

die engere Wahl genommen. Dazu gehören 20 Trinkwasser- und Bewässerungsprogramme, 121 Krankenhäuser, Behandlungsstationen und Pflegeschulen, 127 landwirtschaftliche und handwerkliche Ausbildungsstätten und 542 Projekte, bei denen in den unterschiedlichsten Notsituationen die Voraussetzungen zu einer gewissen Selbsthilfe geschaffen werden sollen. Der Bedarf für die vordringlichsten Projekte beträgt etwa 22 Millionen DM. Die von der Fuldaer Bischofskonferenz eingesetzte Bischöfliche Kommission wird schon am 16. Mai zusammentreten, um die Verteilung der eingegangenen Fastenspenden vorzunehmen.

Die Bischöfliche Kommission, der die oberste Leitung des Werkes obliegt, steht unter dem Vorsitz von Kardinal Frings, und besteht aus Erzbischof Schäufele von Freiburg, Bischof Hengsbach von Essen, Bischof Pohlschneider von Aachen und Bischof Schröffer von Eichstätt. Sie tritt in der Regel vier- bis sechsmal im Jahr zusammen. Die Entscheidung über Hilfsmaßnahmen unter 30 000 DM erfolgt im schriftlichen Verfahren, über Hilfsmaßnahmen in Katastrophenfällen telegrafisch oder telefonisch. Zu Gesuchen, die einen Betrag von 30 000 DM übersteigen, wird vor der Entscheidung der Beirat des Werkes gutachtlich gehört. Dem Beirat gehören an: Generalvikar Krautscheid von Essen als Vorsitzender, Prälat Mund als Vertreter der päpstlichen Werke der Glaubensverbreitung, Generalsekretär Hüßler als Vertreter des Deutschen Caritasverbandes, Frau Lückner als Vertreterin des Zentralkomitees der Deutschen Katholiken, Rechtsanwalt Knott als Vertreter des Bischöflichen Hilfswerkes, ferner je ein Experte für die verschiedenen Fachgebiete wie Genossenschaftswesen, Gesundheitswesen, Landwirtschaft oder Wirtschaftsfragen.

UMSCHAU

Gilot-Picasso:

Die Zerstörung eines Mythos

Pablo Picasso ist wohl der bedeutendste Maler des 20. Jahrhunderts. „Er malt die Legende von unserem Dasein im Hier und Jetzt. Er hebt die Kunst zu nie erreichten Höhen.“ So lesen wir bei Werner Haftmann. Er sucht „in seinem Inneren die Abbilder von Wahrheiten“, die noch „die Frische einer ersten Offenbarung haben“. So schreibt Maurice Raynal. Diese einzigartigen Qualifikationen, die den Maler geradezu mit einem Mythos umgeben, rechtfertigen es, sich auch für das Leben und die Arbeitsweise des großen Spaniers zu interessieren.

Deshalb wurde das Buch von Françoise Gilot „Mein Leben mit Picasso“ zu einem solchen Erfolg¹. Es versprach einen Schlüssel zu dieser von Geheimnissen umwitterten Künstlerpersönlichkeit. Von den einen wurde das Buch nach Intimitäten, von den andern nach Geheimrezepten der Kunst abgesucht. Sicher finden wir darin ausgezeichnete Beiträge zum künstlerischen Schaffen Picassos. Wer glaubt, gewisse Eskapaden dort eingeblendet zu sehen wie in einem schlechten Film, wird weniger auf seine Rechnung kommen. Der eigentliche Wert dieses – übrigens sehr gut gearbeiteten – Buches liegt auf einem ganz anderen Gebiet: Hier wird ein moderner Mythos zerstört. So hat das Werk und das Leben, das in ihm sichtbar wird, für jeden von uns eine besondere Bedeutung.

¹ Françoise Gilot und Carlton Lake: Leben mit Picasso. München: Kindler 1965. 362 S., davon 28 Bildseiten. Lw. 24,50.

Das Leben des Künstlers

Françoise Gilot war ungefähr 21 Jahre alt, als sie sich 1942 entschloß, zu dem sechzigjährigen Picasso zu gehen. Die Schwierigkeiten in der Familie haben nicht wenig zu diesem Entschluß beigetragen. So hatte das Mädchen vorher die Beziehungen zu ihrem Vater, der sie von Psychiatern behandeln ließ, abgebrochen. Andererseits wußte Françoise schon damals von den wechselnden Verhältnissen Picassos zu Frauen. Bei einer ersten Begegnung mit Picasso im „Catalan“, einem Restaurant bei Notre Dame in Paris, saß Dora Maar noch mit dem Spanier zusammen (11).

Picasso war damals schon ein alter Mann. Er mußte damit rechnen, daß ein junges Mädchen eine solche Verbindung vielleicht nicht durchhalten könnte. Was ihn trotz dieser Einsicht zu der Liaison gebracht hat, war – wenn man von der Jugend und Schönheit des Mädchens absieht – die geradezu schrankenlose Anerkennung und Förderung seiner Kunst, die Françoise ihm entgegenbrachte. Bei ihr war es – wenn man ihre persönliche und gesellschaftliche Note nicht in Rechnung setzt – die Größe des Werkes, die sie zu diesem nicht eben gewöhnlichen Schritt veranlaßte. Der Ruhm des Künstlers, nicht der Mensch oder gar der alte Mann, zog sie zu Picasso. Beide wurden also von sachlichen Beweggründen bestimmt. Diese objektiven Bezüge rechtfertigen es, über die Intimsphäre der beiden Menschen zu sprechen. Wenn gewisse Vorgänge im Leben des Künstlers anhand der vorliegenden Publikation geschildert werden, sollen keine moralischen Qualifikationen ausgeteilt werden. Ein Urteil über gut und böse bei anderen überläßt man besser einer höheren Instanz. Dazu kommt, daß wir, trotz des Hinweises auf das „absolute Gedächtnis“ von Françoise Gilot durch Carlton Lake (7), die Historizität der Vorgänge und Aussprüche nicht völlig kontrollieren können. Hier sollen deshalb nur die für uns und unsere Zeit wesentlichen Motive herausgearbeitet werden. Diese den Zeitgeist bestimmenden Motive finden wir im Leben und Werk Picassos auf Schritt und Tritt. Es ist die Sorge um

die Sache, die den Spanier treibt. Sein Werk und seine Kunst stehen hinter allen seinen Unternehmungen. Ein solches Tun ist groß. Allein bei Picasso überschreitet es jene Grenze, die dem Leistungsstreben des Menschen gesetzt ist. So konnte Françoise Gilot schon bei ihren ersten Besuchen kritisch bemerken: Sein Atelier war „der Tempel einer Art Picasso-Religion“ (15). Und ein Ausspruch des Malers selbst zeigt den totalitären Charakter seiner Kunstauffassung: „Alle Menschen haben das gleiche Potential an Energie. Der Durchschnittsmensch verschwendet die seine in einem Dutzend Kleinigkeiten. Ich verschwende die meine auf eine einzige Sache: meine Malerei. Alles andere wird ihr geopfert – du und jeder andere – einschließlich meiner selbst“ (336). Überträgt man diese Axiome ins Politische, ins Nationale oder Sozialistische, so kommen sie den Ansichten von Hitler und Stalin erschreckend nahe.

„Für mich gibt es keinen Unterschied zwischen einer bezaubernden Frau und einem Frosch“ (260). Diese Situation der Frauen im Leben des Künstlers charakterisiert Gilot in erschütternder Weise: „Marie-Thérèse war sehr wichtig für ihn, solange er mit Olga lebte; sie war sein Traum, während eine andere die Wirklichkeit war. Er liebte sie beständig, weil er nicht wirklich von ihr Besitz ergriffen hatte: Sie lebte anderswo und war die Zuflucht aus einer Realität, die er als unerfreulich empfand. Doch als er schließlich Olga fortgeschickt hatte, um von dem Bild, nach dem er so unaufhörliches Verlangen hatte, endgültig Besitz zu ergreifen, vertauschte die Realität plötzlich ihre Seiten. Was Phantasie und Traum gewesen war, wurde Wirklichkeit, Abwesenheit wurde Gegenwart, eine doppelte Gegenwart, weil Marie-Thérèse ein Kind erwartete. Dann wurde nach Pablos Logik aus Marie-Thérèse an Stelle Olgas diejenige, der er entfliehen mußte. Da kam Dora Maar, um Pablo zu fotografieren, und Marie-Thérèse sah sich in Olgas Lage“ (225). „Ein anderes Mal schmeichelte er mir weniger: ‚Du warst eine Venus, als ich dich kennenlernte. Jetzt bist du ein Christus – und zwar ein romanischer Christus, bei dem man alle Rippen zählen kann. Du begreifst doch

hoffentlich, daß du mich so nicht interessierst.' Ich sagte, natürlich sei ich sehr dünn geworden, er wisse aber doch, daß ich mich seit Palomas Geburt nicht recht wohlgeföhlt habe. 'Das ist keine Entschuldigung, es ist noch nicht einmal ein Grund. Du solltest dich schämen, dich so gehenzulassen, deine Figur und deine Gesundheit so zu vernachlässigen, wie du es getan hast. Jede andere Frau würde nach der Geburt eines Babys schöner werden – aber nicht du. Du siehst aus wie ein Besenstiel. Denkst du, ein Besenstiel kann jemanden reizen? Mich nicht!' " (323). „All diese Geschichten und Erinnerungen um Olga, Marie-Thérèse und Dora Maar, auch ihre dauernde Gegenwart hinter den Kulissen unseres Lebens, brachten mich allmählich zu der Überzeugung, daß sie der Ausdruck eines Blaubart-Komplexes waren, der ihn wünschen ließ, diese Frauen, die er gesammelt hatte, in seinem kleinen privaten Museum auszustellen. Er schnitt ihnen die Köpfe nicht ganz ab. Er zog es vor, daß das Leben weiterging. Diese Frauen, die sein Leben irgendwann einmal geteilt hatten, sollten immer noch schwache Piepser der Lust und des Schmerzes von sich geben und ein paar Bewegungen machen, wie zerbrochene Puppen, genug, um zu beweisen, daß noch ein Hauch von Leben in ihnen war, das an einem Faden hing, dessen anderes Ende er in der Hand hielt. Von Zeit zu Zeit gaben sie den Ereignissen einen heiteren, dramatischen oder tragischen Schein, und das war Wasser auf seine Mühle“ (229).

Françoise Gilot konnte zur Ansicht gelangen: „Grundsätzlich ist Pablo Atheist“ (220). Doch derartige letzte religiöse Beziehungen sind noch schwerer zu durchschauen als die gewöhnlichen ethischen Haltungen eines Menschen.

Dagegen sind bei einer solchen Geringschätzung der personalen Würde der Frau die „fetischistischen Neigungen“ und der Aberglaube des Künstlers bemerkenswert (221). Es scheint, daß er seine Haare, die für ihn wohl nach uralten mythologischen Vorstellungen Inbegriff des Lebens waren, nach dem Besuch des Friseurs verschwinden ließ (221). Von seinem Sohn Claude behielt er immer wieder Kleidungs-

stücke, Hut, Mantel oder Krawatte bei sich zurück, denn durch solche Gegenstände des Kindes glaubte er sein Leben verlängern zu können. Vor einer Reise mußten sich alle Familienmitglieder im Raum niedersetzen und zwei Minuten schweigen, damit die Fahrt gut vonstatten gehe (220/221). „Eines Tages, im Verlauf eines kleinen Scherzes, den wir miteinander trieben, einer Art Sketch, öffnete ich im Zimmer einen Schirm. Wir mußten, den dritten Finger jeder Hand über den Zeigefinger gekreuzt, im Zimmer umhergehen, dabei die Arme schwingen und ‚Largato‘ ‚Largato‘! rufen, um das Unglück (das durch den aufgespannten Regenschirm drohte) schnell zu verjagen, bevor es einen von uns erwischen konnte“ (220).

Merkwürdig erscheint auch die Pseudohochzeit, die Picasso mit Françoise Gilot in der kleinen Kapelle neben dem Museum von Antibes durchführte: „Er führte mich durch das Innere, und als er nach hinten, in die Nähe des Taufsteins kam, zog er mich in eine dunkle Ecke und sagte: ‚Du wirst hier schwören, daß du mich immer lieben wirst.‘ Ich war verdutzt. ‚Das kann ich doch überall schwören, wenn ich mich schon so feierlich verpflichten soll‘, sagte ich. ‚Warum gerade hier?‘ ‚Ich glaube, es ist besser hier als anderswo?‘ antwortete Pablo. ‚Hier oder anderswo, das ist doch egal‘, sagte ich. ‚Nein, nein‘, sagte Pablo. ‚Na schön, es ist natürlich gleich, aber das ist schließlich so eine Sache. Man kann nie wissen. Es kann ja etwas dran sein an all dem Unsinn mit den Kirchen. Dadurch wird die Sache vielleicht ein wenig sicherer. Wer weiß? Ich finde, wir sollten diese Möglichkeit nicht verwerfen. Es könnte helfen.‘ Also schwor ich, er schwor, und er schien zufrieden“ (131/132).

„Seit Claude geboren war, sprach Pablo von ihm mit einer Freudschen Fehlleistung, die sehr amüsant war. Immer wenn er l'enfant, das Kind, sagen wollte, sagte er l'argent, das Geld. In der Rue des Grands-Augustins schlief Claude im Zimmer neben dem unseren. Wir gingen etwa um ein oder zwei Uhr morgens zu Bett, wenn Pablo mit seiner Arbeit fertig war. Eines Morgens, etwa um drei Uhr, setzte sich

Pablo plötzlich im Bett auf und sagte: „Das Geld ist tot. Ich höre es nicht mehr atmen“ (241). „Auch tagsüber dauerten seine Ängste an. Oft, wenn er nach Hause kam, sagte er: ‚Wo ist das Geld?‘ Manchmal antwortete ich darauf: ‚Im Koffer‘, weil Pablo immer einen alten roten Lederkoffer von Hermès mit sich trug, in dem er fünf oder sechs Millionen Francs verwahrte, damit er ‚den Preis für ein Päckchen Zigaretten‘ bei sich habe, wie er es nannte. Doch wenn ich angenommen hatte, daß es sich auf eines der Kinder bezog, sagte er oft: ‚Nein, ich meine das Geld, im Koffer. Ich möchte es zählen“ (242). In einer Art von Ritual zählte er dann stundenlang sein Geld.

Mit diesem Geldzählritual kommen wir noch mehr als mit dem Fetischismus in den Schatten moderner Geistigkeit. Die Personen, die Menschen, namentlich die Frauen werden nach Bedarf benutzt, während die Sache, das Material und das Geld, kultischen Rang erhält. Diese Prädominanz der Sachen veränderte nicht nur das Verhältnis des Spaniers zu den Frauen, sondern auch zu den übrigen Persönlichkeiten seiner Umgebung, namentlich zu den Künstlerfreunden. Seine Freunde gingen mehr und mehr auf Distanz, wenn Picasso kam. Braque ließ lieber das Essen anbrennen, als Pablo dazu einzuladen (140). Nach André Gide fehlte Picasso das Verständnis für geistige Werte (239). Der Dichter Paul Eluard, dessen erste Frau Nush eine Zeitlang Picassos „Lieblingsmodell“ (134) war, warf dem Spanier sein „Spatzengehirn“ vor (297). André Breton gab Picasso wegen seiner politischen Haltung in der Frage der Säuberung unter den Intellektuellen nach dem Krieg nicht mehr die Hand (136). Man fürchtete seine Ironie und seinen Klatsch, aber auch seine rücksichtslose Übernahme fremder Ideen. „Wenn es etwas zu stehlen gibt, stehle ich es“, sagte Picasso oft (302). Tatsächlich hat der Spanier in seinem Werk zahllose Anregungen von anderen Künstlern übernommen.

Üppig ins Kraut schießende Abstrusitäten und merkwürdige Formen des Aberglaubens sind also die eine Kehrseite eines absoluten Lebens für die Sache der Kunst. Die andere Seite

bestand in der Geringschätzung der Personen, namentlich der Frauen.

Man könnte meinen, es ginge hier nur um die Schrullen eines alten Mannes. Aber Picasso steht auch in seinen privaten Äußerungen für die Epoche. Der Vorgang der Versachlichung und Entpersonalisierung wird nämlich durch sein Werk in einzigartiger Weise bestätigt.

Formprinzipien der Kunst Picassos

Es gibt wohl kaum einen Betrachter der Bilder dieses Malers, der nicht durch ihre Formen schockiert wurde. Der überlieferte klassische Kanon der Figur – den übrigens Picasso beherrscht wie kaum ein Künstler – wurde von ihm schon früh durchbrochen. Ein aufschlußreiches Beispiel dafür bildet „Die Akrobatin auf der Kugel“ oder „Der Athlet“ aus dem Jahr 1905 (jetzt Petersburg). Im Vordergrund dieses Bildes sehen wir einen Mann, im Mittelgrund ein Mädchen. Der Mann – ein Athlet – sitzt auf einem Kubus. Das Mädchen – eine Akrobatin – tanzt auf einer Kugel. Die Wirkung des Bildes beruht auf dem Gegensatz von Mann und Frau, Kugel und Kubus, Ruhe und Bewegung. Diese thematische und kompositionelle Spannung bestimmt in vielfältigen Variationen auch das spätere Werk Picassos. Merkwürdig ist jedoch auf diesem Bild der Kanon der männlichen Figur. Die Schultern des massigen Mannes sind nämlich in die Fläche gewendet wie bei den Gestalten der ägyptischen Kunst, während das Gesicht des Athleten im Profil erscheint. Damit ist der klassische Kanon aufgegeben und eine archaisierende Form bevorzugt. Diesen ägyptischen Kanon hatte Paul Gauguin in die moderne Malerei eingeführt. Der Symbolist erklärte, „der grobe Irrtum ist das Griechische, so schön es sein mag“. Seine Ansicht blieb nicht auf die Symbolisten beschränkt. Der Gegensatz zum Klassischen oder besser Klassizistischen und zum Akademismus

erfaßt im Fauvismus und Expressionismus die führende moderne Malerei. Die Gestalten wurden deformiert und verfremdet.

Picasso gab dieser Verfremdung gegen 1906 in seiner negroiden Epoche einen eigenen Ausdruck. Schon vor ihm waren der deutsche Expressionist Kirchner und der französische Fauvist Matisse auf die Negerkunst aufmerksam geworden. Die Negerplastiken – totemistische, pfahlartige Formen – wurden auch Picasso zum Vorbild. Diese exotischen Idole und Marionetten machten die menschliche Gestalt in der Kunst noch mehr zur Sache und zum Ding. Die Idole gaben aber auch dem Kleistschen Problem „Gott oder der Gliedermann“ neue Aktualität. Nicht das Persönliche und Bewußte, sondern das große Gesetz anonymer Kräfte und das Unbewußte sollten hier sichtbar gemacht werden. Der Vorgang ist sehr bedeutend, denn gerade jetzt – fast 60 Jahre danach – zieht das Totem auch in den modernen Kirchenraum ein. Kreuzwegfiguren und Christusgestalten werden heute in der kirchlichen Kunst oft nur mehr pfahlartig gebildet.

In besonderer Weise wurde im Kubismus die Sache zum Formprinzip der menschlichen Gestalt. Diesen Kubismus, der noch heute neben dem Surrealismus und der abstrakten Kunst zur charakteristischen künstlerischen Bewegung der Moderne gehört, hat Pablo Picasso im Jahr 1906/07 mit seinem Bild „Les Femmes d'Alger“ (New York) erfunden. Das Bild mit seinen Frauenakten spielt wohl auf ein Bordell in der Avignonstraße in Barcelona an. Ein Mann mit Totenkopf, der sich in einer Vorzeichnung erhalten hat, trug diesem Bild den Titel eines „memento mori“ ein. Die Akte selbst sind geometrisch und stereometrisch aufgebaut, wobei archaisch-iberische Plastiken und die schon erwähnten Negerplastiken mit als Vorbild gedient haben. Die Dinge – um nicht zu sagen Maschinenteile – werden zum Formprinzip der menschlichen Gestalt.

Es scheint, daß zwei gegensätzliche Grunderfahrungen der Moderne dieses Bild bestimmen: die überstarke Rationalisierung, Entpersönlichung und Versachlichung und eine intensive Erotisierung. Dazu ruft das starke Erleben

der Sexualität den Tod ins Bewußtsein (Mann mit Totenkopf). Beide Erfahrungen bringen die Deformation und den Aufbau eines neuen, von unpersönlichen Kräften geprägten Figurenraumes mit sich.

Derain soll gesagt haben, man werde Picasso einmal hinter diesem Bild aufgehängt finden. Sicher ist, daß derartige Werke nicht aus ästhetischem Spiel oder gar um Geld zu verdienen gemacht wurden; denn mit so einem Fragment war 1907 kein Geld zu machen. Vielmehr handelt es sich hier wie auch bei den anderen Bildern, die die Wende der Malerei vor dem ersten Krieg markieren (man denke etwa an Kandinskys erstes abstraktes Aquarell oder Chagalls Kreuzigung von 1912) um einen Einbruch in die Seele der Künstler, der erschütternd ist. Die künstlerische Bedeutung dieses Leitbildes des Kubismus ist oft genug analysiert worden. Hier soll nur auf die Spannung von Erotisierung und Verdinglichung oder Technisierung hingewiesen werden, die in dem Werk zum Ausdruck kommt. Der Siegeszug des Kubismus ist wohl kaum aus ästhetischen und geschmacklichen Gründen allein zu erklären. Selbst Braque, der nach Picasso zu den führenden Kubisten gehört, hatte sich zunächst über das Bild des Spaniers lustig gemacht. Doch schon 1907 schuf er in dem „Frauenakt“ (Paris Slg. Mme Cuttoli) sein erstes kubistisches Bild. 1909/10 malte Fernand Léger seine „Akte im Walde“, die geradezu aus Maschinenteilen aufgebaut sind. Heute prägt der Kubismus die gesamte moderne Gesellschaft in ihren künstlerischen Äußerungen.

Die Bilder der modernen Maler – man kann zu den Kubisten noch die Surrealisten zählen – zeigen in erschreckender Weise, wie die Intimsphäre des Menschen versachlicht, rationalisiert und technisiert wird. Selbst Mädchenakte werden zu einem anonymen Ding. Bei fortschreitender Rationalisierung, Technisierung und Merkantilisierung wächst auch die Sexualisierung der Gesellschaft. Diesen Vorgang belegen auch die erotischen Kunstwerke des Hellenismus und des Rokoko, die ebenfalls mit einer Rationalisierung und Aufklärung zusammengehen. Das sollte zu denken geben.

Die Unmoral der Moderne und die Ursachen der Sexualisierung liegen nicht im Erotischen oder in der Schlechtigkeit der Menschen, sondern in der Rationalisierung, Verdinglichung, Technisierung, Merkantilisierung und Entseelung des Lebens. Gegen diese a-humane Existenz steht der Eros auf; denn wo der Geist des Menschen versagt, übernimmt die Anliegen Gottes hart und aufdringlich der Trieb. Die Erotisierung und Sexualisierung zwingt die moderne Gesellschaft, von einer uneingeschränkten Politisierung und einem absoluten Robotertum Abstand zu nehmen und sich daran zu erinnern, daß der Mensch aus Leib und Seele besteht. So wird der Kubismus in seinem Leitbild, den „Mädchen von Avignon“, zu einem prophetischen „memento mori“, das die moderne Malerei der Industriekultur uns zuruft.

An einer Fülle von Motiven der Kunst Picassos, die z. T. in die Zeitgeschichte hineinführen, wird diese Problematik und Formgebung variiert und vervollständigt. So wird in der „Katze mit Vogel“ (1939) der Kopf des Tieres aus Maschinenteilen gebildet. Auf dem Kopf trägt das Biest eine Soldatenmütze. Die Bestie, die mit der Maschine multipliziert wird, ist für den Maler der moderne Militarismus. Postkarten dieses Bildes verkaufte Picasso den deutschen Soldaten während der Besatzungszeit als „souvenir“. Im Guernicabild (1937) wird die leidende Kreatur als Opfer des ersten Bombenangriffs auf eine zivile Ortschaft kubistisch dargestellt. Im „Leichenhaus“ (1944–47) wird die Situation der Konzentrationslager in gleicher Weise wiedergegeben. Von den vielen Motiven dieser Art soll hier nur das „Massaker von Korea“ (1951. Im Besitz des Künstlers) näher betrachtet werden, weil es die geschilderte Problematik noch intensiver zusammenfaßt.

Das Bild gibt – wohl in Anlehnung an Goyas „Erschießung vom 3. Mai“ – eine Hinrichtungsszene. Die hingerichtet werden, sind ausschließlich Frauen und Kinder. Die Hinrichtenden sind Männer. Auf der Seite der Frauen werden zugleich die Lebensalter charakterisiert. Ein Kind sucht nach Blumen, ohne sich der schrecklichen Situation, in der es sich befindet, bewußt zu werden. Das heranwachsende Mädchen steht

in idealer Haltung neben den Läufen der Maschinenpistolen. Es hat noch die Kraft, am Tod verklärt vorbeizusehen. Die reife Frau leidet, hält aber, trotz der Einsicht in das unaufhaltsame Schicksal des Todes, die Angst aus. Die Alten brechen in der Katastrophe zusammen.

Schon diese differenzierte Charakterisierung der Lebensalter im Anblick des Todes macht das Bild zu einem einzigartigen Kunstwerk.

Die Männer auf der anderen Seite verstärken den Zug ins Anonyme, den schon Goya seinem Erschießungskommando gegeben hat. Ihre Köpfe sind nicht so sehr als Ritterhelme aufzufassen, wie man gelegentlich lesen kann, sondern sie sind aus Maschinenteilen gebildet wie der Kopf der oben erwähnten Katze. Dazu treten die irrational geformten Maschinenwaffen in ihren Händen. Ein völlig unverantworteter Vorgang spielt sich hier ab. Ein aus Männern gebildeter Automat vollstreckt ein Todesurteil. Nur die Gestalt im Hintergrund, die mit einem Schwert das Zeichen zur Hinrichtung gibt, zeigt Initiative. Aber auch sie ist ein Gegenstand, ein maschinelles Monument mit technoidem Kopf, Marionette des Anonymen.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß dieses Bild rein historisch, narrativ, aufzufassen ist. Es berichtet nicht nur von einem Vorgang in Korea, bei dem man Frauen und Kinder erschossen hat. Sicher kommen im Krieg auch solche Greuelthaten vor. Hier aber wird der Vorgang zum Gleichnis der geistigen Situation der Gegenwart. Der Gegensatz zwischen Mann und Frau, der schon im Petersburger Bild sichtbar wurde und das ganze Werk Picassos durchzieht, wird hier ins Extrem gesteigert. Der Spanier hat ihn im Gegensatz von Pferd (= Frau) und Stier (= Mann) oft variiert. Aktive und passive Kräfte stehen einander gegenüber. Die Frauen leiden, zeigen Ausdruck und werden so zum Symbol der Seele. Die Männer handeln, als Marionetten der Arbeit, Leistung und Maschine, und werden so zum Inbegriff der Sache. „Das Massaker von Korea“ ist nicht nur die Anekdote eines Feldzugs, sondern Spiegel der Geistigkeit unserer Zeit. Der Mythos des großen Mannes und einer Zeit der Leistung und des Fortschritts wird hier ebenso

demaskiert wie in Gilots Buch, das ein absolutes Leben für die Kunst in Frage stellt. Dieses Buch und das Werk des Spaniers zeigen in bemerkenswerter Übereinstimmung, daß es nicht nur um das abseitige Verhalten eines modernen Künstlers geht, auf den wir mit dem Finger zeigen könnten, sondern daß wir selbst durch die Vorgänge betroffen sind; denn wir alle sind im Begriff, die Werte der Seele zugunsten der Sache aufzugeben.

Herbert Schade SJ

Weltgeschichte der Philosophie

Soll eine Weltgeschichte der Philosophie¹ weder im Stoff ertrinken, noch ein bloßes Nebeneinander von Aufsätzen sein, so muß der Verfasser sich nach einem Leitfaden für die Darstellung umsehen, der sich aus der Sache selbst ergibt. Schilling sieht diesen in dem Ablauf der philosophischen Entwicklung in den vier Hochkulturen, die überhaupt eine Philosophie hervorgebracht haben, China, Indien, Griechenland und das Europa der Neuzeit. Sie zeigen bei äußeren Unterschieden alle den gleichen Gang der Entwicklung. „Im Mittelpunkt steht überall ein strenger Kern von ‚menschlicher Weisheit‘. Sie ist ausgezeichnet durch die in der Reflexion verwirklichte Unterscheidung dessen, was ich wissen und nicht wissen kann. Dieser strenge Begriff findet sich im Grund in jeder Kultur nur an einer Stelle. Rings herum liegt zeitlich vorher und nachher ein engerer und weiterer Vorhof, der durchaus auch noch ‚Philosophie‘ (im weiteren Sinn) genannt werden muß. In ihm wird das strenge Kriterium trotz eines bestehenden mehr oder weniger klaren Wissens darum doch wieder überschritten. Und zwar weil er der Begrenzung als Grundlage gilt, deren Voraussetzung ist, obschon er nicht aussprechbar ist. Der weiteste Vorhof der Phi-

losophie besteht vorher in Kult, Kunst und Mythos, die das Leben autoritär prägen und disziplinieren, die erziehen. Der engere Vorhof ist die Weisheit, die sich vom alltäglichen Leben der Menschen entfernt und das, was Kult, Kunst und Mythos gewesen sind, trotz aller Paradoxie der Sprache auszusagen unternimmt. Wenn das alles bereits abgelebt ist und von der Skepsis bedroht wird, erst dann erscheint die Philosophie selber in ihrer strengsten methodischen Form als Wissen um Wissen und Nichtwissen. Nach ihr aber kommt wieder eine Weisheit, die als autoritäre Weltanschauung dem Menschen das Heil verkündet, sich zwar auf die strenge Philosophie bezieht, aber in der Not der Zeit ihre Grenzen doch wieder überschreiten muß. Deshalb gibt es auch überall mehrere Weltanschauungen in der Zeit nach der Philosophie, und ihr Streit untereinander ist unaufhebbar. Aus diesem Streit aber geht einerseits wiederum eine Skepsis hervor, die, wenn sie konsequent sein will, nur mit dem eigenen Leben Schluß machen kann. (Meistens tut sie das nicht, sondern entwickelt ihre Argumente ohne Bedenken der eigenen Bodenlosigkeit als Theorie.) Andererseits aber mündet die Philosophie dann in eine neue Religion, die sie ganz durch den Glauben ersetzt oder sie mindestens dem Glauben unterordnet“ (6 f.). „Die Bedeutung der Philosophie als solcher liegt überall in der Radikalität der Beschränkung auf das Menschliche unter Offenhaltung des transzendenten Horizonts“ (141). „Diese Geschichte des Menschen in den Hochkulturen (im Unterschied zur ‚Vorgeschichte‘) hat nicht nur einen Anfang, sondern ebenso eindeutig ein vorbestimmtes Ende in jeder einzelnen Hochkultur. Und zwar wie jede Pflanze, jedes Tier, jeder einzelne Mensch einen Anfang hat in Zeugung und Geburt und ein Ende im Tod. Geschichte als unentwegter Fortschritt, nachdem sie einmal angefangen hat, ist nichts wie ein Aberglaube der Aufklärung“ (19). Ihr Gang ist im wesentlichen notwendig: „Wollten wir annehmen, daß Konfuzius, Buddha, Sokrates und Kant schon als Kinder gestorben wären, so hätte die Weltgeschichte der Philosophie in keiner Weise einen andern Gang genom-

¹ Kurt Schilling, Weltgeschichte der Philosophie, Berlin: Duncker & Humblot 1964. VIII, 579 S. Lw. 58,-.