



Leseprobe

Werner Spies

Mein Glück

Erinnerungen

ISBN (Buch): 978-3-446-24003-2

ISBN (E-Book): 978-3-446-24105-3

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-446-24003-2>

sowie im Buchhandel.

## Inhalt

Lehre der Unsicherheit – Prolog	9
Eine Kindheit in der Provinz	87
Erste Freiheit – Studienjahre	175
Glückliche Jahre – Samuel Beckett	263
Die Begegnung meines Lebens – Max Ernst	303
Pariser Kreise – Freundschaften	373
Das Tor öffnet sich – Pablo Picasso	407
»Paris-Berlin« – und New York	453
»Fremd zieh' ich wieder aus« – Epilog	599
 Bildnachweis	 608

Schließlich kam der langersehnte Tag. Man teilte mir mit, ich solle mich in Mougins melden. Der Sekretär, Miguel Montañés, ließ mich telefonisch wissen, dass mein Besuch am nächsten Tag um 17 Uhr erwartet werde. Aber ich solle doch zur Sicherheit nach meiner Ankunft in Nizza die Nummer 900 289 in Mougins anrufen, um mich zu versichern, ob es bei diesem Termin geblieben sei. Nach einer schlaflosen Nacht kam ich am späten Vormittag in Nizza an und wartete einige Stunden am Flughafen. Dann stieg ich in ein Taxi und bat: »Nach Mougins, zu Monsieur Picasso.« Der Fahrer schaute mich verwundert und offensichtlich ungläubig an, schien sich dann aber zu sagen, dass dies doch eine attraktive Fahrt sei, und wir machten uns auf den Weg. Ich klingelte, das metallene Tor von Notre-Dame-de-Vie öffnete sich, und wir fuhren weiter zum Haus. Ich bat den Chauffeur, auf mich zu warten. Als ich nach etwa drei Stunden zurückkam, meinte er, er werde das heute seiner Frau und seinen Freunden berichten. Nie habe sich das Tor, zu dem sich regelmäßig neugierige Touristen fahren ließen, geöffnet. Und er schlug mir vor, jetzt doch noch nach Le Cannet zur Villa der Begum zu fahren. Denn auch diese habe den Ruf, absolut unzugänglich für Besucher zu sein.

1962 war Picasso nach Mougins gezogen, in einen Ort auf halbem Weg zwischen Cannes und Grasse. Sein Haus liegt gut sichtbar über der Stadt, und man erkennt es deutlich, wenn man sich auf einer kleinen Straße am Fuß des Hügels dem weitläufigen Mougins nähert. Einige hundert Meter weiter, dem Meer und Cannes zu gelegen, verläuft eine Autobahn, die man vom Haus aus genau sehen konnte. Picasso liebte, wie er erzählte, das Hin und Her der flitzenden Autos: »In Basel im ›Trois Rois‹ habe ich von meinem Hotelzimmer aus den Straßenbahnen zugeschaut. Ich blieb am Fenster, bis der Verkehr nachts aufhörte. Da man mir gesagt hatte, es würde frühmorgens wieder losgehen, ging ich gar nicht ins Bett, sondern

blieb die paar Stunden auf.« Oft hatte ich das Haus voller Sehnsucht von Ferne wie eine Gralsburg erspäht. Bis 2 Uhr in der Früh konnte man von der kleinen Straße aus, die von der Autobahnausfahrt Cannes nach Grasse führte, oben im Hügel das Licht sehen, unter dem Picasso urbi et orbi seine Faunsköpfe, seine Atelierszenen, sein erotisches Marionettentheater zu Papier brachte. Die Vehemenz, mit der der Einsiedler an der Côte d'Azur die Zeit ausschöpfte, erschien beispiellos. Die letzten Bilder, die mit allen Fasern an Sinnlichkeit und Umarmung hängen, die Kuss und Kopulation in Großaufnahmen zeigen, zielten darauf, den Tod zu exorzieren. Die Melancholie und die Wut auf den Tod waren unübersehbar. Am unheimlichsten beschreibt ein Satz aus Célines *Voyage au bout de la nuit* das Gefühl für das Nichts, auf das die aufgerissenen Riesenaugen in den letzten entfleischten Selbstporträts hinzeigen: »Man kann behaupten, was man will, die Welt verlässt uns, lange bevor wir endgültig abtreten ... Man ist nichts mehr als eine alte Laterne voll Erinnerungen, an einer Straßenecke, wo schon fast niemand mehr vorbeikommt.« Jene Bilder sind Selbstanklagen eines Mannes, der sich gegen seinen Willen ins Leben geworfen sieht und neben die man allenfalls noch Munchs »Der Schrei« stellen kann.

Das spürte der Besucher, und das sah auch derjenige, der tief in der Nacht oben in der Anhöhe die hell erleuchteten Fenster des Ateliers erblickte. Es war Notwehr gegen das Verschwinden. Ich notierte am Tag, da Picasso starb: »Malen, Zeichnen im letzten Jahrzehnt waren für ihn mehr und mehr zum Trick geworden, die Sanduhr so schräg zu stellen, dass die Körnchen einzeln in die verlorene Zeit hinabfielen.« Kein anderes Licht brannte in der Umgebung. Sonst war alles dunkel, die Nacht war beherrscht von der Schwärze der Koniferen. Die Fenster der Wohnräume gingen nach Süden. Die weiten rundbogigen Öffnungen im Parterre und im ersten Stock und die darüberliegenden kleineren Fenster neben der viereckigen Loggia erschienen wie in die schwarzen, zur Wand verwachsenen Zypressen geschlagen, die hinter dem Haus wuchsen. Unterhalb lag wie ein silbernes, an den Hügel gelehntes zitterndes Meer der Olivenhain und über den Zypressen eine Eremitage aus dem siebzehnten Jahrhundert: Notre-Dame-de-Vie. Picasso schrieb auf die Bilder, die in dieser Klausur entstanden, gerne jenen Namen. Er hat etwas Behütendes und verweist auf »Leben«. Beim Näherkommen verschwindet das Gebäude wieder. Die Auffahrt führt über die Flanke des Hügels. Vor wenigen Wochen, erzählte er mir bei unserer ersten Begegnung, sei

die Zufahrt zu seinem Haus von einem Bauunternehmer, der in der Nähe Appartementshäuser errichtete, unterbrochen worden. Picasso war darüber entrüstet, obwohl das Malheur längst behoben war: »Haben Sie gesehen, was die angerichtet haben? Warten Sie, ich zeige Ihnen Fotos davon.« Er suchte sie, fand sie aber nicht. Überhaupt suchte der Mann, der von sich behauptete, er suche nicht, er finde, ständig nach Dingen, die unter den Ablagerungen der Vergangenheit vergraben waren. Dazu gehörte auch die Sammlung mit Fotos all der Babys, die ihm Freunde zugesandt hatten. Er forderte auch mich auf, ihm unbedingt Aufnahmen zu schicken. Den Grund, den die Baufirma, die den Zugang versperrte, vorbrachte, ärgerte ihn am meisten: »Die behaupteten da, der geht ja sowieso nie mehr aus. Das ist gar nicht wahr. Außerdem kommen doch auch Freunde. Und die Vorstellung, eingesperrt zu sein, ist nicht auszuhalten.«

Auf halber Höhe öffnet sich das erste Tor. Es geht steil hinauf, durch eine verwachsene wilde Natur. Dann überquert man einen kleinen Bach und sieht das Haus mit seinen Anbauten von der Seite. Es wirkt niedrig, weil die Auffahrtsrampe auf der Ebene des ersten Stocks liegt. Der Sekretär, der nach der Eingangstür links ein kleines Zimmerchen hatte, empfing mich und sagte, ich solle ins Haus gehen, am Ende des Ganges fände ich Monsieur Picasso im Wohnzimmer. Er erwarte mich. Ebenerdig geht es in die Räume, in denen er arbeitet. Vom Haus aus eröffnet sich ein überwältigendes Panorama auf die Bucht von Cannes und die roten Felsen des Estérel. Für Picasso ist dies die Selbstverständlichkeit des mediterranen Prunks, einer Landschaft mit starken plastischen Akzenten. Sie erinnere ihn an die Gegend um Málaga, an die Bucht, die von der Sierra de Mijas und den Montés de Málaga umschlossen wird. Es ist auffällig, dass Landschaft in seinem Werk kaum vorkommt. Auf diese Unempfänglichkeit hat Gertrude Stein früh hingewiesen. Sie gründete ihre Interpretation der Bilder Picassos auf ein für den Spanier typisches Desinteresse an der Natur. Natur ist bei ihm nicht mehr als die selbstverständliche, nie in Frage gestellte Kulisse des Lebens. Picasso war immer Städter oder Bewohner der Küste, einer Landschaft, die begrenzt ist. In Vauvenargues, wo er vor dem Umzug nach Mougins in einem mächtigen Schloss mit zwei runden Ecktürmen wohnte, von dem aus der Blick auf Cézannes Montagne Sainte-Victoire geht, zeigte sich etwas Wesentliches. Picasso ertrug diese von Cézanne thematisierte Über-Landschaft nicht lange: Der Wegzug von Vauvenargues glich einer Flucht.

Als ich in Mougins ankam, fielen mir alle Hauseingänge ein, vor denen ich in Barcelona, Málaga oder Paris sehnsüchtig gestanden hatte. Es waren Häuser, die Picasso definitiv verlassen hatte. Das ist das Erregende an einer solchen Fahrt zu den Türen, durch die Picasso gegangen ist: Wir balancieren zwischen dem, was sich noch ereignen, und dem, was eines Tages unwiederbringlich sein wird. Wir suchen Geschichte, und wir treffen noch auf die Sekunde, in der die Zeit sich schämt, Geschichte zu werden. Dass mein Gang durch das Leben Picassos nun in die reale Zeit münden sollte, schien diese Recherche ins Vergangene irgendwie zu relativieren, ja unwirklich zu machen. Es ist die Nähe und die Ferne des Geschichtlichen, die sich herauskristallisiert, in diesem Blick auf den kleinen Mann, der in angespannter Konzentration an einem banalen Wohnzimmertisch sitzt und zeichnet.

Er hat mich nicht gehört. Es war ein Tag, an dem der Mistral raste. Der Himmel war strahlend blau. Und der Sturm brachte ums Haus metallische Gegenstände zum Zittern und Klingeln. Endlos lang kam mir dieser Weg durch den Hausflur vor, als könne allein die Zeitlupe diese Begegnung mit dem Jahrhundert ertragbar machen. Picasso sitzt da in einem großkarierten Hemd, fast einem textilen Schachbrett, mit offenem Kragen und zeichnet abwechselnd mit einem roten und einem blauen Stift einen bärtigen Faunskopf, seine »bocca della verità«. Er skizzierte auf einem abgerissenen Stück Karton, das ihm eben unter die Finger gekommen war, einem Stück, groß genug, um noch die geringste Pause in seiner Arbeit zu überbrücken. Picasso in einem anderen Beruf? Ein Denkspiel. Was wäre aus ihm geworden? Er selbst meinte einmal, sicherlich so etwas wie ein schwerer Junge. Dann schaut er auf, nimmt die Brille ab, steht auf, schnellt auf, umarmt mich und heißt mich willkommen – und zwar mit der Intensität eines Mannes, der entweder akzeptiert oder ablehnt. Dieser winzige Athlet, auf dessen linker Wange als drittes, als Zyklopenauge nach und nach ein schwarzer Altersfleck hervortrat, hat bis zuletzt dem Tod die einzige Wahrheit entgegengehalten, die der Arbeit. Wäre ich diesem unglaublich agilen Mann nicht selbst gegenübergetreten, ich hätte die Berichte, die aus Mougins kamen, für kultische Propaganda halten müssen. Man vergisst, wenn man mit ihm zusammen ist, das Alter. Hier scheint sich das Physische mit dem Werk zu treffen. Durchblättert man die Abertausende Fotos, die in chronologischer Ordnung Zeichnungen und Bilder festhalten, wird alles zu einem ungewöhnlichen Konzentrat

an Gleichzeitigkeit. Picasso verfügte in jeder Sekunde, dank einer einzigartigen Beschwörungskraft, auch über vergangene Augenblicke, die er beliebig wie Schubladen hervorziehen konnte. Wenn er von Apollinaire sprach, von Max Jacob, vom Barcelona der frühen Jugend, von der ersten Begegnung mit Kahnweiler, so war dies jedes Mal die mimetische Rekonstruktion einer Zeit, eines Auftritts. Das Gegenteil eines Memoirendaseins. Sein Gedächtnis war so stark, dass es etwas wie abgeschlossene Erinnerung nicht zuließ. Und doch hat er über seine Zeit auf pedantische Weise Buch geführt. Seit den zwanziger Jahren datierte er jedes Bild, jede Zeichnung, setzte oft noch mehrere Daten auf die Rückseite, wenn er eine Arbeit wiederaufnahm. Früh begann Picasso damit, so seine Tage zu verwalten und zu vermessen. Wir besitzen zu dieser akribischen Praktik einen Hinweis des Künstlers. In den Gesprächen mit Brassai kommt die Rede auf die Notwendigkeit, den Moment der Entstehung eines Werks festzuhalten: »Die Fotos, die Sie in der Rue La Boétie gemacht haben, gefallen mir gerade darum so gut, weil sie wahrheitsgetreu sind. Sie sind wie eine Blutprobe, mit deren Hilfe man analysieren und diagnostizieren kann, wer ich damals gewesen bin.« Und Picasso setzt hinzu: »Warum, glauben Sie, datiere ich alles, was ich mache? ... Es wird sicher eines Tages eine Wissenschaft geben, vielleicht wird man sie ›die Wissenschaft vom Menschen‹ nennen, die sich mit dem schöpferischen Menschen befasst, um neue Erkenntnisse über den Menschen im allgemeinen zu gewinnen ... Ich denke oft an diese Wissenschaft, und es ist mir wichtig, der Nachwelt eine möglichst vollständige Dokumentation zu hinterlassen ... Nun wissen Sie, warum ich alles, was ich mache, datiere ...«