel philosophique“ rührt, von Guillaume Apollinaire offenbar vorgeschlagen, um die Übereinstimmung der Gegensätze festzuhalten, durch die der Betrachter des Bildes unwiderstehlich schockiert wird – die Schöne und das Biest, die Frostige und die Sinnliche, die dem Irdischen Verhaftete und die Vergeistigte. Wenn auch unsicher bleibt, ob wirklich ein Freudenhaus im Spiel war oder nicht (ich bezweifle es ernsthaft), so scheint doch eine solche Vorstellung zur unverfrorenen, vulgären Brutalität der Gestalten zu passen, zu der Herausforderung, die sie für die Moral darstellte. Ästhetik und soziale Grenzüberschrei-

ung bilden ein inniges Paar. Dies ist auch der tiefere Sinn des Begriffs *Demoielles* (von André Salmon zum Titel des Gemäldes bestimmt, als er es 1916 erstmals ausstellte), ein recht anständiger, altertümlicher Ausdruck, der allgemein und ironisch für Damen von zweifelhaftem Ruf benutzt wird.

Die zweite Assoziation, die mit dem Bild von Anfang an verknüpft wurde, nennt Avignon, die ruhmreiche Hauptstadt der Provence, ein Bezug, der zu vielfachen Erklärungen führte. Jede Stadt, besonders Paris, besaß Bordelle; warum aber Avignon? Picasso scherzte darüber. Kahnweiler erinnerte sich später an eine Unterhaltung, in der dieser sich darüber beklagte, dass er den Titel *Les Demoiselles d'Avignon* hasse und dass er ihm bedeutet habe, das Bild habe von Anfang an „Le Bordel d'Avignon“ geheißen, woran er, sich lustig machend, eine Reihe von Assoziationen angeschlossen habe, die ihm zu dieser Stadt einfielen: „Weißt du warum? Avignon war für mich immer ein sehr vertrauter Name, mit meinem

Leben verbunden. Ich wohnte um die Ecke zur rue d'Avignon. Da habe ich mein Papier, meine Aquarellausrüstung gekauft. Und, wie du weißt, kam die Großmutter von Max [Max Jacob] aus Avignon. Wir haben unsere Späße über das Bild gemacht. Eine der Frauen war die Großmutter von Max. Eine war Fernande, eine andere Marie Laurencin, und alle in einem Bordell in Avignon.“<sup>15</sup> In diesem Namens-Verwirrspiel mögen Splitter von Wahrheit stecken, aber es befriedigt mich nicht, ebenso wenig wie William Rubin in seiner maßgeblichen, dem Bild gewidmeten Monographie.

Ich warte mit einer anderen Erklärung des Titels auf und schließlich dessen, was ich als einen wesentlichen Aspekt der Bildbedeutung ansehe. Mein Vorschlag ist dabei fast reine Hypothese. In den Quellen habe ich keinen evidenten Beweis für sie gefunden, und ich habe keine direkte Verbindung zwischen Picasso und den kulturell-sozialen Entwicklungen aufgespürt, die ich erörtern möchte. Also eine reine Idee. Aber ich bin überzeugt, dass sie eine wichtige, wenn auch aus gewissem Abstand gewonnene Aussicht auf Regionen eröffnet, in denen das Bild geschaffen wurde.

### Die Göttinnen von Avignon

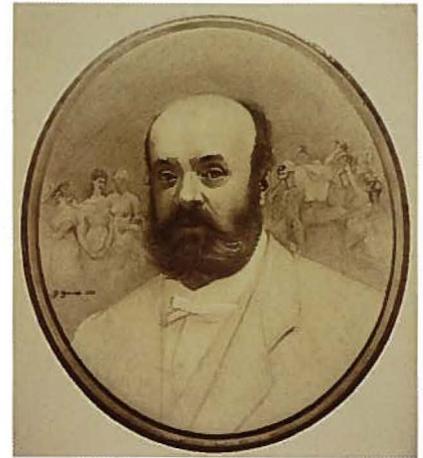
Ich möchte mit einem anderen berühmten Ausspruch Picassos über die *Demoielles* beginnen: afrikanische Skulpturen seien schöner als die *Venus von Milo*.<sup>16</sup> Trotz der provokativen Herabsetzung des Beispiels antiker Schönheit par excellence muss diese Bemerkung im Licht von Picassos früher entstandenen, unter-

schiedlichen, schönen, ja liebevollen Zeichnungen der Venus betrachtet werden. Sie zeigen meiner Ansicht nach, dass die im Bild offenkundige paradoxe Auffassung weiblicher Schönheit in Picassos Vorstellung von Anfang an gegenwärtig war. Er trachtete nach einem Weg, in einer gleichsam mystischen Vereinigung irdische, exotische Realität mit erhabener, klassischer Schönheit zu verschmelzen – eine Verschmelzung, auf deren Suche, wie wir sahen, Picasso in der Tat die klassischen Regeln nachahmte, auf seine eigene Weise, mit der Hilfe Albrecht Dürers.<sup>17</sup> Ein weiteres Detail wirft ein deutliches, wenngleich nicht bewusstes Licht auf unser Thema: Ein Besucher des Ateliers im Jahre 1916, d.h. nach Salmons Ausstellung, gibt zu verstehen, dass Picasso das Bild, als er es ihm vorführte, „Les Filles d'Avignon“ nannte.<sup>18</sup>

Die beiden Worte „Mädchen“ oder „Fräulein“ mögen austauschbar sein, doch bleibt für mich ein Unterschied deutlich. Das Wort „fille“ ist weitaus weniger durch abwertende oder zwiespältige Assoziationen belastet als „demoiselles“. Ohne auch nur einen Moment lang die vielen anderen Interpretationen des Bildes zu vergessen, gebe ich zu bedenken, dass der Name und wichtige Aspekte seiner Bedeutung aus einer anderen, durchaus ungeahnten Quelle herrühren könnten, die der klassischen Tradition genuin entsprach; sie nimmt Picassos Einstellung zu diesem Werk in mehrfacher Hinsicht vorweg, nicht nur durch den Namen. Die Rede ist von einem umfangreichen dichterischen Zyklus, der im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts von Théodore Aubanel (1829–1886, Abb. 10) geschrieben wurde, einem heute weithin vergessenen, aber einst berühmten, auch tragisch berühm-

ten Dichter, der in Avignon lebte und wirkte und dessen so eng mit der Stadt verbundener Name auch internationalen Klang besaß.<sup>19</sup> Aubanels großes, 1891 erstmals veröffentlichtes Werk trug im Französischen den Namen „Les Filles d'Avignon“ und liefert damit, soweit ich festzustellen in der Lage war, den einzigen und alleinigen Präzedenzfall für den Titel von Picassos Gemälde. Obwohl der Zyklus offenbar noch nie zuvor in diesem Zusammenhang erwähnt wurde, kann meiner Meinung nach die Übereinstimmung von Aubanels Werk und dem Titel, den Picasso selbst für sein Gemälde verwandte, nicht zufällig sein. Die Wortwahl fängt die Qualitäten des Bildes weitaus sinnreicher und allgemeingültiger ein als Salmons recht rohe, unzweideutige Titelkorrektur. Meine Überzeugung basiert jedoch nicht allein auf der Wortgleichheit des Titels – von dem ich kein anderes Beispiel gefunden habe –, sondern auf der Analogie des Inhalts von Aubanels Werk und auf den Umständen, unter denen es entstand und verstanden wurde.

Von zentraler Bedeutung bleibt die Tatsache, dass – obwohl sein Werk zusammen mit französischen Übersetzungen veröffentlicht wurde – Aubanels Dichtersprache stolz und programmatisch das Provenzalische war, die ursprüngliche Sprache seiner Heimat. Er sprach selbst von Kindheit an die *langued'oc*, die alte Sprache Südfrankreichs; doch war er nichts weniger als ein primitif. Im Gegenteil, ihm war ein außerordentliches literarisches Erbe eigen, da sein Urgroßvater 1744 den ausgezeichneten, noch immer erfolgreichen Verlag in Avignon gegründet hatte, der für alle Buchliebhaber zum Begriff wurde und bis heute den Familiennamen trägt. Schon als junger Mann war Aubanel ein leidenschaftlicher Dichter; er fand sich eingebunden in die große romantische Renaissance regionaler Kultur, die Aus-



10 Théodore Aubanel, nach einem von Pierre Grivolat ausgeführten Portrait

wirkungen auf ganz Europa hatte. In Frankreich, das nicht allein stand, lag die vorderste Frontlinie dieses ungestüm aggressiven, oft politisch motivierten, kulturellen „Provinzialismus“ (die Bezeichnung wurde selbstbewusst von den Anführern der Bewegung benutzt) in der Provence, ein Phänomen, das mit dem entsprechenden Wiederaufleben des Katalanischen und Iberischen in Spanien zusammen zu sehen ist. 1854 gewann die Bewegung Kontur durch eine von sieben Schriftstellern gebildete Organisation, vor allem von Dichtern, die den in den Annalen der französischen literarischen Kultur berühmten Namen *Félibrige* annahmen (nach einer mittelalterlichen occitanischen Erzählung zum Thema des 11jährigen Jesus, der im Tempel mit sieben Rechtsgelehrten – „li sét felibre de la lèi“ – disputiert). Aubanel war einer der sieben, doch der führende Kopf war wohl der berühmteste aller Regionalisten, Frédéric Mistral (1830–1914), der sein langes und enorm produktives Leben der

Wiedererweckung und Wiederbelebung der verschiedensten Erscheinungen provenzalischer Kultur widmete, von Straßenfesten und Bauernmöbeln, der Verherrlichung der großen Tradition der Troubadour-Dichtung bis zur Erforschung der provenzalischen Sprache, für die er ein höchst umfangreiches und bis heute maßgebliches Wörterbuch verfasste.<sup>20</sup> Mistral setzte sich energisch für die neu-provenzalische Literatur, besonders die Dichtung, ein, die sein eigenes *métier* war. 1904 erhielt der „Homer der Provence“, so sein Spitzname, für sein großes provenzalisches Epos *Mirèio* den Nobelpreis. (Mit seinem Anteil des Preisgelds gründete und unterhielt er das wunderbare, ebenfalls noch aktive ethnographische *Museon Arlaten* in Arles, das ausschließlich der provenzalischen Geschichte und Kultur gewidmet ist.) Bezeichnenderweise ist die Geschichte von *Mirèio* nicht im Mittelalter angesiedelt: Sie spielt in der Gegenwart, in Mistrals Geburtsort Les Saintes-Maries-de-la-Mer, wo *Mirèio*, der Tochter eines reichen Bauern, von ihren Eltern die Liebe zu dem Sohn eines armen Korbmakers verwehrt wird; sie leidet und stirbt schließlich in der Kirche – die ihrerseits noch heute wegen der alljährlichen Versammlung der Zigeuner aus ganz Europa berühmt ist, die die heilige Sarah, ihre schwarze Schutzpatronin, verehren.

Mit Mistrals Nobelpreis von 1904 wurden die provenzalische Bewegung und der *Félibrige* weltberühmt, genau zu dem Zeitpunkt, zu dem Picasso von Barcelona nach Paris zog, wo er, im Zentrum des Hohen Stils *par excellence*, seine eigenen Erkundigungen „provinzieller“ Kunst unternahm. Obwohl diese Fakten gut

bekannt sind, ist darauf hinzuweisen, dass die Kultur der Provence und diejenige Kataloniens seit dem Mittelalter in enger Beziehung zueinander standen, als beide Sprachen gegenseitig verständlich waren.<sup>21</sup> Das Nobelpreis-Komitee erwies seine volle, vielgerühmte Anerkennung dieser franco-iberischen Union, indem es den Preis im selben Jahr zur Hälfte dem aus Murcia stammenden Mathematiker, Staatsmann und Dramatiker José Echegaray y Eizaguirre (1832–1916) zuerkannte, der in Murcia zur Schule gegangen war und dessen Theaterstücke Picasso, wie wir wissen, als Junge im unweit entfernten Málaga kennen lernte. Diese bemerkenswerten Ereignisse in einem regional-kulturellen Umfeld, in das Picasso von Grund auf – man möchte sagen kongenial – einbezogen war, können seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen sein, und ich kann mir auch nicht vorstellen, dass er keine Kenntnis von einem allgemeinen Skandal besaß, der diese Welt eine Generation zuvor erschüttert hatte und der mit dem *Félibrige* und der ganzen provenzalischen Bewegung wieder ins Rampenlicht gerückt wurde. Es ist äußerst wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass am Ausgang des Mittelalters das Provenzalische die treibende Kraft im Entstehungsprozess der modernen Volkssprachen gewesen war: „von den Troubadouren, von Dante und Petrarca aus und in Strömungen verlaufend, die Parallelen in anderen Nationalliteraturen besaßen.“<sup>22</sup> Mit dem Erwachen der Renaissance, als die der Norm entsprechenden Ausdrucksweisen jeweils mit nationalem Selbstverständnis identifiziert wurden, sahen sich die regionalen Sprachen auf die Ebene von lokal begrenzten Dialekten verbannt, als „provinziell“ verachtet und unterdrückt. Wie es häufig mit Sprachen einer Minderheit geschah, war das Provenzalische jahrelang von seiten der Regierung geächtet worden, vor allem seit den Tagen Napo-

leons; Kinder wurden gezüchtigt, wenn sie es in der Schule sprachen, und es in einer öffentlichen Versammlung oder im Schriftverkehr zu gebrauchen, war verboten. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts musste die Mehrheit derjenigen, die mit dem Provenzalischen aufgewachsen war, davon überzeugt sein, dass sie eine „niedere“ Sprachform verwandte, ein „patois“. Das Provenzalische war deshalb jedoch keinesfalls eine tote Sprache. Es war seit geraumer Zeit durch das Französische als Sprache der Regierung, des Handels, der Hochkultur ersetzt worden, aber es war weiterhin – und ist noch immer – auf der Straße und zu Hause in Gebrauch als die wahre, authentische Sprache des Volkes. Der *Félibrige* hatte sich vorgenommen, der provenzalischen Sprache und der durch sie repräsentierten Kultur das hohe Ansehen zurückzugewinnen, das sie im späten Mittelalter genoss.<sup>23</sup> Avignon hatte sich zum Zentrum dieser ruhmreichen Blüte entwickelt, als es während der sogenannten „Babylonischen Gefangenschaft“ der Kirche der Sitz des Papsttums geworden war (1309–1378). Die Stadt verblieb unter päpstlicher Regierung, dem Haus Aubanel war unter päpstlicher Patronage Erfolg beschieden, insbesondere nachdem Pius VI. (Braschi) es 1780 zum alleinigen Verleger des Heiligen Stuhls ernannt hatte. Avignon wurde an die Französische Republik – ebenfalls unter Pius VI. – erst 1797 abgetreten; eine religiös-konservative Tendenz sollte sich auch weiterhin in der sozialen Hierarchie der Stadt bemerkbar machen. Dies gehört zum Hintergrund des Schocks, der die Menschen von Avignon erwartete, als der junge Théodore, ein stiller, strebsamer, bescheidener, aufrichtiger, glücklich verheirateter Mann aus einer der höchst angesehenen Familien der Stadt,

seine *Li Fiho d'Avignoun* schuf. Das Ergebnis war eine wirkliche cause célèbre, und Théodore wurde ein echter poet maudit, wie ihn einer seiner Biographen titulierte.<sup>24</sup> Zweifellos einerseits aus der persönlichen Quelle seiner Liebesleidenschaft genährt, andererseits durch den neuen Enthusiasmus für die ererbte Kultur und die hinreißenden Ideale der Troubadoure stimuliert, begann Aubanel Gedichte zu schreiben, die von ekstatischem, sinnlichem Vergnügen an weiblicher Schönheit erfüllt waren. Wenn Paul Valéry Aubanel zum einzig wahren provenzalischen Dichter ausrief, rühmte er damit, wie ich glaube, nicht nur die Qualität von dessen Dichtkunst, sondern die lyrische Hingabe der Liebesdichtung Aubanels. Sie steht in der Tradition der mittelalterlichen Troubadoure, die als unerlöste Sensualisten galten, heutzutage jedoch oft als Hüter hochfliegender, ja spiritueller Sinnbedeutung in vielschichtigen Allegorien eingeschätzt werden.

Aubanels Frieden war schon Jahre zuvor gestört worden, als er sich unsterblich, aber offenbar ganz keusch, in ein heimisches Mädchen namens Zani verliebte und seine Gefühle in ein langes provenzalisches Gedicht ergoss. Allein dessen Titel, *Der halbgeöffnete Granatapfel (La Miugrano entre-duberto)*, war provokant genug, um das Stirnrunzeln der vornehmen Gesellschaft von Avignon hervorzurufen, der sie beide angehörten. Die Liebesgeschichte von Aubanel und Zani gewann mythische Dimensionen, als diese einen inneren geistlichen Ruf vernahm und Nonne wurde. Mit dem weltlichen Leben verließ sie auch den Verehrer, den sie in einem sehr bewegenden Abschiedsbrief beschwor, seine teufl-



11 *Venus von Arles*, vor der Restaurierung genommener Abguss, Musée de l'Arles Antique, Arles

liche Jagd nach poetischer Zügellosigkeit aufzugeben. Für Aubanel aber ging es in der Tat darum, was ein Dichter sich herausnehmen dürfe, wenn er von seinen amourösen Leidenschaften in der großen Tradition der provenzalischen lyrischen Dichtung nicht abließ und ihnen beharrlich frönte; auch war er ein tiefreligiöser Mensch und sah keinen Widerspruch zwischen diesen zwei Seiten seines Ichs, seinen religiösen Überzeugungen und seiner Berufung als Dichter. Er vergaß seine geliebte Zani nie, doch es ergaben sich in der Folge neue ähnliche poetische Affären des Herzens, alle eher aus gewisser Entfernung, selbst noch nach seiner Heirat und mit vollem Wissen seiner ihm ergebene Ehefrau. Ganz allgemein war Aubanel ein Mann der Provinz in der Wahl seiner Themen und seiner Sprache – er verglich die reizenden jungen Mädchen des alltäglichen Avignon seiner Zeit mit den märchenhaften Schönheiten der provenzalischen Lyrik. Eine Krise stellte sich ein, als Aubanel sich ein weiteres provenzalisches Mädchen von anderer Art vornahm, eine berühmte



12 *Venus von Arles*, restauriert von Girardon, Musée du Louvre, Paris

Marmorskulptur der Venus, der antiken Gottheit der Schönheit und der Liebe, die im 17. Jahrhundert im Theater von Arles ausgegraben worden war (Abb. 11 und 12). Die Stadtoberen machten das Werk Ludwig XIV. zum Geschenk, der es von Girardon restaurieren ließ. Aufgestellt im Louvre, wurde die *Venus von Arles*, wie sie gemeinhin genannt wird, zusammen mit der *Venus von Milo* stets als Musterbeispiel ihres Geschlechts bewundert, angesehen aber auch als Symbol der Stadt, die durch die Zentralregierung ihres kulturellen Erbes beraubt worden war.<sup>25</sup> Aubanels Gedicht *Die Venus von Arles* erregte unverzüglich Aufsehen, provozierte heftige Briefe an die örtlichen Zeitungen sowie die Verdammung durch die Kirchenoberen, nicht zuletzt durch den mächtigen Erzbischof. Was die *Venus von Arles* besonders anstößig machte, war der Umstand, dass die Figur bis zu den Hüften nackt war; der größte Teil von Aubanels ziemlich langem Gedicht

besteht aus kunstvollen, rhythmisch wiederholten Ruhmessprüchen auf die herrlichen Körperpartien der Göttin, die im nächsten Schritt mit denen der Mädchen aus dem Avignon der Gegenwart verglichen werden.

*Zeig dich ganz nackt, o göttliche Venus!  
Hehrer kleidet dich die Schönheit als dein  
weißes Gewand,  
Lass das Gewand auf die Füße sinken, das  
deine Hüften  
Einhüllt, alles verbergend, was an  
Schönstem du hast:  
Überlass deinen Bauch den Küssen der  
Sonne!  
Wie der Efeu sich anschmiegt an die  
Rinde des Baumes,  
Lass mich deinen Marmor mit den Armen  
umschlingen;  
Lass meine glühenden Lippen und  
zitternden Finger  
Liebevoll allhin über deinen weißen  
Körper streichen!  
O süße Venus von Arles, o Fee der Jugend!  
Deine Schönheit, die in der ganzen  
Provence erstrahlt,  
Macht schön unsere Mädchen und die  
Knaben stark;  
Unter dieser gebräunten Haut, o Venus,  
pulst dein Blut  
Noch immer lebendig, noch immer warm.  
Und unsere fröhlichen Mädchen  
Gehen deswegen mit halbentblößter Brust,  
Und unsere heiteren Jünglinge sind  
deshalb so tapfer  
Im Kampf der Liebe, mit dem Stier,  
dem Tod;  
Und deshalb lieb ich dich – bestrickt mich  
deine Schönheit –,  
Und deshalb singe ich, der Christ, dein Lied,  
o große Heidin!<sup>26</sup>*

Neben der offen besungenen Sexualität, die zum Skandal führte und die sicherlich – ungeachtet der Behauptungen des Gegenteils – als eine brüske Herausforderung an seine Zeitgenossen und ihre ästhetischen Gepflogenheiten gerichtet war, scheint mir Aubanel's Werk drei Prinzipien zu vereinen, die zusammen von grundlegender Bedeutung sind. Seine Liebesdichtung verschmolz die ideale, klassische Vergangenheit mit der unverforn sinnlichen Gegenwart in einem selbstbewusst provinziellen Dialekt, der seinerseits, nach edlem akademischem Standard, eine rohe und unelegante, in der Tat barbarische Entartung der Sprache der Vorzeit darstellte. (Die Begriffe provinziell und provenzalisch leiten sich aus derselben Wurzel ab.) Aubanel verfasste ferner ein weiteres der Liebesgöttin gewidmetes Gedicht, diesmal betitelt *Die Venus von Avignon*. Es war das Einleitungspoem der Serie, wiederum eine provinzielle Version des klassischen Themas, aber in diesem Fall nicht bezogen auf eine antike Statue, sondern mehr allgemein auf ein imaginäres Musterbeispiel heimischer Schönheit.

*O! Wer wird mir nehmen den Durst  
Nach dem jungen Mädchen? ... Es trägt  
kein Korsett:  
Sein Kleid, stolz und faltenlos, umschmiegt  
Seinen jungen Busen, der nicht zittert  
Wenn es einhergeht, doch so fest sich  
Rundet, dass plötzlich erbebt  
Euer Herz vor dem Mädchen.*

*Geh nicht weiter, denn du bringst  
mich um.  
O lass mich dich verschlingen  
Mit Küssen!*

*Es geht einher, du würdest denken,  
es fliegt:  
Unter der Grazie und dem Schwung  
Des weißen Rockes errät man  
Die kühne Hüfte und göttliche Beine*

*Schließlich den ganzen triumphierenden  
Körper;  
Doch zu sehen sind nur die feinen Füße*

*Und die Knöchel eines Mädchens.  
Geh nicht weiter, denn du bringst mich um.  
O lass mich dich verschlingen  
Mit Küssen!<sup>27</sup>*

Von größter Wichtigkeit ist hierbei, dass Aubanel die Gedichte als Pendants auffasste, als gegensätzliche, aber auch einander ergänzende Variationen desselben Themas, wie zwei Formen der Liebe, von denen keine allein erfüllend, erst beide zusammen die himmlisch-irdische Dualität der menschlichen Natur ausmachen. Aubanel selbst schrieb mit anderen Worten in einem Brief an Zani vom 17. Januar 1869, in dem er seine ehrfurchtsvollen Ideen als Antwort auf ihre Einrede darlegte:

*„Du singst so schön von der Jungfrau  
Maria, sing nicht von der Venus.“<sup>28</sup>*

„Ich habe zwei kleine Gedichte geschrieben, *Die Venus von Arles* und *Die Venus von Avignon*. Das eine, *Die Venus von Arles*, ist ein Hymnus auf die reine Schönheit, die antike Schönheit ... und in diesen Zeiten allgemeiner Verderbtheit glaube ich, dass es eine Angelegenheit von gutem Geschmack und wahrer Moral ist, den Geist zu diesen hehren Meisterwerken der griechischen Bildhauerkunst zu erheben.“ Das andere erwähnte Gedicht, *Die Venus von Avignon*, ist nach seiner Aussage „ein Hymnus auf die lebendige Schönheit, auf diese vollkommenen Frauen, die dir gelegentlich in einer Menschenmenge erscheinen und an dir wie im Traum vorbeigehen, die dich völlig geblendet stehen lassen. – Es gibt in

Avignon ein vortreffliches junges Mädchen aus dem Volk, weiß wie eine Lilie, von einer wundersamen Schönheit und unendlichen Grazie. Man sagt, sie sei sehr sittsam. Ich weiß nicht einmal ihren Namen. Aber was ich weiß, ist, dass jedes Mal, wenn ich ihr begegne – leider nur allzu selten –, auf mich ein Zauber ohnegleichen einwirkt. Daher rührt der Titel der *Venus von Avignon*, der dem Stück gegeben ist und der doch auch genauso gut anders lauten könnte.“<sup>29</sup>

Aus all dem geht hervor, dass Aubanel nichts Geringeres als eine neue Auslegung von überkommenen Themen der Hochkultur im Sinne hatte: ideale und leibliche Schönheit; himmlische und irdische Liebe im Gegensatz zueinander, in moderner Sprache, zuweilen voll leidenschaftlicher Zuneigung – direkt, einfach, ungeziert, in einer Ausdrucksweise, die auf den einfachen Menschen zurückging, ohne Beschränkung durch die verwickelten Regeln konventioneller Schicklichkeit. Aubanel sagte, sein Gedicht habe sehr wohl einen anderen Namen als den der Venus tragen können, aber kein anderer Titel hätte auf gleiche Weise den Anteil von Stolz und Anspruch deutlich machen können.

Ein weitere Konfrontation war der Titel, den er einem Gedichtzyklus gab, der, wie er hoffte, den zweiten Band seines Werkes bilden sollte, als dessen *pièces de resistance* die Venus-Gedichte vorgesehen waren. Zum einen verkörperten *Li Fiho d'Avignoun* die heimische, volkstümliche und provinzielle Seite von Aubanels Projekt. Zum anderen war der Titel doppeldeutig: Gerade diese Ambivalenz muss als Teil seiner nicht allzu hin-

tersinnigen Intention in Rechnung gestellt werden. (Mit Blick auf die *Demoiselles d'Avignon* Picassos und die Studien, in denen sich männliche und weibliche Formen häufig überlagern, erscheint es als interessant, dass im Provenzalischen weibliche Substantive mit dem Buchstaben „o“ enden, der in allen anderen romanischen Sprachen die männliche Endung bezeichnet.) Die Frauen von Avignon waren – nicht zuletzt dank des Troubadour-Erbes – für ihre Schönheit berühmt.<sup>30</sup> Allerdings war ihr Ansehen durch das Laster der Korruption getrübt, der die Stadt zu den Zeiten der babylonischen Gefangenschaft ausgeliefert war. Dieser nur allzu weit verbreitete Ruf lockerer Moral wurde der Geschichte durch Petrarca überliefert, der Avignon beschrieb als „die Kloake, wo aller Unrat der Welt sich versammelt hat“; die Chronisten der Stadt kennzeichnen sie als „Pfuhl aller Schlechtigkeit und Niedertucht“.<sup>31</sup> Die Umstände der Prostitution hatten sich 1925 nicht sonderlich verändert, als eine Dissertation über die Geschichte der „filles d'Avignon“, wie die Straßenmädchen hießen, von einem Medizinstudenten der Lyoner Universität vorgelegt wurde.<sup>32</sup> Etwas von dieser Assoziation klingt zweifellos im Titel Aubanels an; ausdrücklich greift er sie in einem der später ausgeschiedenen Gedichte, *Sonnenuntergang*, auf, das von Zuhältern in der Stadt handelt und das zum anstößigen Ruf seines Werkes beigetragen haben dürfte.<sup>33</sup>

### Unterdrückung

Man kann sich ohne große Anstrengungen vorstellen, dass die Aktivitäten der *Félibriges* beim literarisch interessierten Publikum der Provence ein großes Echo fanden, viele der Gedichte Aubanels waren jahrelang unter der Hand im Umlauf. Auf diese Weise wurde vor allem die *Venus von Arles* weithin bekannt. Als

1879 der Autor gerade den Band für den Verleger fertig stellte, druckte eine Pariser Zeitung, die *Hommes d'aujourd'hui*, eine französische Übersetzung der *Venus von Arles* nach Piratenart ohne Autorisation. Nun las man das Gedicht in ganz Frankreich, eine entsprechende Aufregung blieb nicht aus. In einem Brief vom 7. Dezember 1879 notierte Aubanel, „Abschriften des Artikels kursierten im Kreise des Klerus und der frommen Familien in Avignon“, „woraus ein großer Skandal gemacht wurde, ich gelte als gottlos, abtrünnig, obszön“.<sup>34</sup> Er spielte mit dem Gedanken, das Buch aufzugeben, erteilte indes dem Verleger Paul Arène in einem Brief vom 19. Dezember die Erlaubnis, weiterzumachen, jedoch mit der Anweisung, die *Venus von Arles*, das erste Sonett aus *Marter* und die anstößigen Strophen im *Sonnenuntergang* zu tilgen.<sup>35</sup> Doch dann wurden die Pläne für das Buch vollends verworfen. 1885 weigerte sich die *Revue de la Société des Langues Romanes*, den *Sonnenuntergang* abzdrukken. Die Begründung lautete: „Pornographie“. Die ganze lange und öffentlich ausgetragene *histoire* erreichte ihren Höhepunkt im Januar dieses Jahres, als einige wenige Exemplare der *Venus von Avignon* privat für Aubanels Freunde gedruckt wurden, also nicht zum Verkauf bestimmt waren. Ein Exemplar erreichte dennoch den aufgebrachtten Erzbischof von Avignon, der den Dichter zu sich zitierte und die Kündigung des exklusiven päpstlichen Privilegs androhte, dessen sich das Verlagsunternehmen der Familie seit mehr als einem Jahrhundert erfreut hatte, falls nicht der Druckvorgang eingestellt und alle existierenden Exemplare vernichtet würden.<sup>36</sup> Aubanel, in jeder Hinsicht ein frommer Katholik und ein gläubiges Mitglied der Kirche,



13 Folco de Baroncelli zu Pferd, ca. 1900, Archives iconographiques du Palais du Roure, Avignon

hatte keine andere Wahl, als sich pro forma einverstanden zu erklären. Allerdings hat er kein einziges Druckexemplar vernichten lassen, doch war er am Ende ein völlig niedergeschlagener, gebrochener Mann. Zehn Monate später (am 31. Oktober 1886) starb er im Alter von 57 Jahren nach einem Schlaganfall, aufgezehrt, wie es heißt, vom Trauma, das sich mit seinem Lebenswerk verband.<sup>37</sup> In der Tat wurden *Li Fiho d'Avignoun* zu Lebzeiten Aubanels nie veröffentlicht. Die vollständige Sammlung von 75 Gedichten erschien schließlich öffentlich und unter diesem Titel erst 1891;<sup>38</sup> in der Folge erwies sie sich, neben Mistral's *Mirèio* von 1859, als einer der Grundsteine jener großen volkstümlichen Kulturrevolution, die von der provenzalischen Renaissance angeführt wurde.

Ich kann nicht beweisen, dass Picasso Aubanels *Li Fiho d'Avignoun* kannte, ich vermag auch nicht, ihn in irgendeiner Weise unmittelbar mit den genannten Entwicklungen im Süden Frankreichs in Verbindung zu bringen. Angesichts seines gut dokumentierten Interesses an der iberischen Plastik, an El Greco und schließlich an der mittelalterlichen Kunst Kataloniens aber ist kaum anzunehmen, dass er keine Ahnung davon hatte. Wenig später, soviel ist jedenfalls sicher, hielt sich Picasso erstmals für längere Zeit in der Provence auf. Damit ändert sich das Bild entscheidend. In dieser Hinsicht lassen sich direkte Bezüge zu den von uns verfolgten provenzalischen Traditionen aufzeigen: Zwei von ihnen möchte ich zum Abschluss herausgreifen. Der Sommer 1914, in dem sich Picasso in Avignon aufhielt, war das *annus mirabilis*. Im Verlauf dieses Sommers traf Picasso eines der jüngeren Mitglieder des *Félibrige*, einen feurig-romantischen Aristokraten, den Marquis Folco de Baroncelli (1869–1943), den Spross einer Florentiner Bankiersfamilie, die im 15. Jahrhundert nach Avignon emigriert war, wo Folco geboren wurde (Abb. 13).<sup>39</sup> Der Dichter, Kunst- und Pferdliebhaber Folco wurde ein eifriges Mitglied der Organisation und ein enger Mitarbeiter Mistral's. Nachdem er in die Camargue in die Gegend von Les Saintes-Maries-de-la-Mer gezogen war, die für ihre dort heimischen weißen Wildpferde berühmt ist, machte er sich als fortschrittlicher Halter und Züchter von Pferden und Kampfstieren einen Namen. 1905 traf er die Vorbereitungen für einen Besuch von William F. Cody, alias Wild Bill, alias Buffalo Bill, und für eine Vorstellung von dessen berühmter Cowboy- und Indianer-Show.<sup>40</sup> In Les Saintes-Maries-de-la-Mer taufte der Amerikaner den Gastgeber Folco auf den Indianernamen Zind Kala Wasté, was soviel wie „gläubiger Vogel“ heißt. Im Taumel dieser Erfahrung war Folco bereit,



14 Édouard-Antoine Marsal: *Die Apotheose des Frédéric Mistral*, Museon Arlatene, Arles

frühe experimentelle, französische Western-Filmproduktionen zu unterstützen, die auf Schauplätzen in der Camargue gedreht wurden.<sup>41</sup> Picasso und Folco wurden Freunde und schauten sich gemeinsam Stierkämpfe an.

Mistral starb in Les Saintes-Maries-de-la-Mer während des März 1914; bald nach seiner Ankunft in Avignon im Juni nahm Picasso Notiz von diesem Ereignis, indem er an Apollinaire in Paris eine Postkarte sandte, die den Aufdruck „Apothéose de Mistral“ und ein pompöses allegorisches Gemälde zeigte, das an den Dichter erinnert und in Mistral's Museon Arlatene in Arles ausgestellt ist (Abb. 14). Auf diese Postkarte schrieb Picasso die Worte „Je ferai l'Apothéose de toi.“<sup>42</sup>

Aus dem Englischen und Französischen  
übersetzt von Axel Mowitz

<sup>1</sup> Die ausgiebigsten monographischen Abhandlungen haben zum einen Hélène Seckel u.a.: *Les Demoiselles d'Avignon*, 2 Bde., Paris 1988 – das zweibändige Werk teilt sich in einen Katalog (I) aller zugehörigen Vorstudien sowie (II) einen Band mit wissenschaftlichen Untersuchungen auf –, zum anderen William Rubin u.a.: *Les Demoiselles d'Avignon*, New York 1994 (*Studies in Modern Art* 3) vorgelegt; unter weiteren neueren monographischen Studien sind Klaus Herding: *Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1992, Christopher Green (Hrsg.): *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*, Cambridge/New York 2001, und Wayne V. Andersen: *Picasso's brothel. Les Demoiselles d'Avignon*, New York 2002, zu nennen.

<sup>2</sup> Rubin, ebd., S. 13.

<sup>3</sup> Seckel (wie Anm. 1), S. 94, Kat.-Nr. 73–75; S. 184, Abb. 4–5; S. 185, Abb. 6; eng verwandt sind verschiedene Skizzen auf den leeren Seiten eines Ausstellungskataloges mit den Daten 15. April – 6. Mai 1907 (ebd., S. 183, 185 Abb. 6). Picasso entwickelte den in diesen Zeichnungen gezeigten Typus in zwei Gemälden, auf denen Gesichter mit Physiognomien auftauchen, die den „afrikanischen“ Köpfen in den *Demoiselles* nahe kommen (ebd., S. 93, 185 Abb. 7; siehe ebenfalls S. 314 f.).

<sup>4</sup> Ich habe dieses Konzept in anderem Zusammenhang erörtert, siehe Irving Lavin: *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley 1993, S. 224 ff.; der Satz bildet jetzt das Thema des Buches von Natasha Staller: *A Sum of Destructions. Picasso's Cultures & The Creation of Cubism*, New Haven und London 2001, das in der Betrachtung der *Demoiselles* gipfelt.

<sup>5</sup> Nach: Pablo Picasso. *Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag. Werke aus der Sammlung Marina Picasso*, Ausst.-Kat. München 1981, S. 27–29; siehe Natasha Staller: in Marilyn McCully (Hrsg.): *Picasso. The Early Years. 1892–1906*, Washington 1997, S. 78 f., 84 Nr. 65 [unter Berufung auf: Yves-Alain Bois: *Painting as Trauma*, in: *Art in America* 76 (1988), S. 130–140, 172–173, hier S. 140, und David Lomas: *A Canon of Deformity. Les Demoiselles d'Avignon and Physical Anthropology*, in: *Art History* 16 (1993), S. 424–446, hier S. 426 f. Beide Aufsätze wieder abgedruckt bei Green (wie Anm. 1), S. 31–54 und S. 104–28]. Staller (wie Anm. 4), S. 248, 387 Nr. 131, S. 264, 391 Nr. 171, merkt überdies an, dass Vergleiche zwischen Dürers Studien im Dresdener Skizzenbuch und dem Kubismus allgemein bereits 1912/13 angestellt worden sind. Louis Thomas: *Albrecht Dürer, cubiste*, in: *L'Art et les artistes* 16 (Oktober 1912 – März 1913), S. 130–133, zeigt auf S. 133 eine Abbildung der Frau mit den kreisförmigen Armen. Lomas setzt die Zeichnungen Picassos mit zeitgenössischen Studien zur Vermessung des Menschen auf dem sich etablierenden Fachgebiet der physikalischen Anthropologie in Beziehung, die

sich mit der „wissenschaftlichen“ Bestimmung von Merkmalen der Rassentypen auf der Welt beschäftigt. Der Dürer-Bezug ist jedoch angesichts der weiter unten zu besprechenden Zeichnung der Frau mit den kreisförmigen Armen nicht zu leugnen. Die graphischen Methoden der Anthropologen waren immerhin deutlich abgeleitet von den – und nach ihren Bekundungen anregend für die – künstlerischen Traditionen, abgesehen davon, dass fraglich bleibt, ob Dürers ideale Proportionsysteme auf unmittelbaren Körpervermessungen beruhten, während die Anthropologen nach darwinscher Art die weiße Rasse als höchste Errungenschaft der menschlichen Entwicklung ansahen. Keiner von beiden trachtete danach, wie Picasso es tat, das Ideal und das anthropologische Unterfangen zu verschmelzen, zu etwas, das Braque als „eine neue Art von Schönheit“ definierte. Vgl. Gelett Burgess: *The Wild Men of Paris*, in: *The Architectural Record* 17 (1910), S. 400–414, wo von einem Besuch in Braques Atelier im Jahre 1908 berichtet wird. Ich beachtete, auf dieses Thema in anderem Zusammenhang näher einzugehen.

<sup>6</sup> Diese Entwicklung im Denken Dürers ist ein Hauptthema in Panofskys klassischem Aufsatz: *The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles*, in: Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York 1955, S. 55–107, bes. 99–107. Leonard Barkan: *The Heritage of Zeuxis. Painting, Rhetoric, and History*, in: Alina Payne u.a. (Hrsg.): *Antiquity and its Interpreters*, New York/Cambridge 2000, S. 99–108, hier S. 104, verfolgt diese Spur, wenn er das Nachleben der Legende von Zeuxis und den Mädchen von Kroton behandelt.

<sup>7</sup> Hierzu und allgemein zu Picasso und dem Dresdener Skizzenbuch siehe Lavin (wie Anm. 4), S. 253, 312 Nr. 63.

<sup>8</sup> Robert Bruck: *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden*, Straßburg 1905. Das Skizzenbuch wurde in einer englischen Ausgabe von Walter L. Strauss: *The Human Figure. The Complete „Dresden Sketchbook“*, New York 1972, veröffentlicht.

<sup>9</sup> Wilhelm Uhde: *Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse*, Zürich 1938, S. 140 f.; siehe Rubin (wie Anm. 1), S. 255.

<sup>10</sup> Zu Picasso und Uhde siehe die Nachweise bei Rubin, ebd., und John Richardson unter Mitarbeit von Marilyn McCully: *A Life of Picasso*, 2 Bde., New York 1991.

<sup>11</sup> Zu Uhde siehe Heinz Thiel: *Wilhelm Uhde. Ein offener und engagierter Marchand-Amateur in Paris vor dem Ersten Weltkrieg*, in: Henrike Junge (Hrsg.): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln 1992, S. 307–320.

<sup>12</sup> Diese Information verdanke ich Ursula Lochner, Archivarin an der Münchner Universität.

<sup>13</sup> Berthold Riehl: *Von Dürer zu Rubens. Eine geschichtliche Studie über die deutsche und niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts*, München 1900. Die

Vorlesung von Riehl war die einzige, in der Uhde eingeschrieben war und die seiner Angabe entspricht, dass er „eine kunstgeschichtliche Vorlesung“ belegt habe. Uhde (wie Anm. 9), S. 84.

<sup>14</sup> Die ausführlichsten Berichte sind diejenigen bei Rubin (wie Anm. 1), S. 17–19, und bei Andersen (wie Anm. 1), S. 17–32.

<sup>15</sup> Rubin, ebd., S. 18.

<sup>16</sup> Siehe Staller (wie Anm. 4), S. 105, 248, 387 Nr. 130 mit Zitat nach Carco 1927, S. 36; wie Staller anmerkt, erfolgte Picassos Kommentar auf Französisch mit katalanischer Modulation: „C'est plus bô!“: „Or, il existe une anecdote typique sur Picasso et qui mérite d'être rapportée. Vlaminck, le fauve, venait à découvrir, dans un bistrot de Bougival une statue nègre et il en avait fait, contre une tournée de blanc, l'acquisition. Vlaminck était alors inséparable de Derain avec lequel il fonda la fameuse école de Chatou. Vlaminck apporta donc à Derain sa statue, la plaça au milieu de l'atelier, la contempla et dit:

„I Presque aussi beau que la Vénus de Milo, hein? Tu ne crois pas?

– C'est aussi beau, fit rondement Derain.

Les deux amis se regardèrent.

– Si on allait chez Picasso? proposa Vlaminck.

Ils s'y rendirent, chargés de leur morceau de bois, et Vlaminck dit encore;

– Presque aussi beau que la Vénus de Milo! Hein?

Oui ... presque ... et encore! ...

– Aussi beau, répéta Derain.

Picasso réfléchit. Il prit un temps et, à la fin, ayant trouvé à renchérir sur ces deux opinions, fort osées pour l'époque, il affirma:

– C'est plus bô!“

<sup>17</sup> Dasselbe dürfte in Hinblick auf eine andere von Picassos leidenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der klassischen Tradition zutreffen, der er, auf seine eigene Weise, zutiefst verpflichtet blieb: „Die akademische Lehre von der Schönheit ist falsch. Man hat uns getäuscht, doch so gut getäuscht, dass nicht einmal mehr der Schatten einer Wahrheit wiederzufinden ist. Die schönen Gestalten des Parthenons, die vielfachen Figuren der Venus, der Nymphen, des Narziss stellen allesamt Lügen dar. Kunst ist nicht die Anwendung eines Schönheitskanons, sondern das, was der Instinkt und der Verstand unabhängig von jedem Kanon zu entwerfen imstande sind. Wenn man eine Frau liebt, greift man nicht zu Instrumenten, um ihre Körperformen zu vermessen, man liebt sie mit ganzem Verlangen – wobei alles mögliche schon getan worden ist, um den Kanon sogar in der Liebe einzuführen.“ („L'enseignement académique de la beauté est faux. On nous a trompés, mais si bien trompés

qu'on ne peut plus retrouver pas même l'ombre d'une vérité. Les beautés du Parthénon, les Vénus, les Nymphes, les Narcisses, sont autant de mensonges. L'art n'est pas l'application d'un canon de beauté, mais ce que l'instinct et le cerveau peuvent concevoir indépendamment du canon. Quand on aime une femme on ne prend pas des instruments pour mesurer ses formes, on l'aime avec ses désirs et, cependant on a tout fait pour introduire le canon même dans l'amour.") Aus einem Gespräch zwischen Zervos und Picasso im Jahre 1935, vgl. Zervos 1935, S. 136; vgl. Alfred H. Barr: *Picasso. Fifty Years of His Art*, New York 1946, S. 272–274. Wie wir festgestellt haben, handelte es sich bei Picassos frühen, mit den *Demoiselles* in Verbindung stehenden Zeichnungen in der Tat nicht um Maßaufnahmen, sondern um Proportionsstudien.

<sup>18</sup> Siehe die entsprechenden Texte und ihre Erörterung in der Chronologie von Judith Cousins und Hélène Seckel, in: Rubin (wie Anm. 1), S. 163 f., 172 f., 231 f., 250 f.

<sup>19</sup> Obwohl noch weitgehend regional begrenzt, ist die Forschungsliteratur zu Aubanel heutzutage durchaus ertragreich. Einen ausgezeichneten Abriss von Aubanels Leben und Schaffen inklusive Bibliographie enthält die vollständige englische Übersetzung seiner Dichtungen von David Streight: *Théodore Aubanel. Sensual Poetry and the Provençal Church, Les Saintes-Maries-de-la-Mer* 1996.

<sup>20</sup> Frédéric Mistral: *Lou trésor dóu Felibrige; ou: Dictionnaire provençal-français, embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, 2 Bde., Aix-en-Provence 1879–1886.

<sup>21</sup> Katalanen waren am *Félibrige* von Anfang an beteiligt, und der berühmte Coupo Santo, eine Art von kulturellem Heiligen Gral, den die Katalanen als Solidaritätsbeweis verliehen, wurde zu einem der wichtigsten Symbole der Organisation, vgl. René Jouveau: *Histoire du Félibrige (1876–1914)*, Nîmes 1970, S. 33 f. und passim; Ello Bachas: *Lou Simbèu de la Coupo. Discours de Santo Estello 1967 pèr lou centenari de la coupo catalano segui dóu discours d'Avignon. Le Symbole de la Coupe et discours d'Avignon*, Toulon 1968. In Paris existierte zudem eine starke Filialorganisation. *Les Félibres de Paris. Li souleiado; poésies et documents littéraires. 1879–1903*, mit einem Vorwort von Albert Tournier, Paris 1904.

<sup>22</sup> Streight (wie Anm. 19), S. 23: „from the troubadours, through Dante and Petrarch, and running in parallel currents with other national literatures“.

<sup>23</sup> Streight (wie Anm. 19), S. 24 f.

<sup>24</sup> Claude Liprandi: *Théodore Aubanel. „Poète Maudit“*, Avignon 1955.

<sup>25</sup> Zu der Skulptur und ihrer Geschichte siehe die im *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 9 Bde., Zürich 1981–1999, II, 1, Sp. 63 Nr. 526, zitierte Literatur.

<sup>26</sup> Streight (wie Anm. 19), S. 270 f. *Li Fiho d'Avignon*, aus *La Venus d'Arle*:

Mostro-te touto nuso, o divino Venus!  
La bèuta te vestis miés que ta raubo blanco,  
Laisso à ti pèd toumba la raubo qu'à tis anco  
S'envertouïo, mudant tout ço qu'as de plu bèu:  
Abandouno toun vèntre i poutoun dóu soulèu!  
Coume l'èurre s'aganto à la rusco d'un aubre,  
Laisso dins mi brassado estregne en plen toun  
maubre;  
Laisso ma bouco ardèto e mi det tremoulant  
Courre amoureux pertout sus toun cadabre blanc!  
o douço Venus d'Arle! o fado de jouvènço!  
Ta bèuta que clarejo en touto la Prouvènço,  
Fai bello nòsti fiho e nòsti drole san;  
Souto aquelo car bruno, o Venus! i'a toun sang,  
Sèmpe viéu, sèmpe caud. E nòsti chato alerto,  
Vaqui perqué s'envan la peitrino duberto;  
E nòsti gai jouvènt, vaqui perqué soun fort  
! licho de l'amour, di brau e de la mort;  
E vaqui perqué t'ame, – a ta bèuta m'engano, –  
E perqué iéu crestian, te cante, o grand pagano!

(„Montre-nous tes bras nus, ton sein nu, les flancs nus; montre-toi toute nue, ô divine Vénus! la beauté le revêt mieux que la robe blanche; laisse à les pieds tomber la robe qui à tes hanches s'enroule, voilant tout, ce que tu as de plus beau: abandonne ton, ventre aux baisers du soleil! Comme le lierre s'enlace à l'écorce d'un arbre, laisse-moi dans mes embrassements étreindre en pleine ton marbre; laisse ma bouche ardente et mes doigts frémissants courir amoureux partout sur la blancheur de ton corps. O douce Vénus d'Arles! ô fête de jeunesse! ta beauté qui rayonne sur toute la Provence fait belles nos filles et sains nos garçons; sous cette chair brune, ô Vénus! il y a ton sang, toujours vif, toujours chaud. Et nos jeunes filles alertes, voilà pourquoi elles s'en vont la poitrine découverte; et nos gais jeunes hommes, voilà pourquoi ils sont forts aux luttes des taureaux, de l'amour, de la mort. Et voilà pourquoi je t'aime, – et ta beauté m'ensorcelle, – et pourquoi, moi chrétien, je te chante, ô grande païenne!“) *Théodore Aubanel: Li fiho d'Avignon. Les Filles d'Avignon*, neue Ausgabe, Raphèle-lès Arles 1981, S. 107–109.

<sup>27</sup> Streight (wie Anm. 19), S. 218 f. *Li Fiho d'Avignon*, aus: *La Venus d'Avignon*:

„Oh! quau me levara la set  
De la chato?... A ges de courset:  
Sa raubo, fièro e sèns ple, molo  
Soun jouïne sen que noun tremolo  
Quand marchò, mai s'arredounis  
Tant ferme, que subran fernis  
Voste cor davans la chatouno.

Passes-plus, que me fas mourir,  
O laisso-me te devouri  
De poutouno!

Camino, e la creirias voulant:  
Souto la gràci e lou balans  
Dóu fres coutihoun, se devino  
Anco ardido e cambo divino,  
Tout soun cor ufanous enfin;  
Mai se vèi que si petoun fin  
E si caviho de chatouno.

Passes-plus, que me fas mourir,  
O laisso-me te devouri  
De poutouno!  
(Oh! qui m'ôtera la soif  
De la jeune fille? ... Elle n'a point le corset:  
Sa robe, fière et sans plis, moule  
Son jeune sein qui ne tremble pas  
Quand elle marche, mais s'arrondit  
Si ferme, que soudain frémit  
Votre coeur devant la jeune fille.

Ne passe plus, car tu me fais mourir,  
Ou laisse-moi te dévorer  
De baisers.

Elle marche, et vous croiriez qu'elle vole:  
Sous la grâce et le balancement  
De la fraîche jupe, on devine  
Hanche hardie et jambes divines,  
Tout son corps triomphant, enfin;  
Mais on ne voit que ses fins petits pieds  
Et ses chevilles de jeune fille.

Ne passe plus, car tu me fais mourir,  
Ou laisse-moi te dévorer  
De baisers.)  
Aubanel, ebd., S. 4–7.

<sup>28</sup> „Vous qui chantez si bien la Vierge Marie, ne chantez guère Vénus“, Liprandi (wie Anm. 24), S. 23.

<sup>29</sup> „J'ai écrit deux petits poèmes: *La Vénus d'Arles* et *la Vénus d'Avignon*. L'un de ces poèmes, *La Vénus d'Arles*, est un hymne à la beauté pure, à la beauté antique. Et je crois que, par ce temps d'étiollement général, c'est un acte de bon goût et de vraie morale que d'élever les esprits vers ces hauts chefs-d'œuvre du ciseau grec. (– Vous connaissez le marbre de la Vénus d'Arles; vous l'avez vu au Louvre dans la sale des antiques, car les Arlésiens l'ont donné à Louis XIV, en ne gardant pour eux que le plâtre qui illumine encore leur hôtel-de-ville. Est-il rien, je vous le demande, de plus grand, de plus noble, de plus chaste? Et cette tête idéale, divine, qui vous ferait rêver toujours! ... Ah! que cela est loin des fanges de notre siècle! –) L'autre poème

coupable, la *Vénus d'Avignon*, est un hymne à la beauté vivante, à ces types parfaits qui vous apparaissent quelquefois dans une foule, et passent, comme en un rêve, vous laissant tout ébloui. – Il y a dans Avignon une admirable jeune fille du peuple, blanche comme un lis, d'une beauté merveilleuse et d'une grace infinie. On la dit très-sage. Je ne sais pas même son nom. Mais ce que je sais c'est que chaque fois – trop rarement – que je la rencontre, c'est pour moi un charme suprême. De là, le titre de *Venus d'Avignon* donné à cette pièce qui pourrait tout aussi bien s'appeler autrement." Ebd., S. 23–26.

<sup>30</sup> Zum großen „Mythos“ der „Arlésienne“ siehe die prächtige Ausstellung mit dem von Dominique Séréna-Allier herausgegebenen Katalog: *Arlésienne. Le mythe?*, Ausst.-Kat. Arles 1999.

<sup>31</sup> Rubin (wie Anm. 1), S. 19, 124 Nr. 49 ff.; ebenso S. 122 Nr. 35.

<sup>32</sup> Cartoux 1925. Rubin, ebd., erörtert die Assoziationen zwischen der Prostitution und Plätzen in Barcelona, Rom und Paris, die nach Avignon benannt sind.

<sup>33</sup> Das Gedicht ist in der Tat eine gewaltige, alptraumartige Klage über die Schändung der schönen jungen Mädchen nach Sonnenuntergang:

Die Wölfe kommen aus ihren Lagern,  
Gähnend vor schrecklichem Hunger;  
Wehe den Lämmern! Die Matronen  
Bringen die Jungfrauen zum Kuppler.

Schöne Jungfrau, nackt und frisch,  
Fleisch ganz jung, Leiber so geschmeidig!  
Wenn sich der Mann an ihnen vergnügt,  
Weinen im Paradies die Engel.

Mach zu, lös' deine langen Zöpfe;  
Schnell, zieh' dein Kinderkleid aus:  
Als Handgeld kriegst du 'nen Taler,  
Süßes Ding! Deine Mutter hat Hunger.

Der Seeadler, der Habicht  
Fallen wie der Blitz ins Nest ein,  
Mit ihren Schnäbeln und Klauen zerreißen sie  
Die armen Kleinen, die doch wegfliegen wollten.

Streight (wie Anm. 24, S. 234–237):  
The wolves venture forth from their lairs,  
Yawning in painful hunger;  
Poor fate for the lambs! Matrons lead  
Their virgins to the panderers.

Beautiful virgins, naked, fresh,  
Clean young flesh, bodies so lissome!  
As the male avails himself of them,  
The angels weep in paradise.

„Let's go! Undo those braided tresses;  
Quick, unbutton your youthful gown:  
You shall have a coin for this time,  
My lassie, your mother is hungry.“

The vulture falls upon his prey,  
Like thunder upon the nest;  
With his beak and sharp claws he rips  
Into the flighty, trembling prey. ...“

„... Li loup sorton de sis androuno,  
D'un orre ruscle badaiant;  
Malur is agneu! Li mandrouno  
Menon li piéucello au roufian.

Bèlli piéucello fresc e nuso,  
Car touto novo, cors tant lisc!  
D'éli quand lou mascle s'amuso,  
Plouron lis ange au paradis.

An! desnouo ti lōngui treno;  
Lèu! desfai ta raubo d'enfant:  
Auras un escut pér estreno,  
O piéucello! ta maire a fam.

Lou duganèu, la tartarasso,  
Coume un tron toumbo sus lou nis,  
De soun bè, de sis arpo, estrasso  
Li pàuri pichot vouladis. ...“

Aubanel (wie Anm. 26), S. 39:  
Les loups sortent de leurs tanières, bāillant d'une  
horrible faim; malheur aux agneaux! Les matrones  
conduisent les vierges au rufien.

Belles vierges fraîches et unes, chair toute neuve,  
corps si lisse! D'elles quand le mâle s'amuse, les  
anges  
pleurent au paradis.

Allons, dénoue tes longues tresses; vite, défais ta  
robe d'enfant: tu auras un écu pour éternne, ô  
pucelle!  
ta mère a faim.

L'orfraie, l'autour, comme la foudre tombent sur le  
nid; de leurs becs, de leurs griffes ils déchirent les  
pauvres petits prêts à s'envoler.

<sup>34</sup> René Dumas: Pour l'histoire des Fihô d'Avignoun de Théodore Aubanel, in: *Lou Prouvençau a l'Escolo IV* (1985), S. 3: „Je suis bien ennuyé et viens prendre conseil de ta bonne et vielle amitié. Ce gueux de ... (tu devines) a répandu à profusion parmi le clergé et les familles religieuses d'Avignon ma biographie des *Hommes du jour* dans laquelle je ne suis pour rien et où sans me prévenir, on a publié la traduction de la *Vénus d'Arles*. De là, grand scandale je passe pour un rénégat, un impie, un obscène. J'ai reçu des lettres anonymes dégoûtantes. Enfin, c'est désolant.“

<sup>35</sup> Ebd.; Streight (wie Anm. 19), S. 209 f.

<sup>36</sup> René Dumas: *Études sur Théodore Aubanel le poète ligoté et Avignon au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Rémy-de-Provence 1987, S. 141–161.

<sup>37</sup> Liprandi (wie Anm. 24), S. 23 ff.

<sup>38</sup> René Dumas: Ludovic Legré. Frédéric Mistral et les éditions posthumes de Théodore Aubanel, in: *Revue des langues romanes* LXXXII, 1977, S. 115–148; Dumas (wie Anm. 36), S. 163–181.

<sup>39</sup> Dieser beachtliche Mann wartet noch immer auf eine ihm entsprechende Biographie. Einstweilen sind Jean des Vallières: *Le Chevalier de la Comargue. Folco de Baroncelli. Marquis de Javon*, Paris 1956, und Henriette Dibon: *Folco de Baroncelli*, Nîmes 1982, zu konsultieren. Zu Picasso und Baroncelli siehe Richardson (wie Anm. 10), II, S. 330 f.

<sup>40</sup> 1911 hat Picasso ein Bild mit dem Titel *Buffalo Bill* gemalt. „Fräulein Alice B. Toklas erzählte, dass sie der junge Braque in seiner malerischen farbenfrohen Arbeiterluft so sehr an einen amerikanischen Cowboy erinnert habe, dass sie stets den Eindruck gehabt hätte, er könne Englisch verstehen, und war deswegen vorsichtig bei der Wahl ihrer Gesprächsthemen. Er ließ auch Picasso und Apollinaire an den Wilden Westen denken. Sie nannten ihn ‚notre pard‘, ein Ausdruck, den sie aus amerikanischen Abenteuer Geschichten aufgeschnappt hatten, auf die sie stolz waren – *Les Histoires de Buffalo Bill*, wo Colonel Cody zu einem Freund ‚mein Partner‘ (pard) sagte. (Im Jahre 1911 schuf Picasso ein Gemälde, das er *Buffalo Bill* nannte.)“ Janet Flanner: *Men and Monuments*, London 1957, S. 148, zitiert bei William Rubin: *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*, Boston/Toronto 1989, S. 374, Abb. S. 185.

<sup>41</sup> Bernard Bastide: Le marquis et le cinéma. Folco de Baroncelli, ambassadeur du cinéma en Camargue (1906–1943), in: *Archives. Institut Jean Vigo. Cinéma-thèque du Toulouse* 56 (Nov. 1993).

<sup>42</sup> Zwischen dem 23. und 28. Juni, vgl. Pierre Caizergues und Hélène Seckel (Hrsg.): *Picasso. Apollinaire. Correspondance*, Paris 1992, S. 112; zum Gemälde siehe Séréna-Allier (wie Anm. 30), Taf. 2, 27, Nr. 2.