

meinsamkeit der Arbeit soll dazu beitragen, geschichtlich bedingte konfessionelle Verengungen im Verständnis der Bibel zu überwinden und die im Handeln und im Wort Gottes an die ganze Menschheit ergangene Offenbarung in ihrer Universalität und Vielschichtigkeit sichtbar zu machen. Es soll aber auch erforscht werden, wie die verschiedenen christlichen Kirchen Gottes Wort aufgenommen und beantwortet haben und wie sich im Lauf der Zeit die verschiedenen theologischen, liturgischen, spirituellen und kanonischen Traditionen herausbildeten, in denen Wort Gottes und Antwort des Menschen ihre geschichtliche Ausprägung gefunden haben. Es ist klar, daß die Fragen nach dem Heilshandeln Gottes in der Geschichte nicht aus einem rein historischen Interesse angegangen werden, daß sie letztlich vielmehr dem Anliegen entspringen, besser zu erkennen, wie Gottes Offenbarungswort dem Menschen von heute auszulegen und darzustellen sei und wie die Christenheit in ihrer heutigen geschichtlichen Situation auf Gottes Wort zu antworten habe, um der Welt einer neuen geschichtlichen Epoche ein glaubwürdiges Zeugnis geben zu können.

Das projektierte Institut wird also nicht dadurch ökumenischen Charakter haben, daß sein spezifischer Forschungsbereich die kirchentrennenden Probleme bzw. die heute als ökumenisch bezeichneten Fragen sind, sondern dadurch, daß sich in ihm Vertreter aller Kirchen zu gemeinsamer Forschungsarbeit zusammenfinden. Dadurch wird es sich von den bereits bestehenden ökumenischen Instituten unterscheiden, in denen nur Theologen einer bestimmten Konfession – wenn auch im Kontakt mit Theologen anderer Konfessionen – tätig sind. Eine besondere Note wird dem neuen Institut sein einzigartiger Standort verleihen. Jerusalem, Ursprungsstätte des Christentums, ist sozusagen konfessionell „neutraler“ Boden, zugleich geographisch günstig gelegen, am Schnittpunkt dreier Kontinente, zwischen Westen und Osten.

Wenn der Plan des Jerusalemer Instituts, wie zu hoffen ist, Wirklichkeit wird, darf das Unternehmen gewiß als eine der schönsten Früchte des Konzils angesehen werden.

Johannes Feiner

Oskar Kokoschka – ein „unzeitgemäßer“ Künstler

*Zu einer Ausstellung seines Werkes im
Kunsthhaus in Zürich*

Im Juni wurde im Kunsthhaus in Zürich für den europäischen Maler Oskar Kokoschka, der dieses Jahr seinen 80. Geburtstag feierte, eine umfassende Ausstellung seines Werkes eröffnet¹. Man kann sich fragen, warum man jetzt seine Bilder zeigt; denn der Künstler hat der modernen Gesellschaft immer das gesagt und vor Augen gestellt, was sie weder hören noch sehen wollte. Noch seine Interpretation des dreiteiligen Deckengemäldes „Die Prometheus-Saga“ leitete er 1952 mit folgenden Worten ein: „Auf die Gefahr hin, daß ich mich mit dieser Erklärung nicht zeitgemäß äußern werde – meine Entschuldigung soll sein, daß ich Zeit meines Lebens nicht malte, wie es die Mode verlangte –, bekenne ich hiermit, daß ich in diesem, was zumindest Ausdehnung betrifft, größten Gemälde von meiner Hand, bewußt und mit aller Absicht alle Tabus mißachtete, die heute internationale Geltung haben.“² Man wird sich deshalb nicht sehr wundern zu hören, daß bei einer Wiener Ausstellung im Jahr 1911 der österreichische Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand, der später in Sarajewo ermordet wurde, bemerkt haben soll: „Dem Burschen gehören die Knochen im Leib zusammengeschlagen!“ Im „Dritten Reich“ war der Künstler u. a. deshalb unerwünscht, weil er in Prag ein Plakat gegen die Bombardierung des spanischen Ortes Guernica (1937) entworfen hatte. Seine Bilder und er selbst erhielten die Qualifikation „entartet“. 1938 emigrierte Kokoschka nach England. Dort wandte er sich mit seinem Prometheus gegen die Moderne. In der Schweiz, in der er heute lebt, malte der Künstler das Triptychon „Thermopylae“ (1952/53), in dem er

¹ R. Wehrli und W. Wartmann (mit einer Würdigung des Künstlers von Carl Georg Heise), Oskar Kokoschka. Kunsthhaus Zürich 1966 (Katalog).

² O. Kokoschka, Die Prometheus-Saga (Zu meinem Deckengemälde in London), in: Oskar Kokoschka. Schriften 1907–1955, hrsg. von Hans Maria Wingler (München 1956). Im folgenden zitiert: Schr.

mit der Konsequenz eines Gymnasiallehrers die Verteidigung des überlieferten abendländischen Menschenbildes gegen die zeitgenössische Barbarei übernimmt. Seine Ablehnung von Picasso ist bekannt: „Picasso, Picasso, olle Leit red'n von Picasso. Weil er olles nochmocht!“ Auch die Surrealisten und die Abstrakten gehören zu seinen Gegnern: „Noch bleibt dem mechanischen Gehirn des Zukunftsroboters vorbehalten, die Physik des abstrakten Künstlers aus dem Produktionsprozeß auszuschalten. Warum sollte eine Maschine nicht imstande sein, diese obskuren Streifen, Kleckse und Farbtupfen ohne menschliches Zutun auf die Leinwand zu bringen, hinter welcher die Avantgarde einer anti-humanistischen Bewegung die Summe der Geheimnisse unserer Zeit vermutet?“ (Schr. 73)

Warum stellt man also die Bilder dieses letzten Abendländers oder ersten Europäers überhaupt aus? Man muß antworten: weil sie Qualität besitzen. Die Bilder von Oskar Kokoschka sind voller Geist und Leben.

Diese Feststellung ist für uns jüngere Zeitgenossen deprimierend. Demnach gibt es also einen Wertmaßstab, der gültiger ist als die Kategorie des Modernen: die geistige Qualität. Man kann diese Fragestellung ausweiten: Sind nicht vielleicht die Werke vieler alter Meister auch für uns noch bedeutsamer als die Frottagen von Herrn Müller und die Collagen von Herrn Maier? Womöglich hat die Tradition heute noch Wesentlicheres zu sagen als gewisse Parteigänger der Industriekultur oder Vertreter einer gängigen Pop-Art.

Einige dieser unzeitgemäßen Themen Kokoschkas wollen wir deshalb „zeitgemäß“ betrachten.

„Symphonie der Verwesung“: Das durchlässige Material

Ein besonders „unzeitgemäßes“ Motiv bietet in den Bildern des Malers die Darstellung der Materialien. Erde, Tuch, Fleisch und Pflanze werden ausdrücklich charakterisiert. Die Oberfläche der Dinge ist porös und durchlässig. Die Stofflichkeit wird besonders erfahren. Zum In-

begriff der Kokoschka eigenen Materialerfahrung wurde das „Stilleben mit dem enthäuteten Hammel“ (1910). „Der Einwand gegen das Bild ist nicht, daß es widrige Dinge darstellt: neben dem grausigen Kadaver die weiße Maus, den Grottenolm und den Geist einer Hyazinthe – nicht daß es ‚unästhetisch‘ ist, im Gegenteil. Rein künstlerisch genommen ist das Bild von seltener innerer Konsequenz und ‚Dichte‘ – ein tiefes inneres Zusammenstimmen der Gegenstände mit den Formen und Farben – unheimliche ‚Symphonie der Verwesung‘. Sondern daß es jede Beziehung auf das Menschliche verloren hat und nur das ‚Schillernde‘ sucht. Das Versenken in das Bild führt in das Reich des Morbiden, und dies ist um so gefährlicher, als es mit Meisterschaft das Verführerische dieser Region ins Bild bringt, das Bezaubernde, den ‚tödlichen Duft‘. Rembrandts geschlachtetes Schwein ist daneben gehalten ein ‚religiöses‘ Bild.“³ Ähnlich schreibt auch W. Haftmann: „Das Seherlebnis des toten Hammels holt im ausdeutenden ‚Nachklang‘ die anderen Requisiten dichterisch heran – den blassen Molch, den weißen Nager, das kranke Weiß der Hyazinthe. Daraus wird das Bild, das wie aus Schimmel besteht mit opalenen Tönen der Verwesung.“⁴ W. Hausenstein nennt Kokoschka deshalb den „Darsteller phosphoreszierender Dekomposition“⁵.

Es ist dem Menschen eigen, das Dunkle früher als das Licht zu bemerken. Darum benannte man große künstlerische Bewegungen mit abwertenden Vokabeln wie gotisch, manieristisch oder barock. Später erst begriff man den Wert der Gestalt, die man an ihrem Schatten erkannt hatte. Auch im Stilleben Kokoschkas bemerkte man zunächst das phosphoreszierende Licht des verwesenden Hammels. Wie alle großen Werke des Meisters ist jedoch auch dieses Bild kontrapunktisch aufgebaut. Der Gegensatz von zwei verschiedenen Arten von Weiß bestimmt die Komposition: Links in der sich dunkel und un-

³ Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte (Salzburg 1948) 251.

⁴ Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert (München 1954) 201 f.

⁵ Wilhelm Hausenstein, Was bedeutet die moderne Kunst? (Leutstetten vor München 1949) 58.

gewiß ausdehnenden Tiefe das schillernde Weiß des Tieres, rechts im Mittelgrund das edle Weiß der in die Höhe aufsteigenden Blume. Das Licht der Verwesung und des Todes steht hier gegen das Leuchten des Lebens. Selbst der Molch wendet sich aufwärts zum Licht der Blüte, die wie ein Silbergestirn auf einem blauen Himmelsgrund strahlt.

Nach allem, was wir aus den Werken und Aufzeichnungen des Künstlers wissen, ist hier jedoch nicht der Materialismus zum Programm erhoben, sondern ansichtig gemacht. Verwesung und Zerfall – „Décadence“ – ist ein Leitmotiv des fortschrittlichen Zeitalters. Dieser gehäutete Hammel und der Grund mit Molch und Maus sind wir selbst. Das Morbide der Industriekultur und ihrer Zivilisation erhält im „Stilleben mit dem gehäuteten Hammel“ ihr Apotropaion, ihren Abwehrzauber: Hüte dich vor der allgemeinen Verwesung und steige mit der Blüte zum Leben auf! Diese Warnung kam zwar im Jahr 1910 noch früh genug, aber sie blieb unverstanden. Erst nach den Katastrophen der beiden letzten Kriege, in denen wir die Menschen nach Art dieses „Stillebens“ behandelt sahen, bestätigte sich auch für den Blinden die Wahrheit von Kokoschkas Vision. „Von Demagogen wird der uralten Gemeinde der ewig Hungrigen ein Eintopf verheißen, in welchem die Masse sich selber zum Gericht wird und als unflätige Materie aufkocht. Das ist der Tag des letzten Gerichts – dies irae, dies illa!“ (Schr. 395)

Die „Geister der Puppen“: Zur Infrastruktur der Bildnisse

Etwas von dieser Situation, in der sich die Masse Mensch heute befindet, und von der „unflätigen Materie“, von der sie sich abheben sollte, wird auch in Kokoschkas Darstellungen des Menschen sichtbar. Oskar Kokoschka ist wahrscheinlich der größte lebende Porträtmaler. Aber auch seine Menschenbilder sind nicht nur eindrucksvoll, sondern beängstigend. „Jeder in seiner Leidenschaft, nackt zum Erschrecken und alle eingetaucht in eine Farbigkeit höherer Ord-

nung, die sie zusammenbindet wie das Licht ein Ding und sein Spiegelbild in eine Kategorie erhöht, die etwas vom Realen und etwas vom Spiegelbild hat und dadurch von beiden mehr ...“⁶ Der Porträtmaler ist ebenso „unzeitgemäß“ wie der Maler des „gehäuteten Hammels“. Schon daß ein Künstler in einer Zeit, in der die Kritiker maßgeblich feststellen, daß aus dem Gegenständlichen nur mehr schwache Impulse kommen (W. Haftmann), immer noch bei einer geradezu traditionellen Darstellung der menschlichen Gestalt bleibt, ist unmodern. Aber seine Bildnisse waren schon 1910 unzeitgemäß. Das können wir aus den Beschreibungen seiner Porträts im 1. Jahrgang der Expressionistenzeitschrift „Sturm“ entnehmen. Dort heißt es zum Porträt „Frau Hirsch“ (1908): „... eine unglückliche Frau, bleich, nervös, abgehärmt, mit dämonischen Kuhaugen von depressiver Geschlitztheit“, und bei einem weiteren Bildnis: „Auch Karl Kraus schaut mich an: er sitzt ruhig und gefährlich, mit schmaler intellektueller Hand und spitzem Mündchen und unglaublichen Aquamarinaugen, ... um sein Haupt tanzen blitzgelbe Tulpen.“ Oder: „Man sieht ... Signor Verona, einen Cabaret-Typus, degeneriert, embryonesk, mit einem Kopf von der Form eines umgekehrten Pyramidenstumpfes.“

Kokoschka sieht also den Menschen von innen her, psychologisierend. Der Blick ist intensiv und stechend. Die Hände erscheinen un gelenk. Der Kopf wirkt kantig. Bilder von Vincent van Gogh stehen am Beginn dieses Aufbaus der menschlichen Figur, und die Mahnungen von Sigmund Freud sind in ihnen verarbeitet. Das Eigentliche aber gibt der Künstler selbst: Architektur und Gehalt. „Vater Hirsch“ (1909) wirkt als knorrige Gestalt vor einem blau-grünen Hintergrund. Aber man merkt schon in diesem ersten Porträt die Betonung von Gesicht und Händen. Kopf und Gebärde – die Ausdrucksträger der Gestalt – werden sich in vielen späteren Porträts vom Grunde des Bildes abheben. „Ist mein Gesicht nicht so: ich ziehe aus der Welt absichtslos etwas als Ding

⁶ Brief des Malers an H. Tietze über das Porträt „Die Freunde“ (Katalog 28).

empor. Dann aber werde ich nichts mehr sein, als eine, Ihre Einbildung" (Schr. 341). Durch dieses „Hervorziehen“ einzelner Ausdrucksträger erhält das Bild einen intensiven Rhythmus.

Das Visionäre kommt weiterhin durch die Lichtführung zum Ausdruck. Die Gestalten werden nicht mehr von außen her beleuchtet, so daß ihre Plastizität sich verstärkt, sondern von innen. Dieser Charakterzug wird zuerst in dem Porträt des Architekten Adolf Loos (1909) erkennbar. Der Maler graviert Linien in die Farbe ein, so daß die Leinwand des Bildgrundes aufleuchtet. Im Porträt des „Dr. Forell“ (1912) wird der Bildgrund zu einem Energiefeld von „Röntgenstrahlen“, die sich der Gestalt bemächtigen.

Von eigener Art sind die „perlmutterfarbenen“ Bilder dieser Zeit. Die Farben sind rosa, hellgrau und hellblau. Zugleich überzieht ein Netzwerk von unregelmäßigen Strichen die Gestalten. Von den Porträts dieser Art wäre das Doppelbildnis mit Alma Mahler (1912) zu erwähnen. Die Menschen erscheinen ganz eingesponnen in die Silberfäden einer zarten Farbigkeit.

Später, zur Zeit der „Windsbraut“ (1913–15) und des „Irrenden Ritters“ (1915), wird die Farbe pastos aufgetragen. Barock und von besonderer Bewegtheit bauen die teigigen Farbzüge Gesicht und Figur. Die Porträts sind hier in besonderer Weise opak. Diese Undurchsichtigkeit überträgt sich auch auf die Figuren. Der Mensch erscheint vergleichsweise unentschieden und undeutbar. Im „Irrenden Ritter“ liegt ein junger Mann in einer Rüstung auf dem Rücken und schaut notvoll zum Himmel. „Die Trostlosigkeit des Schlachtfeldes, das Ausgeliefertsein des Verwundeten an den unbarmherzigen Feind wird hier als Vision vorweggenommen“, so belehrt uns der Katalog im Anschluß an Hans Maria Wingler. Es ist aber nicht das Schlachtfeld Galiziens, das Kokoschka hier visionär schildert; denn über dem Ritter beobachten wir eine Sirene, das uralte Symbol der erotischen Dämonie, und rechts erhebt sich eine nackte Frau. An der Front sind Bild und Wirklichkeit dieser Art kaum zu vermuten. Ein anderer „Kriegsschauplatz“ hielt damals den irrenden

Ritter fest: Der Kampfplatz der Seele und die Ausweglosigkeit seiner erotischen Beziehungen zu Beginn des Krieges. Hatte sich doch der Maler einer Frau wegen – wie er selber berichtet – freiwillig zum Militär gemeldet.

Nach dem Krieg bricht mit dem Bild „Die Macht der Musik“ (1919) eine neue Farbigkeit auf, die das Linienwerk zurücktreten läßt. Die Gestalt wird aus der Farbe entwickelt. Die Farbe aber wird rein und flächig aufgetragen. Dazu werden starke Akzente nebeneinander gesetzt: Rot und Gelb, Rot und Blau, Blau und Weiß. Im „Selbstbildnis mit gekreuzten Armen“ (1923) und im Doppelporträt „Carl Georg Heise und Hans Mardersteig“ (1919) findet das Selbstbewußtsein und die Lebensbejahung eigenen Ausdruck. Es ist die Dresdner Zeit und die Zeit der Puppe, einer Frauenfigur, die der Maler sich als Modell hat verfertigen lassen und die ihm mancherlei übles Gerede eingetragen hat. Als „Frau in Blau“ wird die Puppe wohl selbst zum „Porträt“. Auch durch diese Affäre war der Künstler mit der offiziellen Gesellschaft in Konflikt geraten.

In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg wird die Farbe der Bildnisse wieder durchlässiger und die Gestalt visionärer. Der Maler setzt an die Stelle der intensiven Flächen helle durchlichtete Farben. Die Farbsubstanz wird vom Licht zerfasert.

Das Ende dieser Reihe bildet das Porträt des Alt-Bundeskanzlers „Konrad Adenauer“ (1966), das wir in Zürich bewundern konnten. Die Gestalt steht vor einem fahrig-flächigen Grund. Dieser Grund ist leer. Der Körper selbst erscheint ebenfalls flächig. Das Tuch des Anzugs hängt schlaff herunter. Dagegen wirken Hände und Kopf sehr plastisch. Beide sind ein wenig zu groß für die Gestalt. Der Blick dieses übergroß modellierten oder geschnitzten Kopfes ist fest, fast unbeweglich und starr wie der einer Figur. Einen solchen Gegensatz von übergroßen plastischen Köpfen und Händen und einer flächigen, hängenden Kleidung finden wir bei einer bestimmten Art von Spielfiguren in Kindertheatern. Es sind Puppen, die man mit der Hand führen kann. Konrad Adenauer ist also für Oskar Kokoschka wie eine Figur, die, von

fremder Hand geführt, vor einem leeren Hintergrund standhält.

In den Porträts des Malers beansprucht die attributive Hintergrundsymbolik Aufmerksamkeit. Zu einem Teil mögen diese Attribute hinter den Gestalten milieubedingte Motive darstellen: eine Landschaft oder die Einrichtung eines Zimmers, die Staffelei des Künstlers oder die Blume der Frau. Aber in vielen Fällen deuten sie den Dargestellten. So sind die weißen Liniengefüge im Grund des Porträts „Dr. Forell“ als Wolken und Berge zu erkennen, erhalten aber den Charakter einer Lichtsymbolik der Natur selbst. Bedeutsam erscheint hinter dem „Botschafter Ivan Maisky“ (1943) die Silhouette einer Figur, die auf einen Globus hinweist. Grazil wirkt die rote Strichzeichnung des Windspiels auf dem gelben Grund im Porträt „Kathleen Countess of Drogheda“ (1946). „Galatea“ (1953) sitzt vor dem Meer, an dessen Strand Segel und Rahen – Boote vor dem Wind – zu einer Fahrt in eine ungewisse Ferne einladen.

Das Leitmotiv dieser attributiven Hintergrundsymbolik aber sind jene Hände, die ohne erkennbare Gestalt aus dem Grund erscheinen und ein Kind halten: „Kind mit den Händen der Eltern“ (1909). Hier werden die Elternhände zum Inbegriff des tragenden Bildgrundes. Vielleicht kann man für die Deutung dieses Grundes im Menschenbild Oskar Kokoschkas an einen Text erinnern, der die Bildwerdung mit theologischen Begriffen umschreibt: „Schrankenlos lebt das Bewußtsein und in die Dinge aufgegangen, wie eingewirkt in die Gesichte ... Es gibt keinen Platz des Todes mehr, weil sich die Gesichte wohl auflösen und zerstreuen, doch nur, um sich in anderer Weise wieder zu sammeln. Denn achten wir mit der vollkommenen Aufmerksamkeit auf solche Rede von Innen und streiften wir durch die Schatten der Worte bis zu ihrem Quell heran, da ist das Wort nun Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt, und entreißt der innere Quell bald heftiger, als schwächlich sich den Worten, worin er wie ein Zauber lebt, mir geschah nach dem Worte.“ (Schr. 338 f.)

Hier beschreibt Kokoschka die Beziehungen

zwischen dem Wort und seiner Fleischwerdung, zwischen den Gedanken und ihrer Bildwerdung, den Vorgang der geistigen Empfängnis und Erkenntnis der Formen: Intuition und Inspiration. Durch das Bild wird das Leben dem Wesenlosen entrissen und in einem allgemein zugänglichen Bewußtsein aufgehoben. Das Unerfahrene wird anschaulich. Die Seele des Menschen erhält Gestalt.

Für diese nahezu biblische Lehre von der Inspiration und der Bildwerdung geistiger Vorgänge bleibt im Zeitalter des Rationalismus, der Automaten und der Abstraktion wenig Raum. „... und einmal erst von der Dogmatik des religiösen Glaubens befreit, womit der Vaterkomplex für die Vernunft abreagiert schien, da mußte der Freidenker aus der Abdankung als Ebenbild eines schöpferischen Demiurgen wohl oder übel auch die logische Konsequenz ziehen, und, mit einiger Überraschung zwar, die Verdinglichung und Entmenslichung des Menschensohnes hinnehmen.“ (Schr. 381) Oskar Kokoschka kämpft also in seinen Bildnissen gegen Tendenzen, „welche für die visuelle Anschauung die mathematische Relation setzen“ (Schr. 380), d. h. er ist völlig unzeitgemäß. Inzwischen hat der englische Maler Francis Bacon die Infrastruktur seiner Bildnisse bis ins Geisterhafte abgewandelt. Sonst aber ist der Mensch in der modernen Kunst nur mehr „Wasserzeichen“ eines unerfahrbaren Grundes.

„Auf der eigenen Petarde“: Unzeitgemäße Mythen

Diese Auffassung vom Menschen und vom künstlerischen Schaffen gibt Kokoschka auch ein besonderes Verhältnis zu einer in der Gegenwart umstrittenen Wirklichkeit, nämlich zum Mythos. Die Diskussion um diesen Begriff vollzieht sich heute unter ungünstigen Vorzeichen, weil man von „Fabelei“ bis „Bildoffenbarung“ die gegensätzlichsten Inhalte mit diesem Wort verbindet. Kokoschka setzt sich für die Tradition ein. Er kämpft darum auch für eine positive Auffassung des Mythos. Er malt ohne Rücksicht auf das, „was die Leute sagen“, seine

„Prometheus-Saga“. In seinem Kommentar sagt er frei heraus, warum für ihn der Mythos unzerstörbar ist: „In Prometheus erkenne der Mensch sich selber, der Gefahr läuft, die Gesetze zu überschreiten, die ihm die eigene Natur gegeben hat.“ „Darum ist auch mein Bild vom Prometheus nicht wie andere künstlerische Individualleistungen zu verstehen, anonym hat zu dessen Gelingen dem Maler ja die Menschheit verholfen, die sich heute anschickt, Ost und West gemeinsam, die Reise zum Mond auf der eigenen Petarde anzutreten.“ Diese „Gesellschaftsreise auf den Mond muß damit enden, daß die Menschheit auf der eigenen Petarde (= Knallkapsel) in die Luft geht“ (Schr. 417, 418 f., 385). Die Absichten Kokoschkas beim Malen des Bildes sind also hinlänglich klar.

Die „Prometheus-Saga“ selbst ist ein Triptychon, das in der mittleren Tafel seinen Anfang und seinen Höhepunkt besitzt. Eine barocke Raumdiagonale zerreißt dort das Bildfeld in wesensverschiedene Teile: Links erhebt sich ein Hang, auf dem man einen Altar umstürzt und einen Mann erschlägt. Rechts öffnet sich der Himmel mit seinen Reitern. Links erkennt man weiterhin Noah und Vergil, geistige Väter der alten Menschheit. Unten schleppt Aeneas seinen Vater Anchises vom Ort der Verwüstung hinweg. Auf halbem Hang wendet sich Apollo mit der Leier von der Untat ab. Er schaut die apokalyptischen Reiter an, die von rechts zu einem jüngsten Gericht heranstürmen. Das Verbrechen der Überheblichkeit, der Sturz des Altars und der Mord sind also deutlich gegeben. Seine Folgen zeigt die rechte Tafel.

Dort liegt der Mensch – Prometheus – an einen Felsen geschmiedet. In Untersicht gemalt, schaut man auf seine Geschlechtsteile. Ein Adler hackt an seiner Leber. Krone, Waage, Richtbeil und Ketten, die Attribute der Tyrannis, sind erkennbar. Unten hockt eine Eule. Die Insignien und die entblößte Scham zeigen, daß auch im Bild der Strafe nicht allein ein Motiv vergangener Literatur gemeint ist.

Auf dem linken Flügel sehen wir die Gnade der Götter: die sich regenerierende Natur. Persephone steigt als Frühlingsbotin mit einer

Sichel aus dem Abgrund auf. Daneben segnet Demeter die Welt und schenkt ihr neue Fruchtbarkeit. Hades, aus dessen Armen Persephone aufsteigt, ist unverkennbar der Maler selbst. Hier wird der Künstler zum Hintergrundsymbol. Der Maler inauguriert das Leben. Vieldeutig aber wird in diesem Motiv die Beziehung zwischen Mann und Frau. Man wird geradezu an den „Descensus ad inferos“ der alten Kunst erinnert, in dem Christus Adam und Eva dem Abgrund entreißt. Nach Kokoschka schafft nicht der Mann, der die Frau hält, neues Leben, sondern der sie losläßt.

Leider war dieses Triptychon der „Prometheus-Saga“ ebenso wie das Dreitafelbild der „Schlacht bei den Thermopylen“ (1954) auf der Züricher Ausstellung nicht zu sehen. Dafür bot die „Pentesilea“ (1954 begonnen, unvollendet) guten Ersatz. Sie scheint das Thema der linken Tafel der Prometheus-Saga wieder aufzunehmen. Ein Mann – Achilles oder die Gestalt des Künstlers – hebt eine Frau – Pentesilea, die Königin der Amazonen, – hoch über eine Menschenmenge. Der Blick der Amazone wirkt goyesk. Er vereint den der Königin Maria Luise im Münchener Bild des spanischen Malers mit dem der Gräfin Chinchon: Pentesilea ist Maya und Heilige zugleich.

Nach dem Mythos hat Pentesilea den griechischen Helden zunächst besiegt, wurde aber schließlich von Achilles getötet. Bei Kokoschka erhebt der Held die überwundene Pentesilea als Inbegriff des Lebens über die tobende Masse Mensch: Allos – makar, anders – glücklich.

Mit diesem Wortpaar und Bild sind wir bei dem Leitmotiv von Kokoschkas Kunst, dem Kampf zwischen Mann und Frau und dem unendlichen Spiel der Gegensätze.

Allos – Makar: Das unendliche Spiel der Gegensätze

In einem Gedicht in Dialogform von 1913 sprechen zwei Gestalten miteinander: Allos und Makar. Diese griechischen Worte sind ein Anagramm für Al-ma und Os-kar. Wie Mann und Frau sich austauschen und miteinander ver-

binden, so auch die geheimnisvollen Griechen Allos und Makar, Anders und Glücklich. „Einen Traum hab ich bedeutet, wer den Spiegel meiner dreht: Neigung einfach nach sich selber schreit!“⁷ Dieser Traum des Daseins wird zum tragischen Konflikt; denn wenn der Mensch glücklich ist, sucht er das Andere. Und wenn das Andere fremd wie eine Untiefe ihn bedrängt, steigt die Sehnsucht nach dem Glück in ihm auf: Anders glücklich.

Dieses unendliche Spiel der Gegensätze, das in der Begegnung des Künstlers mit Alma Mahler zum Schicksal wurde, durchzieht auch sein Werk. Eine erste harmonische Lösung findet sich im Bild „Spielende Kinder“ (1909). Dort ruhen ein Bub und ein Mädchen auf dem Grund des Bildes wie in einem Schoß. Sie trägt ein rotes Kleidchen, er eine blaue Jacke. Sie krabbelte nach vorn. Er hält sie zurück. Sie ist in unbestimmter Bewegung. Er erscheint ruhig und bestimmend. Kinder beim Spiel, ein Gleichnis des menschlichen Daseins.

Aufgewühlter erscheint die Spannungseinheit Allos-Makar im Bild der „Windsbraut“ (1913–1915). Ein Liebespaar ruht in einer Art Wolkenboot. Sie – nach innen geneigt – schläft ruhig. Er, hellwach, schaut sorgenvoll zum Himmel. Auf blauem Weltgrund liegt ihr heller Körper. Fahlrot hebt sich sein Obergewand vom Aktbild der Schlafenden ab. Mann und Frau und die Landschaft – Himmel und Erde – werden von einer Bewegung durchflutet. Es ist das uralte Bild des Hieros Gamos, der kosmischen Hochzeit.

Auch in der Dresdener Zeit wird dieses Motiv „Anders-glücklich“ in dem Bild „Die Macht der Musik“ (1919) zum zentralen Thema der Malerei. Dort steht links eine Frau im grünen Gewand, fast noch ein Mädchen. Ihre Rechte hebt eine Posaune, die Linke hält eine Blume. Rechts auf dem Bild beugt sich ein Mann – fast noch ein Knabe – mit erhobenen Armen bildauswärts. Sein Gewand ist rot. Er scheint erschreckt und voll Angst. Sie dagegen wirkt

sicher und selbstbewußt. Ein älterer Titel des Werkes hieß „Die Schwachheit und die Stärke“. Hier gehört der Mann zum schwachen Geschlecht. Musik ist auf diesem Bild Macht, Tapferkeit und Tugend. Mit dem liedlosen Mann flieht auch das dunkle Tier im Grund, Feigheit und Laster: durch die Musik – also anders – ist auch hier der Mensch glücklich.

Eine politische Variation der Thematik bringt die „Loreley“ (1942). Im Vordergrund reitet eine große rotgewandete Frau mit Krone, die Königin Viktoria von England, auf einem Fisch. Im Hintergrund sinkt, von einem deutschen U-Boot torpediert, ein englischer Dampfer. Neben der Königin geht im Fischrachen oder Rettungsring ein englischer Matrose in Blau wie der Prophet Jonas unter. Die rote Frau scheint mit der Linken dem sinkenden Matrosen zu allem Überfluß noch auf die Mütze zu schlagen. Man hat den Eindruck, Viktoria – Königin von England – stopft als Loreley („Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“) ihre eigenen Matrosen in den Abgrund.

In der Reihe der politischen Bilder „Das Rote Ei“ (1940/41) und „Wofür wir kämpfen“ (1943) wirkt dieses Werk des Künstlers geschlossener und überzeugender, weil es nicht allein eine politische Satire, sondern auch eine Variation des Themas Frau und Mann, Stärke und Schwachheit darstellt. Das Bild kritisiert nicht nur den Seekrieg, sondern wird zum Gleichnis des Lebens. Allerdings war es wenig zeitgemäß und nicht ganz ungefährlich für einen Deutschen, 1942 in England solche Bilder zu malen.

Das Thema „Anders-glücklich“ – das Bild der Gegensätze – wird noch in einem biblischen Motiv vom Jahr 1966 variiert: „Saul und David“. Links im Vordergrund des Gemäldes sitzt breit König Saul, rechts im Mittelgrund steht David. Saul, mit Helm und Lanze, ist rot gewandet. David mit goldener Harfe von weiß-rosa Inkarnat erscheint nackt. Der Alte hat die Rechte am Kinn und schaut brutal, fast wie der Automobilist des Toulouse-Lautrec. Der junge Sänger sieht vertrauensvoll ins Weite. Er ist dem „Apoll“ der Mitteltafel von „Thermopylae“ und der „Prometheus-Saga“ verwandt.

⁷ Schr. 131. Vgl. auch die Abb. „Allos makar“: Mann und Weib töten die Schlange (Lithographie) zur S. 113 im selben Band. – Wahrscheinlich ist auch das Bild „Zwei Mädchen“ (1955–64) von hierher zu interpretieren.

Saul und David schauen auf dieselbe Wirklichkeit. Saul sucht sich ihrer zu bemächtigen. David aber schaut, um zu verehren. Affe und Pfau – Ekel und Ewigkeit – sind die Hintergrundsymbole für die beiden Fürsten.

Auch in diesen beiden biblischen Gestalten werden Grundkräfte der Gegenwart erkennbar: Die brutale Macht ist bewaffnet und sucht sich der Welt zu bemächtigen. König Saul wird zum Inbegriff von Terror, blinder Technik und Gewalttat. Daneben David nackt, wehrlos und verletzbar, der Mensch der Musen und der Engelchöre. Verehrung und Gesang – die Ehrfurcht vor dem Dasein – sind sein Anteil. Dieses unzeitgemäße Motiv der Bibel, Saul und David, erhebt der Künstler zum Leitbild unserer Gegenwart, an dem sich die Geister scheiden. Wird Saul herrschen, der Geist des Zugriffs und der Gewalt, oder David, der Inbegriff der Ehrfurcht und des Gesanges? Es ist, als wollte uns Oskar Kokoschka noch ein letztes Mal warnen: Allos makar – anders werdet ihr glücklich sein, nicht durch Übermacht, sondern durch Ehrfurcht.

Es ist ein gewaltiger Eindruck, den die Züricher Ausstellung der Werke Oskar Kokoschkas vermittelt. Nicht alle Bilder, die hier erwähnt wurden, konnte man in Zürich sehen. Andere, die hier nicht besprochen werden konnten, durfte man dafür bewundern. Dazu gehören vor allem die Landschaften, die von „Dent du Midi“ (1909) bis zur „Tower Bridge, London“ (1963) reichlich vertreten waren. Ein einzigartiges „theatrum mundi“ – die Weltschau der großen Städte – breitet sich vor uns aus. Himmel und Erde, Licht und Farbe wiederholen dort auf ihre Weise das unendliche Spiel der Gegensätze, den Hieros Gamos, die heilige Hochzeit. Die Natur wird beseelt erfahren und die Landschaft mythisch gesehen. Was aber widerspricht unserem technischen Zeitalter mehr als der Glaube an eine beseelte Welt und eine mythische Natur? Diesen unzeitgemäßen Maler scheint eine große Liebeskraft zu befähigen, die Welt zu verwandeln. Für uns aber gilt sein Wort: „Eros ist zu blaß geworden, was immer von seiten der Wissenschaft ausgedacht wird, um der Liebe neuen Zauber

aufzuschminken, nachdem sie ihre Wunder verloren hat und zum bloßen physischen Akt der Fortpflanzung der Art geworden ist. Liebe ist es nicht mehr; wäre Liebe jemals davor zurückgeschreckt, in der Brautnacht noch den Tod zu umarmen! Charitas geht rund um die Ewigkeit herum, und ist diese selbst zu Ende gekommen, dann erst hat Charitas sich ganz verschwendet und aufgegeben.“⁸

Herbert Schade SJ

Die rechtliche Stellung der Ausländer in der Bundesrepublik

Niemals in friedlichen Zeiten sind so viele Ausländer in Deutschland gewesen wie in der Gegenwart. Neben den 1,2 Millionen Gastarbeitern gibt es zahlreiche Studenten, Praktikanten in Industrie und Wirtschaft, Grenzgänger und Touristen, die aus der weiten Welt zu uns gekommen sind. Bisweilen hat man bereits mit Besorgnis gefragt, ob die Ausländer, insbesondere die Gastarbeiter, eine Gefahr für die Bundesrepublik darstellen. Selbstverständlich dürfen bei Erfüllung der berechtigten Wünsche der Wirtschaft die Gesichtspunkte der Sicherheit und Ordnung nicht außer acht gelassen werden. Aber die Ausländer-Kriminalität ist keineswegs so hoch, daß sie zu Besorgnissen Anlaß geben könnte. Bei den ausländischen Gastarbeitern ist natürlich zu berücksichtigen, daß es sich überwiegend um Männer handelt, die den Jahrgängen menschlicher Vitalität von 20 bis 35 Jahren angehören. In einem Lebensalter, in dem die Gesamtaktivität am stärksten ist, neigt der Mensch natürlich auch am intensivsten zur Kriminalität. Vergleicht man aber die Gastarbeiter mit einer entsprechenden Gruppe deutscher männlicher Bevölkerung, so ist ihre Kriminalität nicht besonders hoch. Berücksichtigen muß man auch, daß die Menschen aus südlichen Ländern kommen, in denen andere Sitten und Lebensgewohnheiten herrschen, einem anderen Volke ange-

⁸ Oskar Kokoschka, *Spur im Treibsand. Geschichten* (Zürich 1956) 99.