

infraroten oder ultravioletten Strahlen echtes Blut feststellen, dann erhärten sie nur, was die Gerichtsmediziner heute schon sagen, aber sie geben keine Antwort auf die Frage: Von wem stammt dieses Blut? Wenn das radiokarbone Verfahren, bei dem ein Stück der Reliquie von etwa Taschentuchgröße verbrannt werden müßte, ein Alter von 2000 Jahren ergäbe, so würde entweder die Exaktheit des Ergebnisses angefochten oder der Fälscher hat sich, um seinen Betrug täuschend ähnlich zu machen, ein uraltes Tuch verschafft. Und wenn das Mikroskop wirklich „allenfalls vorhandene Spuren von Blut, Haaren u. dgl.“ (Bl. 18) feststellen würde, was bei einem Tuch, das buchstäblich „durch Feuer und Wasser“ (Löschwasser) ging, recht unwahrscheinlich ist, dann stammen sie eben von einer Leiche des 14. Jahrhunderts! Man glaubt nicht, welch ungeheure Macht das Apriori, auf deutsch: die Grundhaltung besitzt, mit der jemand an ein Problem herantritt. Trotzdem wäre es gut und zu wünschen, kein Mittel unversucht zu lassen, das geeignet ist, die Wahrheit ans Licht zu bringen. Vielleicht blitzt im Verlauf der Untersuchungen doch plötzlich ein Indiz auf, das jeden Zweifel an der Echtheit (oder Unechtheit) zu Boden schlägt.

Manchmal möchte man im Angesicht des Grabtuchs mit einer kleinen sachbedingten Abwandlung die Worte wiederholen, mit denen die Zeitgenossen Jesu kurz vor seinem Tod in Schmach und seiner Auferstehung in Herrlichkeit auf ihn eindringen (Jo 10, 24): „Wie lange hältst du uns noch in Spannung? Wenn du das bist, wofür du dich ausgibst, sag es offen!“ Vielleicht wird einmal ganz unvermutet die Stunde reif, da dieses „Zeichen des Widerspruchs“ sein Geheimnis lüftet, dann, wenn es in der letzten Runde des Prozesses zum erstenmal selbst in die Schranken gerufen wird:

„Der Angeklagte trete vor — als Zeuge in eigener Sache!“

Guernica und Thermopylae

Zwei Katastrophenbilder von Picasso und Kokoschka

Von HERBERT SCHADE S. J.

Die großen Katastrophen der Vergangenheit rufen nach einer geistigen Bewältigung. Zahllose Untersuchungen der Machtpolitik und ihrer psychischen Voraussetzungen wechseln mit bedeutenden Dichtungen ab, die sich die Notlage dieser Zeit zum Thema wählen. Soweit es sich um wissenschaftliche Arbeiten handelt, empfiehlt es sich, ihnen kritisch gegenüberzutreten, d. h. das Richtige vom Falschen und die Wahrheit vom Irrtum zu unterscheiden. Soweit es um Kunstwerke geht, gilt es, sie zu interpretieren, d. h. die Wucht ihrer Aussagen zugänglich zu machen und ihre Gefahren aufzuzeigen. Im Folgenden sollen zwei bedeutende Katastrophenbilder von Kokoschka und Picasso miteinander verglichen werden, die Spiegel des gegenwärtigen

bzw. jüngst vergangenen Chaos darstellen. Das vielumstrittene Guernicabild wird als Beitrag Picassos herangezogen, das Triptychon von der Schlacht an den Thermopylen, eben bei BW-Presse Winterthur in wertvollen Wiedergaben veröffentlicht, bildet den Anteil Kokoschkas zu diesem Thema.¹ Beide Maler gelten als führende Künstler, beide gestalten geschichtliche Ereignisse, beide deuten die Katastrophen der Gegenwart. Ohne sich aufeinander inhaltlich oder formal zu beziehen, gelangen die Künstler zu vielen gleichen Ergebnissen, bieten aber doch im Grunde eine verschiedene Auffassung vom Wesen der Katastrophe.

*

Guernica, so heißt die baskische Stadt, die am 26. April 1937 von den Geschwadern der deutschen Legion „Condor“ mit Bomben belegt wurde. Damals schickte sich Picasso gerade an, im Auftrag der republikanischen Regierung ein Bild für den spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung zu malen und wählte diese Bombardierung zum Thema für sein Werk. Eine Katastrophe also, die danach fast jeder von uns in potenziierter Form oft und oft erleben mußte. Eine Katastrophe, die beispielhaft für das ungeheuerliche Geschehen des Krieges ist.

Wie sieht Picasso dieses Ereignis? In gewaltigem, querliegendem Format von $3,51 \times 7,82$ m beschreibt der Künstler im größeren Teil des Bildes einen Innenraum, an den sich rechts ein schmaler Außenbezirk anschließt. Aus dem Innenraum wird durch den Lichtkegel einer Glühbirne ein großes Dreieck herausgeschnitten, in dessen Mitte ein Pferd zusammenbricht. Unter dem Pferd liegt die zerstückelte Gestalt eines Menschen mit abgebrochenem Dolch in der Hand, von rechts schiebt sich, wie eine übergroße, tragische Maske ein Kopf durch eine Öffnung. Ein dazugehöriger Arm hält einen Leuchter in den Raum. Von unten her, halb kniend, halb hockend, schaut eine Frauengestalt ins Licht. Ganz rechts, schon im Außenbezirk, reckt ein aufbrüllender Mann im spitzen Winkel seine Arme empor. Ganz links beobachten wir eine klagende Mutter mit Kind und darüber — Symbol des Entsetzlichen — einen Stier, der sich stur von dem Ereignis abwendet. Das Bild nur in Schwarz-Weiß und einigen Grautönen gegeben, die manchmal ins Bläuliche und Violette zu gehen scheinen, erweckt den Eindruck einer berstenden Granate. Winkel, Linien, zerstückte Körperteile von Menschen und Tier, dazu das Auf und Ab von hellen und dunklen Ausschnitten bieten ein Beispiel für die Atomisierung in der modernen Kunst, die Max Picard so eindringlich beschrieben hat.²

Die Auffassung des Themas scheint eine Variation des antiken „ad sidera tollit“ (P. Virgilius Maro: Aeneis zweites Buch, Herder 1948, S. 22), des Aufschreis zu den Gestirnen. Aber bei Picasso gibt es keine Sterne. Einmal trifft der Schrei auf die Flammen des Hauses rechts. Die aufblickende Frau wen-

¹ Kokoschka, Oskar, Thermopylae. Ein Triptychon. (10 farbige Tafeln mit sieben Abbildungen und Texten von Herodot. O. Kokoschka und W. Kern. Winterthur 1955, BW-Presse. Sfr. 39.—).

² Picard, Max, Die Atomisierung in der modernen Kunst. Hamburg, 1954. Furche-Verlag.

det sich ins Licht der Kerze. Der Kopf der klagenden Mutter streift fast den Stier. Das ganze Ereignis aber spielt sich unter dem Schein einer elektrischen Glühbirne ab, die wie das säkularisierte Auge Gottes den Raum beherrscht.³ Die Ausweglosigkeit der Lage ist hinreichend gezeichnet. Farbe und Form schildern extremste Affekte. Ein Pathos bricht auf, gegen das alle Bewegung und Ekstase des Barock Ruhe und Friede atmet. Damit ist eine Grunderfahrung des modernen Menschen Gestalt geworden: die Verzweiflung und Ausweglosigkeit des Krieges. Die Wehrlosigkeit des Zivilisten gegen die vernichtende Gewalt einer Bombardierung wird sichtbar, und die tierische Übermacht des Staates und seiner Gewalt findet im Stier ein schreckliches Symbol. Künstlerisch scheinen die scharfen Linien, die spitzen Winkel und die splitternden Flächen — alles Elemente, die der Kubismus entwickelt hat — dem Thema besonders zu entsprechen und steigern das Guernicabild zu einem unheimlichen Werk. Allein das Bild hat nicht nur negative Elemente: Das Licht, wenn auch nur als Glühbirne und Kerze, erhält eine zentrale Bedeutung. Das Seherische in der leuchtertragenden Figur, die man mit einer tragischen Maske vergleichen kann, ist eindringlich gegeben. Und in der knienden Frau, die zum Lichte aufblickt, scheint die Ergebung in das Schicksal gestaltet.

*

Thermopylae — das Triptychon Kokoschkas — schildert zunächst eine uralte Schlacht, die Verteidigung einer griechischen Paßstraße durch den Spartaner Leonidas gegen die ungeheure Übermacht des persischen Großkönigs. Laut einer Inschrift, die Herodot uns überliefert hat, kämpften dort einst 4000 Griechen mit 300 × 10000 Barbaren um die Freiheit. Während die Griechen mit ruhiger Entschlossenheit den Kampf aufnahmen, wurden die Truppen des Großkönigs mit Geißeln in die Schlacht getrieben. Und doch hätten sie nicht gesiegt, wenn sich nicht in Ephialtes ein Verräter gefunden hätte, der den persischen Feldherrn Hydarnes mit seiner Garde, den „Unsterblichen“, den Weg über die Berge in den Rücken der Griechen wies. Die Griechen starben, wie das Gesetz es befahl. Mit ihnen fiel auch der Seher Megistias, der ihren Untergang vorausgesagt hatte.

In drei Tafeln faßt Kokoschka das Ereignis. In dem linken Bild schildert er den Aufbruch des Leonidas aus seiner Heimat. Im Hintergrund sehen wir eine heitere Landschaft mit einem reitenden Silen, im Vordergrund ein Herdfeuer, Frau und Kind, Haus und Krieger. Eindringlich blickt ein großes Auge vom Schild — uraltes Schreckbild im Kampf —, unheilabwendend und unheilverheißend.

³ Der Ausdruck „säkularisiertes Auge Gottes“ findet auch im Werke Picassos eine Stütze. So bringt eines der 70 Blätter, die als Vorarbeiten für das „Guernicabild“ heranzuziehen sind, an Stelle der Glühbirne einen Ausblick in eine Landschaft mit einer Darstellung der Sonne. Auf der linken Seite desselben Blattes beobachten wir die Mondsichel. (Vgl. *IV. Boeck*: P. Picasso S. 406 Guernica III siehe Buchbesprechungen dieses Heftes S. 475). In dem Bild vom „Frieden“, dem Gegenstück zur großformatigen Darstellung des „Krieges“, wird die Lichtquelle tatsächlich als Auge gegeben, dessen eigenartige Wimpern oder Strahlen aus Zweigen gebildet werden.

Im Mittelbild sitzt links, groß und nach innen gewandt, der Seher. Über ihm erscheint eine Vision im Licht, ein griechischer Gott (Apollo) oder der ewige Mensch. Darunter krümmt sich im roten Narrengewand die Gestalt des Verräters. An zentraler Stelle aber erhebt sich ein Krieger, der abendländische Mensch, der zwischen dem ewigen Menschheitsideal und dem Verrat zu wählen hat. Dahinter droht das unaufhaltsame Chaos der Feldschlacht.

Im rechten Bild sieht man das Vorrücken der mit Peitschen in den Kampf getriebenen Barbaren, die von Bluthunden begleitet werden. Rechts, in Ketten fliehend, Athene, die Göttin des Geistes, durch ihr Attribut, die Eule, näher charakterisiert. Im Hintergrund schaut man wie eine Vision der Seeschlacht von Salamis in heiteren Farben den Sieg der Flotte, die Verheißung des Friedens.

*

Wenn bei Picasso der immer wiederkehrende Schrei der Verzweiflung erschüttert, dem die Eintönigkeit der Farbe und die Linearität zersplitternder Flächen entsprechen, so spricht bei Kokoschka die Vielschichtigkeit des Geschehens, die Farbigkeit und eine tiefsinnige Deutung der antiken Schlacht an.

Aber beide Werke haben ihre Grenzen. Und es wäre wohl nicht richtig, wenn man in den Bildern eine letzte Sinngebung des Geschehens finden wollte. Zu einseitig schildert Picasso die Zerstörung, zu stark ist die Auflösung bei Kokoschka gegeben. Sicher gab es viele Menschen, für die eine Bombardierung sinnlos war. Ihre Antwort auf das Ungeheure war die Verzweiflung. Das hemmungslose Schreien, das Sich-am-Boden-wälzen und den Selbstmord als äußerstes Zeichen dieser Verzweiflung haben wir um uns erlebt, und manchmal waren viele von uns einem solchen Endzustand nahe. Darüber hinaus aber gab es menschliche Haltungen, die trotz Zerstörung, Feuer und Tod weit herausragten über das Chaos des Krieges. Ja es fanden sich sogar Helden, die ihren eigenen Tod zu einem Sieg der menschlichen Freiheit umzuprägen verstanden; um von den Männern des Glaubens zu schweigen, die im Namen des Gekreuzigten ein solches Schicksal auf sich zu nehmen imstande waren.

Hier führt Kokoschka gedanklich über Picasso hinaus; denn er zeigt Leonidas, einen abendländischen Prototyp, im Kampf um die menschliche Freiheit. Dieser Sohn des Herakles — Herodot bringt seinen Stammbaum — und seine Gefährten schmücken sich, bevor sie in den Tod gehen; sie zeigen Haltung. Auch der Seher bleibt im Kampf, obwohl er seinen eigenen Untergang voraussieht. Zweimal erscheint das große Motiv jeder Feldschlacht, das Bergen der Verwundeten oder Gefallenen auf dem Mittelstück von Kokoschkas Triptychon. Der Ausblick in die Landschaft auf der ersten Tafel und die Schau der siegreichen Seeschlacht mit ihrem lyrischen Charakter weisen dem Chaos seine Schranken. Unvergeßlich bleibt das Auge auf dem Schild im linken Bild, in dem alle Wechselfälle der Zukunft aufgehoben scheinen. Was aber bei Kokoschka besonders auffällt: Er vermeidet es, mit seinem Thema — Kampf zwischen Barbarentum und Griechentum, Krieg zwischen Ost und

West, Auseinandersetzung zwischen Tyrannei und Freiheit — auf die gegenwärtige Rivalität zwischen Ost und West anzuspielen. Vielmehr vertieft er die historische Thematik: Der abendländische Mensch — der Krieger im Mittelstück — steht in der Entscheidung zwischen den großen Werten des Menschlichen (Apollo im Licht) und den Unwerten des Verräters (Ephialtes, der rote Narr).

Dagegen scheint Picassos Bild — namentlich in der Deutung Haftmanns, der im Stier den Triumphator Franco erblickt — zu verlieren. Abgesehen davon, daß bei einem existentiellen Ereignis wie Tod, Krieg und Liebe jede Anspielung auf Persönlichkeiten der Gegenwart das Menschliche und Künstlerische im Werk zurücktreten läßt, ist eben Franco, gemessen an den vorangegangenen und folgenden Ungeheuerlichkeiten, nicht das Symbol der Zerstörung und des Wahnsinns.⁴ Es scheint uns dem Bilde, das Probleme genug aufgibt, mehr gedient, wenn man, wie Picassos Freund M. Raynal, es bei seiner Beschreibung tut, den Namen Franco überhaupt nicht erwähnt und das Ereignis allein sprechen läßt. Das Bild selbst bietet für solche Beziehungen keinen Hinweis.⁵

Aber auch Kokoschkas Werk hat seine Grenzen. Zunächst scheint es gedanklich überladen. Der Krieger, als Mensch in der Entscheidung, ist fast nur aus dem Begleittext zu verstehen. Die Vision des Apoll bzw. der Männergestalt im Licht enthält bei dem geradezu impressionistischen Gesamtcharakter des Bildes zu viel der Symbolik. Wie stark wirkt dagegen z. B. die Flotte oder der Rabe vor der roten Wolke u. ä. Dazu treibt der Künstler die schillernde Farbigkeit im Gegensatz zu dem überaus durchdachten, ja literarischen Aufbau der Komposition, bis zur Auflösung. Hier besitzen frühere Werke des Meisters, wie z. B. der tote Hammel, künstlerisch eine größere Eindringlichkeit, weil sich in ihnen die Auflösung, ja das Verwesende der Farbgebung mit dem Thema trifft, was für das Triptychon nicht durchweg gilt.

*

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen. Sie weisen ein gemeinsames Ergebnis auf: Der moderne Künstler und damit der moderne Mensch ist den Schattenseiten des Daseins verfallen. Er sieht vorwiegend das Negative. Selbst wo er, wie Kokoschka, gedanklich umfassende Programme bietet, bleibt der Eindruck der Auflösung. Picasso müht sich weniger um Programme. Es fehlt bei ihm die bergende Natur, die Kokoschka im Abschiedsbild und in der Seelandschaft so großartig darstellt. Es fehlt aber besonders der Mensch, der vor die Entscheidung gestellt ist, der Mensch der Freiheit. Alle Gestalten Picassos stehen unter der Gewalt eines Verhängnisses, einer unerbittlichen Notwendigkeit. Aber gerade bei der Darstellung dieses Bombenangriffes hätte das Thema des freien Menschen als Gegensatz zum Stier-

⁴ *Haftmann, Werner*, Malerei im 20. Jahrhundert. München 1954, Prestel-Verlag. S. 414.

⁵ *Raynal, Maurice*, Picasso. Übersetzt von K. G. Hemmerich. Genf 1953, bei A. Skira. S. 99. Dagegen muß man damit rechnen, daß der Stier ein altes Symbol für Spanien darstellt.

symbol nicht fehlen dürfen. Ebenso gehören Motive der Menschlichkeit, wie z. B. die Kameraden, die den Verwundeten aus der Schlacht tragen, zum Thema einer solchen Bombennacht. Durch das Fehlen dieser Elemente, Natur, Menschlichkeit und Freiheit, erscheint tatsächlich der Mensch bei Picasso mehr aus der überlieferten Ordnung ausgebrochen als bei Kokoschka. Dazu schreit Picasso seine Affekte hemmungslos heraus. Während Lessing in seinem Laokoon zwar dem Dichter den maßlosen Schrei — *ad sidera tollit* — zubilligt, fordert er vom bildenden Künstler und seinem Werk die beherrschte Haltung des Laokoon, dessen schmerzerfüllter Mund nur wenig geöffnet ist. Im Guernicabild schauen Picassos Figuren mit weit aufgerissenem Mund nach oben. Ohne Lessing zum verbindlichen Maßstab moderner Kunst erheben zu wollen, darf man sagen, daß Picasso zu intensive Ausdrucksmittel gebraucht. Er lebt vorwiegend seinem Gefühl. Allein auch er hat, wie Kokoschka, das Seherische in der Gestalt mit dem Leuchter, und die Ergebung in das Schicksal, in der knienden Frau gefaßt. Die künstlerischen Berichte beider Maler jedoch werden den Betrachter nur die Elemente der Auflösung und Zersplitterung wahrnehmen lassen, Elemente, unter deren Erfahrung beide Künstler und wir alle leiden. Aber es ist nicht nur die Aufgabe der Kunst, den Armseligkeiten einer Epoche Ausdruck zu verleihen. Man muß auch ihre Größe erkennen.

Denn das, was bleibt, ist nicht die Verwesung und Zerstörung, sondern der Geist, der die Katastrophen überwindet.

Wenn wir uns bemühen, von diesen zwei Hauptwerken der Künstler weiterzuschreiten, um ihr Gesamtwerk bzw. ihre Geistigkeit zu umreißen und so tiefer in die Gegenwart einzudringen, so stoßen wir auf eine eigenartige Schwierigkeit: Während Kokoschkas Bild der Griechenschlacht einen augenfälligen Zusammenhang mit den Frühwerken des Malers aufweist und deshalb stellvertretend für die Kunst des Meisters stehen kann, gilt das für das Guernicabild von Picasso nicht. Es zeigt nur die Errungenschaften des Kubismus; zu anderen Epochen und Malweisen des Künstlers besitzt es wenige oder gar keine Beziehungen. Die Verschiedenheit im Werk Picassos ist so groß, daß man ernstlich daran gezweifelt hat, eine Entwicklung in seinen Bildern feststellen zu können. Dieser fundamentale Gegensatz hindert uns zwar nicht, bei beiden Künstlern verwandte Probleme zu beobachten, aber er mahnt uns zu behutsamer Unterscheidung.

*

Oskar Kokoschka wurde 1886 in Pöchlarn an der Donau geboren. Seine künstlerische Laufbahn begann er in Wien. Hier stand er unter dem Eindruck des Jugendstils, wie ihn besonders Gustav Klimt vertrat. Auch Beziehungen zum Impressionismus werden bei Kokoschka greifbar. Aber sehr bald bricht sich in dieser überkommenen Formenwelt eine neue Geistigkeit Bahn. Es ist das Symbolhaft-Visionäre, das den Künstler auszeichnet. Dieses Symbolhaft-Visionäre bleibt bei Kokoschka bis in das Triptychon der Schlacht

von den Thermopylen. Die vibrierende Oberfläche einer Malerei, die man ursprünglich im Freiraum ausgebildet hatte, zerreißt und macht Tiefenschichten des Menschlichen sichtbar. Mögen die „Träumenden Knaben“ (1908 Lithographie in Farben) noch von der Melancholie des Jugendstils gestaltet sein — Stilleben, Porträts und Landschaften verraten bald die eigene Form. So erregte das Stilleben mit Hammel, Schildkröte und Hyazinthe von 1909 besonderes Aufsehen. Man begreift an diesem Bild sehr schnell, daß nicht die Verwesung eines Tieres im Mittelpunkt der Darstellung steht, sondern daß das Morbide eines psychischen Zustandes, vielleicht sogar die Krankheit einer ganzen Gesellschaft hier ihren erschütternden Ausdruck findet. Aufschlußreich für diese „nature morte“ ist das Vorhandensein von Lebewesen, Blume, Molch und Maus, die das Makabre der Situation noch eindringlicher zum Bewußtsein bringen.

Dieselbe Geistigkeit ist in vielen Porträts des Malers wirksam. Ihre Oberfläche ist wie zerfressen oder von innen her durchleuchtet. Man hat an die Kraft von Röntgenstrahlen erinnert. Bildnisse wie das von Professor Forel oder von Adolf Loos besitzen die Macht einer solchen Strahlung. Die Beziehungen zu einer zerfasernden Psychoanalyse werden deutlich. Die Geistigkeit Sigmund Freuds, die das Wien des beginnenden Jahrhunderts mitbestimmte, wird auch im Werke Kokoschkas wirksam. Um wie vieles verheißungsvoller als Dürers Ritter, Tod und Teufel lautet z. B. das Thema eines Bildes von Kokoschka: Ritter, Tod und Engel. Aber während wir beim Anblick von Dürers Ritter Gewißheit haben, daß er sein fernes Ziel erreicht, scheint den Ritter Kokoschkas Angst befallen zu haben. Zaghaft weicht er zurück. Er vergeht vor „des Engels größerem Dasein“. Auch die Fülle seiner graphischen Folgen, die zum Teil traditionelle Motive und Themen behandeln, wie „Der gefesselte Kolumbus“, „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Bachkantate), die Passion, Hiob usw., beschreiben weithin die eigenwillige Entdeckungsfahrt des Künstlers in die Tiefen der Seele. Das muß man namentlich beachten, wenn man seine religiöse Bildwelt verstehen will. Dabei handelt es sich durchaus nicht immer um Aussagen über den christlichen Glauben und seine Geheimnisse, sondern oft um eine psychologisierende Geistigkeit. Die geistige Selbstbefreiung des Künstlers gewinnt Gestalt: „Allgemein befreit sich der Geist einzig durch den Akt der sinnbedeutenden Handlung von einer fatalistischen Haltung, welche sich in der zeitgenössischen, gesellschaftlichen Geisteshaltung als permanenter Panikzustand auch im politischen Leben manifestiert.“⁶ Man nennt diese Kunst wegen ihrer starken Ausdruckskraft Expressionismus und meint damit das Sichtbarwerden seelischer Kräfte im Bild.

Doch reicht die psychologische Erklärung für die Malerei Kokoschkas nicht aus. Das wird rein gegenständlich an den Landschaftsbildern des Künstlers deutlich, die von überragender Qualität sind. Unvergesslich die „Winds-

⁶ Oskar Kokoschka, Aus seinem Schaffen 1907—1950. München 1950, Prestel-Verlag. (Ausstellungskatalog) Vorrede des Künstlers.

braut“, ein Bild, bei dem man nicht weiß, ob der Einbruch kosmischer Mächte die Liebenden bedroht, oder die Fragwürdigkeit menschlicher Beziehungen den Kosmos in Aufruhr gebracht hat. Betrachtet man die übrigen Landschaften des Meisters, so wird man inne, daß vor aller Psychologie die Übermacht kosmischer Gewalten das Ursprüngliche bei ihm ist. Der Kosmos bäumt sich oft in seinem Werk wie in endzeitlichen Wehen. Kunstgeschichtlich ist die Funktion des Lichtes im Bild dafür aufschlußreich. Dieses Licht durchbricht und zerbricht gleichsam den Leib des Bildes. Hat man diese eigene Gewalt des Lichtes erst einmal in den Landschaften Kokoschkas beobachtet, so wird man seine gestaltende Kraft auch in den Porträts nachweisen können: Seine Bildnisse sind nicht beleuchtet, sondern durchlichtet. Den Vorrang des Objektiven (vor dem subjektiv Psychologischen) läßt eine weitere Rücksicht erkennen: die Beziehungen der Figuren zum Grund. Nicht nur Gegenstände und Bäume, selbst seine Porträts erscheinen wie in einen undurchdringlichen Grund eingelegt, einen chaotischen Urstoff, der sie trägt. So werden keine klaren Perspektiven und Flächen aufgebaut, sondern die urpersönlichen Kräfte des Lichtes formen im brodelnden Grund die Gestalten. Damit wird — im Gegensatz zu Picasso — ein neues bewahrendes Element greifbar: die Erde. Tatsächlich hat Kokoschka in seinem Werk nie die Bezüge von Oben und Unten, Himmel und Erde aufgegeben. Es sind also große, bewahrende und vor allem objektive Werte im Werk des Österreicherers lebendig. Ihr Einfluß ist so groß, daß Else Lasker-Schüler von dem Maler sagen konnte: „Kokoschka ist ein alter Meister, später geboren, ein furchtbares Wunder.“⁷

Reflexer noch lassen sich die objektiven Grundlagen seiner Kunst in seiner Theorie fassen: „Die Alten haben dem Chaos, welchem sie das lähmende Gorgo-Antlitz verliehen, die Existenz eines individuellen Ich, eines handelnden Selbst entgegengehalten, welchem, als dem einzig der menschlichen Vernunft erkennbaren Urstoff der Schöpfung, nicht allein die Plastizität innewohnt, die jede Form anzunehmen fähig ist, sondern dem als Urgeist auch der freie Wille zugehört. Während die Masse gehandelt wird, ist dieses Selbst, oder der Geist, also allein imstande zu handeln oder zu schaffen, zu formen als das erkennbare, wahre Zentrum der Kräfte des Universums, weil Gesetz und Maß der Natur solcherart sich äußern.“

Es liegt am Selbst, in freier Willensäußerung sich für Verstand oder Wahnsinn, für Menschentum oder das Tierische, für Liebe oder Haß, für organisch werdendes Leben oder das Chaos, das den Verstand blendet, zu entscheiden. Es liegt am Künstler, der berufen ist, stellvertretend für die Gesellschaft den Weg zur Überwindung des Fatums durch den Akt der inneren Reinigung zu weisen, zu sehen, was ist und was nicht ist.“⁸

Eine tiefe Auffassung vom Beruf des Künstlers kommt in diesen Worten Kokoschkas zum Ausdruck. Aber sie erspart uns nicht die Aufgabe, in des Künstlers Werk zu unterscheiden und uns an ihm zu entscheiden; denn die

⁷ Knaurs Lexikon moderner Kunst. München 1955. S. 151.

⁸ Oskar Kokoschka, a.a.O. Vorrede.



OSKAR KOKOSCHKA, geb. 1886: „THERMOPYLAE“

(Ein Triptychon) Mittlere Tafel. (Zürich, bezw. Villeneuve am Genfer See 1954)

Kräfte, die in seinen Bildern sichtbar werden, sind durchaus nicht immer aus dem Geist des Christentums geboren. Da waltet neben großen geistigen Mächten viel Anonymes, Auflösendes und Fragwürdiges. Und dieses Fremde in der Welt unserer zeitgenössischen Kunst will begriffen und bewältigt werden.

*

Das wird noch deutlicher bei Picasso. Auch Picasso bemüht sich, die Innenseite des psychischen Geschehens wiederzugeben, und zwar voraussetzungslos. Seine Bilder stellen eine Dokumentensammlung seiner seelischen Abläufe dar. Das macht ihren Wert aus, das bedingt auch ihre Schwäche; denn nicht alles, was in der Seele des einzelnen vorgeht, ist von künstlerischem Rang. So treibt der Mensch und sein Werk in eine schreckhafte Dialektik, in einen Widerspruch, der uns sein Wesen nur schwer fassen läßt.

Dieser Widerspruch zeigt sich zunächst in seiner Person. Pablo Ruiz Picasso stammt aus einem katholischen Land (Spanien) und einer katholischen Familie, ist aber eingeschriebenes Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs. „Ich bin ein Kommunist, damit es weniger Elend gibt“, erklärt er von sich selbst.⁹ Zugleich rückt er jedoch als Maler von dem sozialistischen Realismus sowjetischer Kunstauffassung ab. Ja, eine Bildniszeichnung Stalins erfuhr die offizielle Kritik seiner Partei. Genau so wie gewisse spanische politisch-soziale Autoritäten das Guernicabild als „antisozial, lächerlich und dem gesunden Sinn des Proletariats völlig inadäquat“ aus dem spanischen Pavillon der Weltausstellung entfernt wissen wollten.¹⁰

Widersprüchlich erscheint aber vor allem sein Werk. Neben feinsinnigen Kinderbildern, Darstellungen von Mutter und Kind, Porträts — Kunstwerken erster Qualität — finden sich plastische Arbeiten, die zum Teil minderwertig sind. Man stellt Collagen und Montagen — Kompositionen aus gerissenem Papier und Abfällen aus, die oft auch bei wohlwollender Sicht nur den Wert eines Experiments beanspruchen können. So kommt es, daß auch die Fachwelt zu entgegengesetzten Urteilen gelangt. A. Malraux, ein unverdächtigster Zeuge, nennt ihn einen „beunruhigenden Hexenmeister“. Haftmann behauptet, er male die Legende unseres Daseins. Er hebe die Kunst zu nie erreichten Höhen.¹¹ Berdjajew sieht in ihm zugleich den „Darsteller des Zerfalls“ und den „Vollender der alten Welt“. ¹² C. G. Jung, der Schweizer Psychologe, deutet ihn im Zeichen der Nekya (Unterwelt) und Kundry (Häßlichkeit).¹³ Bei diesen gegensätzlichen Urteilen darf man nicht außer acht lassen, daß sich die Begriffe wie Kunst, Schönheit, Stil, Natur und Entwicklung bei den einzelnen Autoren weitgehend unterscheiden. Picasso erklärt z. B. von sich selbst: „Ich entwickle mich nicht, ich bin.“ Ein pseudoreligiöses Pathos scheint in einem solchen Ausspruch unverkennbar. Kunst ist für ihn Daseins-

⁹ Pablo Picasso. Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen. Zürich 1954. Arche-Verlag. S. 109.

¹⁰ W. Boeck, Picasso. Stuttgart 1955, Kohlhammer-Verlag. S. 232.

¹¹ W. Haftmann, a.a.O. S. 415.

¹² Pablo Picasso, a.a.O. S. 114 u. S. 117.

¹³ Pablo Picasso, a.a.O. S. 118 ff.

erhellung. „Ich male, um nicht aus dem Fenster zu springen“, sagt er zu seinem Freund Sabarté. Und Sabarté deutet den Ausdruck und seine Kunst als Selbstbefreiung.¹⁴ Damit aber sind wir auch bei dem Quellgrund seiner Werke. Auch hier herrscht Dialektik. Der Mensch ist nicht mehr er selbst, die in sich geschlossene Person, sondern jeweils ein anderer. Eine Reihe von „Epochen“ oder Metamorphosen kennzeichnen den Weg seiner Kunst.

Da ist zunächst die blaue Epoche (1901—1904). Genannt nach der vorherrschenden Farbigkeit, die Jung mit dem Tuatblau der ägyptischen Unterwelt in Zusammenhang bringt, charakterisiert durch die Trauer und Schwermut der Gestalten. Die vorwiegenden Themen dieser meist nachts entstandenen Bilder sind die Einsamen, Bettler, Gaukler, Irre und Trinker, Randexistenzen. Die Unerlöstheit des modernen Menschen wird hier eindringlich gestaltet.

Die rosa Epoche (1905) bevorzugt weiterhin die Gestalten der Zirkuswelt. Neben einer neuen Farbigkeit und Plastizität werden wir einen Bezug zum Publikum feststellen können, der den Figuren der blauen Epoche gefehlt hat. Aus dieser Zeit stammt das Bild, das Rilke zu seiner 5. Elegie angeregt hat.

Die negroide Epoche (1906/07) wird durch die fremde Welt der Negerplastik ausgelöst. Das große Zeichen wird gesucht. Fetisch und Idol regen zu schreckhaften Gestalten an, in denen das Bild des Menschen zertrümmert scheint. Eine Religion auf eigene Faust bricht sich Bahn.

Die Formzertrümmerung, deren Exponent das Bild der Demoiselles d'Avignon ist, leitet den Kubismus ein. Der analytische Kubismus geht aus vom gesehenen Gegenstand, um ihn im Bild in geometrische und stereometrische Grundformen zu zerlegen. Ein Wort Cézannes, daß in der Natur sich alles aus Kugel, Kegel und Konus formt, hat hier anregend gewirkt. Man bemühte sich dementsprechend, die innere Architektur und Struktur der Dinge zu erfassen. Dagegen geht der synthetische Kubismus von der innerseelischen Erfahrung des Künstlers aus, von einem Gefüge von Farben und Formen im Inneren, um dann durch entfernte Hinweise in der Zeichnung die Beziehungen zu den Gegenständen des Themas herzustellen.

Im Wendepunkt dieser Metamorphosen bildet Picasso die sogenannten Collages, bei denen wirkliche Dinge wie Nägel, Leisten u. ä. in das Bild bzw. in die Komposition eingefügt werden. Damit wollte man dem Ding eine neue Bedeutung verleihen.

Während des ersten Weltkrieges schlägt die Richtung um. Picasso baut jetzt eine klassizistische Welt. Wir dürfen den Namen klassizistisch nicht pressen. Er will nur besagen, daß wir plötzlich Beziehungen zur Antike feststellen und die äußere Erscheinung des Menschen in unversehrter Gestalt wieder vor uns auftaucht.

In den zwanziger Jahren entwickelt Picasso in Dinard einen eigenen Surrealismus, der an kubistische Formen anknüpft. Mit dem spanischen Bürger-

¹⁴ W. Boeck, a.a.O. S. 49.

krieg und dem zweiten Weltkrieg gerät der Maler in eine Zeit entsetzlicher Depressionen, wenigstens in seinem Werk. In Stierschädeln, Katzen, Menschentorsen grausigster Art bilden sich Symbole, die den Untergang aller dem Menschen heiligen Werte schreckhaft darstellen.

Die großen Bilder der Lebensfreude und des antiken Pastorale, die nach dem zweiten Krieg in Antibes entstanden sind, verraten Resignation und tragen eine zweifelhafte Euphorie zur Schau.

Mit diesen kurzen Hinweisen haben wir die charakteristischen Etappen der künstlerischen Laufbahn Picassos abgeschritten. Narren, Seiltänzer, Stiere und die sich ewig wandelnde Frau sind seine Leitbilder. Der „unbehauste Mensch“ (Holthusen) wandert ruhelos über fremde Straßen. In seinem Werk öffnet sich ein weites Feld für Psychologie und Psychoanalyse. Hier sagt ein Mensch mit letzter, fragwürdiger Ehrlichkeit alles heraus, was ihn bedrängt. Die Assoziation spielt dabei eine besondere Rolle. In seinen Dichtungen kommt das unmittelbar zum Ausdruck:

„Blutiges meßgewand über die nackten schultern des zwischen den feuchten tüchern fröstelnden grünen getreides geworfen, symphonieorchester zerstückelter körper an blühenden bäumen . . .“¹⁵

Damit scheint auch der Triebwelt Tür und Tor geöffnet zu sein. Das, was man Existentialismus und existentielle Freiheit nennt, wird sichtbar. Die Person wird von den Eindrücken und Triebkräften nahezu überschwemmt. Und doch: das Großartige und Unfaßbare ist, daß in diesem „imaginären Museum“ (Malraux) einer entchristlichten Seele sich immer wieder Werke von Rang und Würde finden. Durch diese Bilderwelt geht der Christ wie durch das Chaos einer modernen Großstadt: Er sieht Plakate, Lichtreklame und hört den ohrenbetäubenden Lärm. Doch er verdammt nicht. Er läßt sich aber auch nicht verführen, sondern er unterscheidet, prüft und wählt. Vielleicht spricht er sogar mit der Torte aus Picassos Drama: „Wißt ihr, ich bin der Liebe begegnet. Sie hat zerschundene Knie und geht betteln von Tür zu Tür. Keinen Groschen hat sie in der Tasche und sucht eine Stelle als Schaffnerin in einem Vorstadt-Autobus.“¹⁶

Man kann sich dem Eindruck nicht verschließen, daß hinter allen farbigen Kulissen dieser Welt und trotz aller Dialektik und Chaotik noch die Sehnsucht nach der Wahrheit lebendig ist: „Wir wissen alle, daß Kunst nicht Wahrheit ist. Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen läßt, zumindest die Wahrheit, die wir verstehen können. Der Künstler muß wissen, auf welche Weise er die anderen von der Wahrhaftigkeit seiner Lügen überzeugen kann“ (Picasso).¹⁷ Und so wird ein religiöses Anliegen selbst im Werk und in der Person Picassos sichtbar: Die Sehnsucht nach einer personalen Begegnung, die über alle Katastrophen für immer dauert. Sein merkwürdiges Drama schließt der Künstler mit einem Bild von zeichenhafter Eindringlichkeit. Die Schauspieler stellen sich zu beiden Seiten der Bühne auf.

¹⁵ W. Boeck, a.a.O. S. 506.

¹⁶ Pablo Picasso, a.a.O. S. 95.

¹⁷ W. Boeck, a.a.O. S. 503.

Das Fenster im Hintergrund fliegt auf. Eine goldene, leuchtende Kugel schwebt herein. Alle verbinden sich die Augen, zeigen aufeinander und rufen:

Du, Du, Du!

Auf der goldenen Kugel aber wird das Wort sichtbar:

Niemand!¹⁸

Stärker kann das Anliegen und Versagen Picassos nicht zusammengefaßt werden: Das Suchen nach dem personalen Du, Goldgrund und darauf das erschütternde Niemand.

*

Wir haben uns bemüht, ausgehend von zwei Katastrophen- oder Schlachtbildern, in die Welt zweier moderner Künstler einzudringen. Der eine, Oskar Kokoschka, mehr in die Tradition eingebunden, gestaltet ein visionäres Erleben. Der andere, Pablo Picasso, weithin ohne Bindung, macht die Dialektik der Moderne sichtbar, ihren Widerspruch. Beide aber zeigen mit großer Intensität, daß sich der Umbruch und die große Katastrophe des heutigen Menschen in den Tiefen seiner Seele vollzieht.

Die Krise des Trecento

Von G. FRIEDRICH KLENK S.J.

„Die italienische Kultur des 14. Jahrhunderts hat, wenn sie auch zum großen Teil mittelalterlichen Charakter zeigt, ihrem Inhalt und ihren Schöpfern nach ein ausgesprochen weltliches Gepräge; mit Recht kann man sie als die erste große weltliche Kultur seit dem Ende der Antike bezeichnen. Sowohl von diesem Gesichtspunkte aus, als auch wegen der Erneuerung ihrer klassischen Kultur besonders durch Petrarca, ist das italienische Trecento der Verlängerer der Renaissance.“ So Luigi Salvatorelli in seiner Geschichte Italiens.¹ Er übertreibt die Weltlichkeit des 14. Jahrhunderts, aber daß wesentliche Kulturkräfte aus dem mittelalterlichen Gottesstaat zur „Welt“ hin unterwegs waren, läßt sich kaum bestreiten. „In der Geschichte der Menschheit gibt es nächst der Epoche, in welcher sich die Umwandlung der antiken heidnischen Welt in eine christliche vollzog, kaum eine denkwürdigere Periode als diejenige des Übergangs vom Mittelalter zur neueren Zeit.“² Das 14. Jahrhundert war Übergang, von Gegensätzen erfüllt, wie ja auch die ganze Renaissance Zeit der Gärungen, der Spannungen und des Widerspiels verschiedener Strömungen war. Nicht nur stand ein Neues dem Alten gegenüber, auch das Neue selbst war zwiespältig. „Einer der mächtigsten Faktoren“ jener Zeit „war jene großartige Vertiefung und Erweiterung des Studiums der Antike ...“ Gerade auch in dieser Hinwendung zu den Schätzen

¹⁸ *Pablo Picasso*, a.a.O. S. 97/98.

¹ Berlin 1942, Junker und Dünnhaupt. S. 303.

² *Pastor*, Geschichte der Päpste, I. Bd. 3. u. 4. Aufl., S. 3.