

Der Mensch vor dem Geheimnis

Zum Menschenbild der modernen Malerei

Herbert Schade SJ

Wer an dem Drama der modernen Malerei nicht aktiv teilnimmt, dem wird ihr Schauspiel unbegreiflich scheinen. Zu fremd und vielschichtig sind für ihn die modernen Experimente, Figurationen und Techniken. Auch der kunstgeschichtlich Gebildete, der die neuen Werke anerkennt, vermißt in der zeitgenössischen Malerei das Menschenbild. Sicher gehört der Verlust dieses Bildes zu den „kritischen Formen“ (H. Sedlmayr), das heißt zu den kunstgeschichtlichen Tatsachen, die Zeiten und Welten scheiden. Aber es hätte wenig Sinn, diesen Vorgang von einer Definition des Menschen her systematisch anzugreifen. Vielmehr kann nur eine geschichtliche Darstellung des Motivwandels den Tatbestand klären. Wer den mühsamen Gang durch die Geschichte scheut, gerät in Gefahr, Worthülsen zu stapeln, ohne zur Wirklichkeit vorzustoßen. Der Mensch ist ein geschichtliches Wesen. Seine Werke und er selbst sind deshalb ohne Geschichte unverständlich¹.

Die Geschichte des modernen Menschenbildes beginnt aber nicht erst im Jahr 1911, in dem der Russe Wassily Kandinsky in der Ainmillerstraße in München sein erstes abstraktes Aquarell schuf, sondern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit der großen Revolutionen wurde das Menschenbild autonom. Kunst und Wissenschaft lösten sich aus den Vorstellungen der Tradition. Die theologischen und mythologischen Programme der Barockzeit verschwanden. Der Realismus der Neuzeit hielt nur mehr das für darstellungswürdig, was der Erfahrung entsprach. Der Konflikt zwischen Tradition und Fortschritt, der seitdem unsere Geistesgeschichte zeichnet, ist ebenso erschütternd wie fruchtbar. Die große Spannung zwischen den traditionellen – besonders den christlichen – Auffassungen und den modernen – vorwiegend säkularisierten – Wirklichkeitserfahrungen hat neue Kraftfelder erschlossen. „Unser pochendes Herz treibt uns hinab, tief hinunter zum Urgrund“, schrieb Paul Klee. Und Jean Bezaire, der große Vertreter der abstrakten Malerei, sprach von einer „Kunst der Kommunion, wo der Mensch jeden Augenblick in der Welt sein umgeformtes Antlitz wiedererkennt“. So wird im Zeitalter des Experiments und der Erfahrung das Unerfahrbare, das Geheimnis, zum Spiegel menschlichen Wesens. Den Grund zu diesen Bemühungen legten die Künstler des Realismus und der Romantik.

¹ Das verlorene Menschenbild. Zur Problematik des Porträts in der Kunst der Gegenwart. Eine Diskussion. Hrsg. v. Richard Biedrzyński (Zürich, Stuttgart: Artemis-Verl. 1961) 72 S. (Schriften zur Zeit. 24.) Kart. 3,80. Vgl. auch den erst während der Drucklegung dieses Heftes erschienenen Aufsatz von Werner Hofmann, Über das Menschenbild in der Malerei der Gegenwart, in: Christliche Kunstblätter (Linz a. D. 1966) H. 4, 82–84.

Die Emanzipierung des Menschenbildes

Die Revolution der modernen Malerei, die auch das neue Bild vom Menschen bestimmt, entsteht durch den Zusammenbruch des alten Weltbildes. Die kosmische Architektur der Überlieferung, die Welt aus Himmel und Erde, verlor ihren Halt. Damit war auch das System des Menschen, der Mensch aus Himmel und Erde, der „Homo caelestis“, unvollziehbar geworden. Wenn Tiepolo im Treppenhaus der Würzburger Residenz (1751–1753) noch den offenen Himmel geben konnte, aus dem Götter und Genien herabschweben, so war es Goya in San Antonio della Florida (1798) in Madrid nur mehr möglich eine Genreszene darzustellen. „Yo lo vi“ (Ich habe es gesehen) setzt der große Spanier unter ein Blatt seiner „Schrecken des Krieges“. „Ich habe es gesehen“ könnte man über die große Kunst der Zeit bis heute schreiben. Die Erfahrung, nicht die Tradition, wird zum Prinzip des geistigen Schaffens.

Mit dem Verlust der Tradition hat auch die Porträtkunst Werte eingebüßt. Das Bild des Menschen wird nicht mehr in eine große Ordnung eingebunden. Der Mensch verliert seinen Zusammenhang mit dem Kosmos.

Der weltlose Mensch

Das Medaillon des Fürstbischofs in der Würzburger Residenz schwebte noch im Schnittpunkt von Himmel und Erde. Tiepolo machte noch einmal wie in einem gewaltigen „theatrum mundi“ den „himmlischen Menschen“ sichtbar. „Goyas Gestalten stehen beziehungslos vor dem Nichts“ (Theodor Hetzer). Es ist eigenartig, wie leer und fahrig die Hintergründe in den Bildern des Spaniers werden können. Die Gestalten verlieren den Zusammenhang mit dem Bildgrund. In den Malereien im „Hause des Tauben“ von Goya wird dieser Bildgrund gelegentlich geradezu schwarz.

Ähnliche Bildgestalten beobachten wir auch bei anderen Künstlern dieser Zeit. Im „Tod des Marat“ (1793) von Jacques Louis David wirkt die Wand hinter dem Revolutionär wie ein Fallbeil. Losgelöst vom Grund erscheint das Bild des Menschen, so wie der Künstler es sieht. Keine Hierarchie oder Sozialordnung trägt die Gestalt. Der Kosmos flieht vor dem Menschen ins Unendliche. In Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ (1808) sehen wir die kleine Figur vor dem unendlichen Naturraum und in John Martins „Sadak auf der Suche nach den Wassern des Vergessens“ (1812) verliert sich die Gestalt in hochgetürmten Gebirgen. Der Mensch wird nicht mehr vom Kosmos her definiert. Er ist weltlos geworden. Der Kosmos erschien den Alten wie ein von Gott für den Menschen gebauter Palast. Dieser Palast war zusammengebrochen. Isoliert steht der moderne Mensch vor einem ihm fragwürdig gewordenen leeren Naturraum.

Diese Isolierung erhöhte zunächst die Bedeutung des Menschen. Das Porträt ist

bei vielen Malern des beginnenden 19. Jahrhunderts von besonderer Qualität. Der Mensch erhält in diesen Bildern einen autonomen Charakter. Er wird absolut.

Der absolute Mensch

In Goyas Porträt der Königin Maria Louise in München und in der Darstellung der Gräfin Chinchón in Madrid sehen wir zwei sehr verschiedene Frauenbildnisse der Zeit um 1800, die von diesem Charakter des Absoluten geprägt sind. Maria Louise wird als sinnliche Frau gegeben, die Schwächen zeigt. In den durchbrochenen Spitzen des Kleides präsentiert sie sich üppig. Unsicher hält die Rechte der Königin einen Fächer, als tastete sie wie eine Blinde in den Raum. Die Augen sind groß. Der Blick des Gesichts ist klug, durchdringend und lauernd. Die Halbfigur der Königin steigt aus der Tiefe wie eine Göttin der Unterwelt. Napoleon sagte von ihr: „Sie trägt ihr Herz und ihre Geschichte in ihren Gesichtszügen eingegraben; es übersteigt schlechterdings die Grenzen des Vorstellbaren“. In dieser Spannung zwischen eigener Schwäche und übergroßem Wollen hat der spanische Maler sie dargestellt. Die Königin hält diese Spannung aus.

Die Gräfin Chinchón war ihre Rivalin. Maria Louise hatte mit dem Gatten der Gräfin, Godoy, ein Verhältnis. Im Bild Goyas sitzt die Gräfin in weißem Atlaskleid auf einem Stuhl und wirkt wie ein silbernes Gestirn auf dunklem Grund. Chinchón schaut in die Ferne, als wüßte sie um alle Vorgänge am Hof. Ihre Haltung erweckt den Eindruck, sie möchte aufstehen und davongehen. Aber sie bleibt. Auch sie hält die Spannung aus. Zwischen persönlicher Demütigung und gesellschaftlicher Verpflichtung verharret sie fest und entschlossen. Während es bei der Königin gleichsam die Spannung im Laster ist, scheint im Bild der Gräfin die Haltung der Tugend auf. Das Existentielle einer menschlichen Situation ist in den Darstellungen Goyas lange vor dem Existentialismus Bild geworden: die absolute personale Freiheit.

Diese Freiheit wird in einzigartiger Weise in den „Erschießungen vom 3. Mai“ (1814) sichtbar gemacht. Der Freiheitskämpfer wird dort zum Inbegriff einer neuen Gesellschaftsordnung, die nicht mehr nach Rang und Herkunft wertet, sondern nach dem selbstverantwortlichen Einsatz für eine Sache. Ohne „Kaiser und Papst“, nur auf sich selbst gestellt nimmt der Mann mit erhobenen Armen den Tod auf sich. Nie zuvor wurde die persönliche Freiheit in der Malerei in dieser Weise dargestellt, und es scheint nur konsequent, wenn der alte Maler Christus am Ölberg (1819) in gleicher Haltung wiedergibt. Die existentiell erfaßte Freiheit ermöglicht es auch, in der Moderne Analogien für den Gottmenschen Christus zu finden.

Die Möglichkeit, autonome Freiheit in der Malerei darzustellen, schafft auch die Voraussetzungen zu einer Darstellung des Genies oder des absoluten Feldherrn. J. L. David benutzt zur Wiedergabe seines „Napoleon beim Übergang über den Gotthard“ (1800) die klassizistische Form (Abb. 1). Metallisch wie ein Reiterstand-



Abb. 1: *Jacques Louis David, Napoleon beim Übergang über den Gotthard (1800)*
Berlin, Charlottenburger Schloß, Galerie



Abb. 2: *Umberto Boccioni, Materia* (1912). Mailand, Privatsammlung

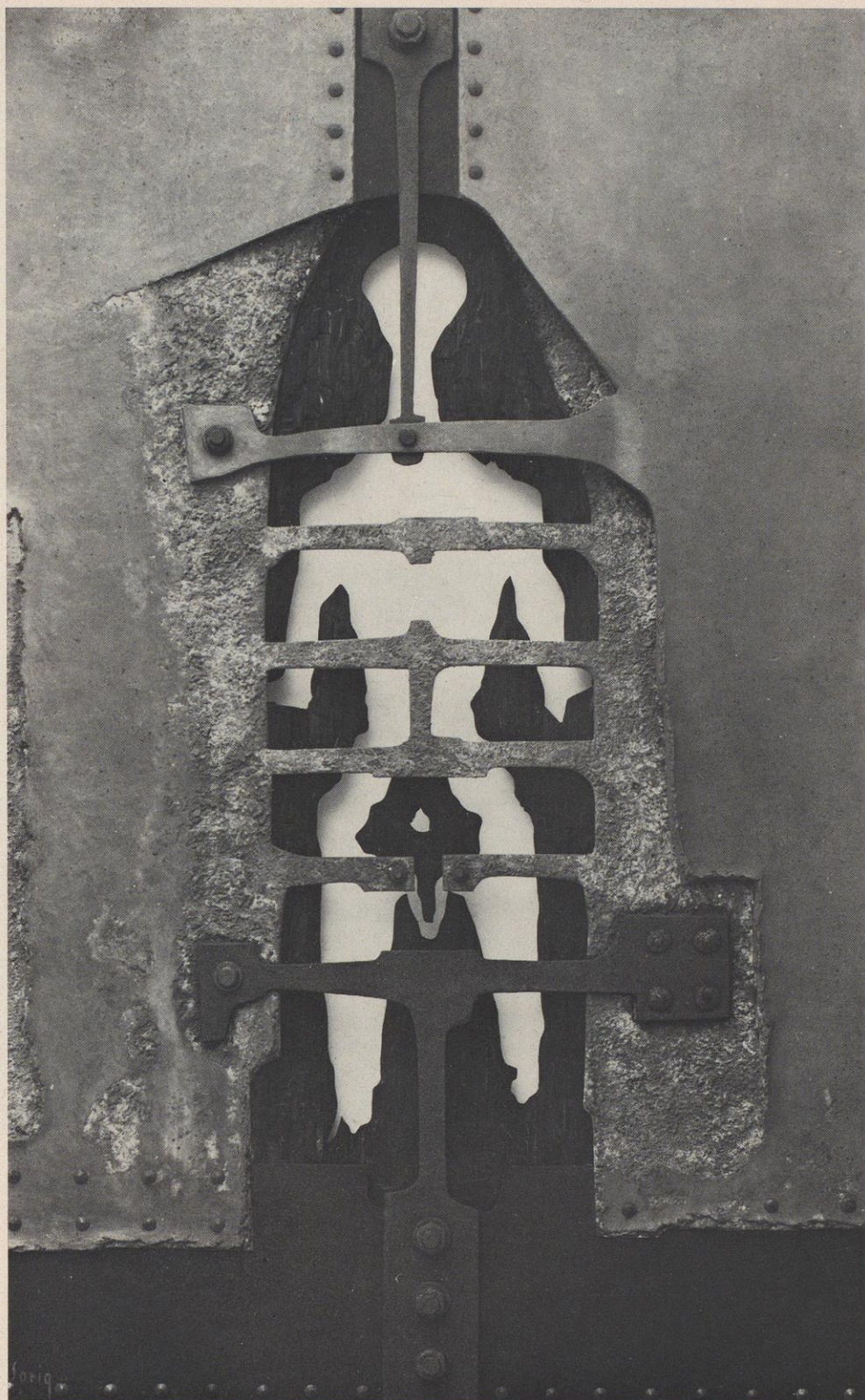


Abb. 3: *Salvador Soria*, *Integration mit Arbeiter* (1965)

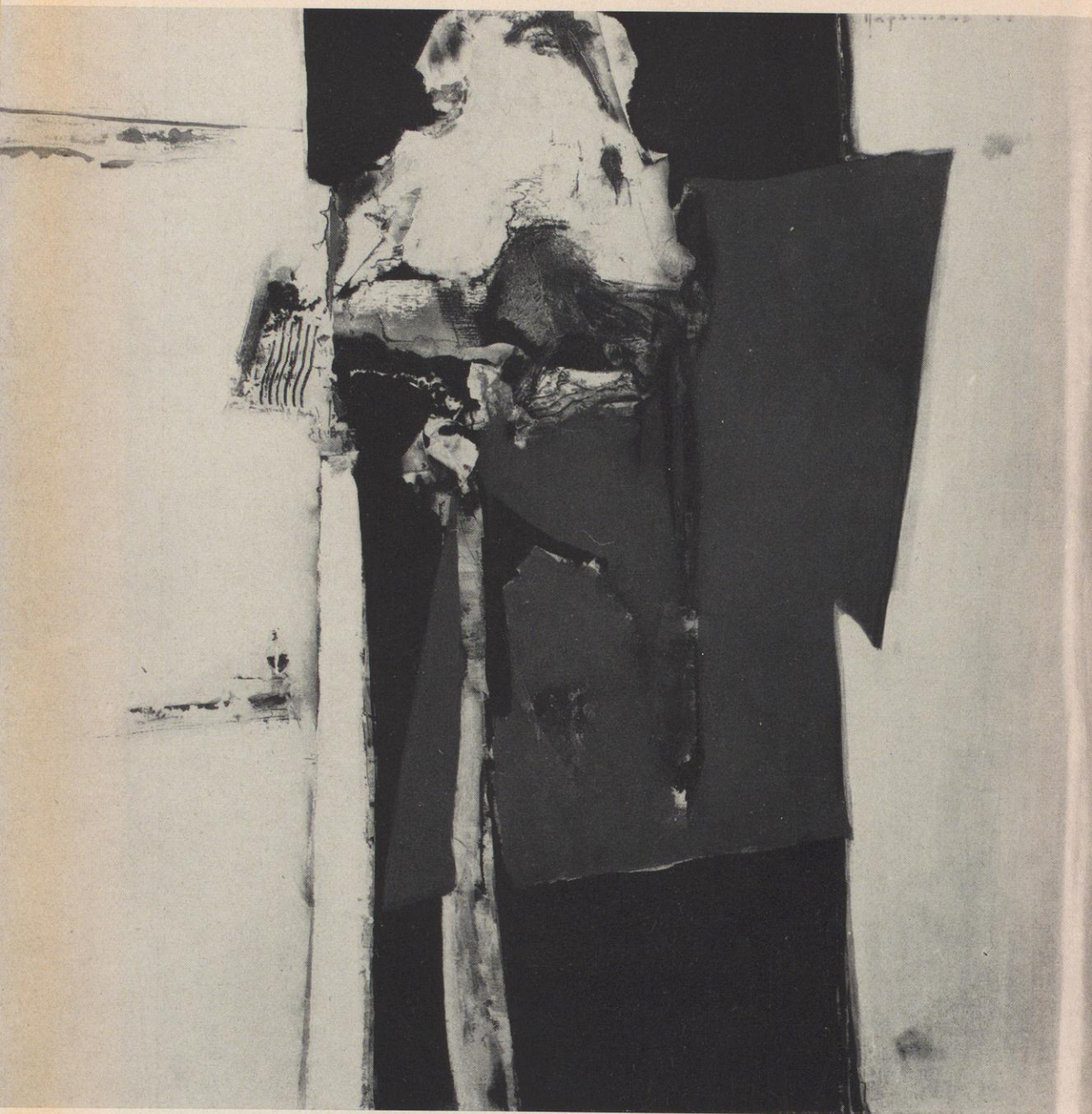


Abb. 4: *Dimitri Perdikidis*, „Efialtes per uni“ (1966)

bild erheben sich Feldherr und Pferd. Wie in vielen klassizistischen Werken steht auch hier der Gedanke vor dem Erlebnis. Der Napoleon Davids gibt nicht nur eine Persönlichkeit, sondern auch ein Programm. Seit dem Klassizismus wird es möglich, auch in der Malerei Ideologien darzustellen. Der Geniekult kann sogar bis zur künstlichen Mythenbildung vorgetrieben werden. Im „Pestlazarett von Jaffa“ (1804), einem Bild von Antoine Jean Gros, berührt Napoleon die Geschwulst eines Kranken wie ein neuer Heiland. Der Feldherr erhält göttlichen Rang. Schubert wird in seiner Winterreise die Worte vertonen, die diese geistesgeschichtliche Situation interpretieren: „Will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter.“ Wir wissen, daß dieser Geniekult bis in die Gegenwart hineinreicht. Die Standbilder Stalins in Berlin und die Gemälde Hitlers im Haus der deutschen Kunst in München waren letzte, wenn auch künstlerisch schwache Ausläufer dieser Thematik.

In dieser Autonomie und Selbstherrlichkeit zeichnet sich eine erste Gefährdung des modernen Menschen ab: Der Mensch erhebt sich selbst zur Norm und wird zum Tyrann.

Der gefährdete Mensch

Diese Bedrohung gibt dem sozialen Thema eine besondere Bedeutung. Die Darstellungen der Revolution und des Klassenkampfes, der Massen und der Nationalbewegungen werden bevorzugt. „Die Freiheit führt das Volk an“ (1830) von Eugène Delacroix und „Die Revolte“ (1848) von Honoré Daumier sind für diesen Motivkreis charakteristisch. Neben diesen Bildern der sozialen Katastrophen gibt es viele Darstellungen von Naturkatastrophen. In den Bildern des englischen Malers Turner ertrinken die Menschen oft im Meer oder sie versinken im Feuer. In Théodore Géricaults „Floß der Medusa“ (1819) halten noch zwei Schiffbrüchige Tücher als Fahnen der Hoffnung hoch. In Caspar David Friedrichs „Die gescheiterte Hoffnung“ (1821) erdrückt das Eis – die Natur – die letzten Planken des Schiffes.

Diese Elemente der Bedrohung und Angst werden aus der modernen Malerei nie mehr verschwinden. Der Mensch fühlt sich bedroht und lebt in beständiger Furcht. Es ist die kosmische Einsamkeit, die ihn ängstigt. Die Isolierung aus der Gesellschaft wird für ihn bedrohlich. Dazu tritt in besonderer Weise die Bedrohung von innen. Mit Goya setzt nämlich in der Malerei eine Differenzierung des psychischen Ausdrucks ein. Wir finden im Werk des Spaniers ähnlich wie bei Hogarth frühe Darstellungen eines Irrenhauses. Théodore Géricault gibt in seinem „Geisteskranken“ (1822) den starren Blick des Wahnsinns. Blake und Füssli werden nicht müde, die Angstvorstellungen des Menschen sichtbar zu machen. Der Weg ins Unerfahrbare tut sich für die moderne Kunst auf.

Dieser Weg läßt sich an einer für das 19. Jahrhundert bedeutsamen Thematik besonders verfolgen: am Bild des Erotischen oder in den Aktdarstellungen der

Frau. Goyas bekleidete und nackte Maya sind die ersten Bilder, die das Erotische ungedeutet ins Bild bringen. Von Velasquez gibt es eine „Venus“. Von anderen großen Malern haben sich Darstellungen der „Hl. Maria Magdalena“ oder „Eva“ erhalten. Selbst die Frauenbilder des Rokoko sind noch mythologisch oder aristokratisch geprägt. Die Aktdarstellungen wurden inhaltlich und formal aus einer übergreifenden mythischen oder religiösen Ordnung interpretiert. Seit Goya dominiert auch bei diesem Motiv die Erfahrung. Sensibel und einfühlsam werden Inkarnat und Stoff erfaßt. Zahlreiche große Frauenbilder entstehen: „Die Frau mit dem Papagei“ (1825) von Eugène Delacroix und die verschiedenen Badebilder von Jean-Dominique Ingres. Die impressionistischen Aktbilder eines Renoir sind von einzigartiger Bedeutung und Würde. Das „Diesseits“ wird groß gesehen und voll bejaht.

Zur gleichen Zeit aber wird der ungedeutete Eros der Erfahrung auch in seiner Fragwürdigkeit sichtbar. Goya gibt in seinen Capricchos die Begegnung von Mann und Frau, für die die Bibel das Wort „sie erkannten einander“ prägte, unter dem Titel „Keiner kennt sich“ wieder. Maskiert schauen Kavalier und Dame inmitten von Vermummten einander an. Die „Olympia“ (1863) von Edouard Manet betont sogar das Triviale und Häßliche. Und bei den Expressionisten beobachten wir Aktbilder, die uns abstoßen. Die Dirnen der Vorstädte von Georges Rouault und die Kokotten von Emil Kirchner wirken bedrohlich. Das Erotische besitzt, wenn man es außerhalb der alten Ordnungsgefüge betrachtet, nicht nur neue und größere Werte als in der Vergangenheit, sondern zeigt auch neue Gefahren. Der Abgrund der Seele tut sich auf; über- und untermenschliche Kräfte brechen in die Bildgefüge der modernen Maler ein und bedingen die Zerstörung des Menschenbildes. Das Erscheinungsbild des Menschen, die Person, hört im 20. Jahrhundert auf darstellungswürdig zu sein. Dafür sucht man die übergreifenden Kräfte ansichtig zu machen, die den Menschen bestimmen.

Die übermächtigen Kräfte und der Zerfall des Menschenbildes

„Alle Wege führen uns zu dem gleichen Phänomen: der Flucht vor der Person des Menschen“, so erklärte José Ortega y Gasset in seiner Studie über „Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst“ schon im Jahr 1925. Damit diese Worte nicht mißverstanden werden, muß man sie zunächst in den kunstgeschichtlichen Vorgang übersetzen. „Person des Menschen“ heißt in der Malerei zunächst individuelles Erscheinungsbild der menschlichen Gestalt. Dieses individuelle Erscheinungsbild der menschlichen Gestalt war bis dahin vor allem an den Werken des Hellenismus und der Renaissance orientiert. Am Ende des 19. und bei Beginn des 20. Jahrhunderts macht dieses Erscheinungsbild einen merkwürdigen Wandel durch und wechselt zugleich sein Ideal.

Der neue Kanon des Menschenbildes

Die Porträts von Paul Cézanne werden unbeweglich. Die vibrierende Lebendigkeit der impressionistischen Gestalten hört auf. Nowotny hat auf das Ende der wissenschaftlichen Perspektive im Werk des großen Franzosen hingewiesen. Cézannes Figuren kann man mit Architekturen vergleichen. Mit festen Strukturen begabt, erscheinen sie wie gebaut.

Auch bei den Symbolisten wird ein anderer Formkanon kultiviert. Nicht das hellenische Ideal des schönen Menschen, das David, Ingres und Degas noch verherrlichten, galt, sondern das Ägyptische und Polynesische prägte die Bilder von Paul Gauguin. Die Fauves, die Expressionisten und die Kubisten sehen sogar im Negeridol, im Schnitzbild der Primitiven ihr Vorbild. Die kirchlichen Künstler sind mit P. Desiderus Lenz OSB in Beuron ebenfalls vom Ägyptischen erfüllt oder sie bevorzugen das Romanische. Seitdem spricht man in kirchlichen Kreisen gern vom Kultbild, das das Andachtsbild zu ersetzen hätte. Die allgemeine Tendenz der Kunst geht also ins Archaische, nicht mehr ins Klassische. In der Gegenwart wird das Totem modern. Strunkartig oder knorrigen Pfählen ähnlich werden gelegentlich selbst die Christusbilder in den modernen Kirchen gebildet.

Dieser Archaisierungsprozeß wird durch übergreifende Kräfte ausgelöst, die dem Menschen vorgegeben sind und in der Moderne besonders stark werden. Einige dieser Kräfte lassen sich anhand der künstlerischen Bewegungen benennen. Im Kubismus drängt eine neue Figuren- und Raumarchitektur das Erscheinungsbild des Menschen zurück. Bei den Futuristen zerstört die moderne Erfahrung der Zeit und Geschwindigkeit die menschliche Gestalt. Neue Auffassungen von Licht und Materie gefährden bei anderen Künstlern den Selbstwert des Erscheinungsbildes der menschlichen Figur. Im Surrealismus sind vor allem die Kräfte des Seelengrundes, Angst und Trieb, Liebe und Macht, größer als der Mensch.

Die Übermacht von Raum und Zeit

Der Kubismus, den Picasso mit seinen „Mädchen von Avignon“ (1906/07) erfunden hat, machte die Sache zum Formprinzip der Malerei. Ein neuer Raum entsteht. Seine konstruktiven Kräfte verfremden die Gestalten der Frauen. Die Mädchen wirken wie Schnitzbild und Totem. In den „Akten im Walde“ (1910) von Fernand Léger werden die Organismen zu Maschinenteilen. Eine technisch aufgefaßte Welt – Formel und Konstruktion – prägt auch das Bild des Menschen nach dem Muster der Maschine.

Der Futurismus macht den Auflösungsprozeß der menschlichen Gestalt unter anderen Vorzeichen ansichtig. Diese Gruppe italienischer Maler wollte die „Schönheit der Geschwindigkeit“ darstellen. Damit wurde die moderne Zeiterfahrung zum Thema der Malerei. Gino Severini gibt in seinen Tänzerinnen (1912) die Ab-

folge der Bewegungen durch Wiederholung der Arme, Beine, des Kopfes und des ganzen Körpers. Dabei werden die Körperteile in die stereometrischen Formen des Kubismus zerlegt. Zugleich versteht es der Italiener, die Farbigkeit der Kostüme besonders hervorzuheben. Das Bedeutsame an diesen rhythmischen Gefügen ist die Einheit des ganzen Bildes, die trotz des sichtbaren Auseinandertretens der Gestalten erhalten bleibt. Der Mensch zerfällt in der Bewegung, um die größere Kraft, die Musik und den Rhythmus als Eigenwert sichtbar zu machen. Francis Picabia treibt in seiner Tänzerin „Udnie“ (1913) die Auflösung der menschlichen Gestalt so weit, daß nur mehr ein farbiger abstrakter Rhythmus erkennbar bleibt. Die Erinnerung an die menschliche Figur gibt die Bildunterschrift, nicht das Gemälde.

Die Übermacht von Materie und Licht

Noch erregender bringt ein anderer künstlerischer Vorgang die neuen Kräfte zur Darstellung, die das Erscheinungsbild des Menschen auflösen. Er beginnt mit dem synthetischen Kubismus. In diesen Werken wird nicht mehr nur gemalt, sondern es werden Materialien ins Bild eingefügt. So hat Georges Braque 1912 in ein Stilleben den Sand der Sorgue in der Provence eingeklebt. Es folgen Papier, Holz und andere bildfremde Stoffe. Schon 1911 gab Braque dem Bild des „Portugiesen“ Druckbuchstaben hinzu. Eingeklebte Zeitungsstücke und übereinandergeschichtete ausgeschnittene Papiere verstärken den Eindruck von der Übermacht der Materialien über die menschliche Figur. Der Mensch wird aus Materialien aufgebaut, und Materialstücke werden gleichsam psychisch belebt. Die Dinge beginnen zu reden und erhalten menschliche Gestalt. Diese Beseelung der Dingwelt führte zu einer Art sublimen Fetischismus, den besonders die Surrealisten pflegten. Das Material und die Maschinenteile haben das Thema des Menschenbildes aufgelöst oder durch Materialstücke bis ins Unerkennbare verfremdet.

Ähnlich wie das Material wird auch das Licht im modernen Bild übermächtig und löscht die Gestalt des Menschen aus. In einzigartiger Weise hat Oskar Kokoschka in seinem Porträt „Dr. Forell“ (1912) gezeigt, wie der Mensch von Licht und Energiebündeln durchstrahlt wird, die aus dem Grund steigen. Die Gestalt wird kaum noch von außen beleuchtet, sondern von innen her wie von Röntgenstrahlen durchlichtet. Obwohl bei Kokoschka das Erscheinungsbild und die Ähnlichkeit mit dem Porträtierten in charakteristischer Weise erhalten bleiben, bemerkt man die übermächtigen Kräfte, die in einem solchen Bild am Werk sind. In Boccionis „Materia“ (1912; Abb. 2) wird eine Art Roboterweib mit Schraubstockhänden gegeben. Die Gestalt erscheint jedoch wie von Elektrizitätsbündeln durchzuckt. Der Mensch im Elektroschock moderner Kraftmaschinen kann nur mehr eine Allegorie sein. Vom Standpunkt des traditionellen Realismus aus sind derartige Bilder nicht mehr zu rechtfertigen. Die Figur ist nicht mehr sie selbst, sondern nur noch der Schnittpunkt entgegengesetzter Kraftfelder.

Diese Auflösung der menschlichen Gestalt läßt sich in besonderer Weise bei den Darstellungen jener Themen beobachten, die die psychischen Erfahrungen ansichtig machen. Angst und Liebe sind dafür beispielhaft.

Die Übermacht von Angst und Eros

In Eduard Munchs „Schrei“ (1893) wird die Angst eines Menschen dargestellt. Ein Mann schreit, von unerkennbaren Gefahren bedroht. Bemerkenswert an dem Bild ist, daß die Landschaft an dieser Angst teilnimmt. Die Ufer des Sees im Hintergrund schwingen schreckhaft. Himmel und Erde werden rot wie Feuer.

In den Werken von Giorgio de Chirico und Carlo Carrà, den Vertretern der italienischen „Pittura metafisica“, wird die Angst allgemein. Leere Straßen, von Schatten und Masken bedroht, stehen isoliert im Raum. Es gibt kaum noch Gesichter. Jede Gestalt wird zur Marionette der Angst und Melancholie. Bei Max Beckmann wird die Angst nicht wie bei den Italienern durch Leere, sondern durch gedrängte Fülle erzeugt. In seiner „Nacht“ (1918) bedrängen die Menschen einander mit grausamen Torturen. Sie sind zusammengepfercht und von einem Raum eingeschlossen, dem sie nicht zu entrinnen vermögen. Die Raumnot steigert die Angst. Beckmann abstrahiert nicht von der Figur, aber er verstümmelt sie. Diese Gestalten mit abgeschlagenen Händen, gefesselten Armen, verrenkten Gliedern befinden sich in einer entsetzlichen Not. Bei Salvador Dali werden die Gliedmaßen der Menschen weich wie Wachs. Die Gestalten beginnen zu zerfließen oder lösen sich in der Luft auf. Das Weichwerden wird zum „Grausigen Spiel“ (1929). Die plastischen Gestalten von Menschen zersetzen sich.

Man versteht es, daß Angst – „die Flucht des Geistes“ (Augustinus) – auflöst. Weniger einsichtig ist es, daß die Erfahrung der Liebe als Thema der Malerei in der Moderne die Gestalt des Menschen bedroht. Sicher finden wir im Werk Picassos, Chagalls oder Otto Müllers erlesene Bilder der Liebe. Bei der Mehrzahl der modernen Künstler des 20. Jahrhunderts wird die Liebe in den Bildern zu einem tödlichen Geschäft. Auch diese Betrachtung kann man mit einem Motiv von Eduard Munch beginnen. Im Werk des großen Norwegers erhält die Angst vor dem Geschlechtlichen einen besonders breiten Raum. Einzigartig ist das Mädchen aus dem Bild „Pubertät“ (1894). Es sitzt nackt am Bettrand und erkennt, von dunklen Schatten umgeben, seine eigene Geschlechtlichkeit. Dieses aufsteigende Wissen hat die Kunst hier wohl das erste Mal dargestellt. Die Angst vor der Sexualität wird thematisch.

Was die erotische Thematik seit dem Expressionismus so bedeutsam macht, ist der Versuch der Malerei, die Motive in einen Raum des Geheimnisses zu stellen. Dabei spielen Verfremdung, Tod und Auflösung der menschlichen Gestalt ebenfalls eine Rolle. „Geburt der fließenden Wünsche“ (1932), ein Bild von Salvador Dali, zeigt diese Verwandtschaft zwischen Liebe und Tod in besonderer Weise. Die

Umarmung ist zugleich die Auflösung und wird von der Darstellung eines Abstiegs in den Abgrund kommentiert. „Pfeil vor dem Ziel“ (1921) von Paul Klee identifiziert erotische Vorgänge mit einem mythischen Kampf. Max Beckmann erklärt „Die Versuchung des hl. Antonius“ (1936) in einem Seitenflügel dieses Triptychons durch einen Mann mit Rüstung und blankem Schwert. „Die chemische Hochzeit“ (1948) von Max Ernst zeichnet das Liebespaar technoid. „Wo bist du?“ (1954) von Yves Tanguy läßt die Frau in einer Art Mondlandschaft zur Felsformation mit Haarcharakter werden. „Der schöne Vogel entziffert dem Liebespaar das Unbekannte“ (1941) von Juan Miro gibt eine ornamentale Fläche, in der man Augen, Gestirne, Pflanzen und wohl auch erotische Symbole erkennen kann. „Die Menschen werden davon nichts wissen“ (1923) von Max Ernst zeigt einen kaum verständlichen Akt am Himmel unter der Mondsichel. In den „Mysterien der Liebe“ (1955) hat derselbe Maler das Thema zu einem abstrakten Gemälde lyrischer Farbgebung uminterpretiert. Die menschliche Gestalt vergeht auch hier in der Erfahrung eines größeren Geheimnisses.

Der erste Eindruck dieses geistesgeschichtlichen Gestaltwandels, das uns den Verlust des Menschenbildes in der Kunst des 20. Jahrhunderts zeigt, ist erschütternd. Denn die übergreifenden Kräfte – wie immer man sie definiert – wirken in den Werken oft bedrohlich. Man erkennt aber auch, daß hier nicht nur negative Gewalten einwirken. Vielmehr wird der Optimismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Frage gestellt. Die schöne Welt des Scheins zerbricht und eine geheimnisvolle Wirklichkeit jenseits – ein anderes Wort ist kaum dafür auffindbar – aller Erfahrungen tut sich auf. Diese Wirklichkeit selbst entziffert das Unbekannte. Und die Erfahrung des Unbekannten deutet den Menschen als geheimnisvolles Wesen. In dem Bild von Max Ernst „Die Menschen werden nichts davon wissen“, in vielen Werken Chagalls und mancher anderer haben wir den Eindruck, daß die moderne Malerei dem Menschen kosmischen und sogar himmlischen Charakter zuerkennt. In den meisten Fällen aber ist dieser Mensch ein Wesen der Tiefe oder des Abgrunds.

Die Wasserzeichen dieses Menschenbildes erkennen wir auch in den Unternehmungen der zeitgenössischen Malerei. Die „Wegzeichen im Unbekannten“², die diese Künstler im geistigen Niemandsland der Gegenwart setzen, zeigen in den Strukturen der Welt das umgeformte Antlitz des Menschen oder besser jenen Grund, der menschliche Existenz möglich macht.

Der Mensch als Experiment

Die moderne Kunst begann bei Goya mit der Devise: „Yo lo vi – Ich habe es gesehen“. Die Erfahrung als Prinzip des geistigen Lebens hat jedoch zugleich in

² Wegzeichen im Unbekannten. Neunzehn deutsche Maler zu Fragen der zeitgenössischen Kunst (Heidelberg: Rothe 1962) 132 S., 51 Abb. Kart. 12,80; S. 107 (Emil Kiess).

einem anderen Bild des Spaniers Ausdruck gefunden, in der Darstellung des alten Mannes, der lernt, auf Krücken zu gehen. Goya setzt als Titel unter diese Gestalt die Worte: „Aun aprendo – Ich lerne immer noch“. Die Erfahrung der Hinfälligkeit des Menschen demaskiert den Glauben an die rationalistische Erklärbarkeit des Daseins als Aberglauben. Tatsächlich haben Aufklärung, Rationalisierung und Technisierung im 19. Jahrhundert als Gegenbewegung eine intensive Irrationalisierung zur Folge. Eine Welt ohne Geheimnis wird unheimlich. So steht die Kunst der Moderne im Kampf gegen ihr eigenes Zeitalter; denn in den Werken der zeitgenössischen Künstler wird das Absurde einer Industriekultur sichtbar gemacht. Die Fragwürdigkeit der modernen Wissenschaft wird dokumentiert. Schließlich erweist sich der moderne Künstler als profilierter Gegner des Kunstrummels der Gegenwart: er schafft eine Antikunst.

Während also selbst ein Teil der Theologen in einer Art Nachholbedarf an Aufklärung in unserem säkularisierten Zeitalter die Bibel zu entmythologisieren suchen und die überlieferten Glaubenswahrheiten existentialisieren, öffnet die existentielle Kunst der Gegenwart in breiter Front den Zugang zum Geheimnis. Dieser Vorgang ist so offenkundig, daß der Wiener Museumsdirektor Werner Hofmann – ein hervorragender Kenner der Kunst der Moderne – sich nicht scheut, die Parallelen zwischen der Gegenwart und dem Mittelalter zu ziehen: „Unser Jahrhundert hat das Mittelalter neu entdeckt ... Es ist kein Zufall, daß ein gegenwartsbewußter Kunsthistoriker wie Worringer seine Beweisführung auf das Mittelalter stützte, als er Beispiele für seine Gleichung von Kunstdrang und Abstraktionsdrang suchte.“³ Der Belgier Jean Onimus schreibt sogar, die aktuelle Kunst von heute sei eine „wesentlich sakrale Kunst“, eine Kunst, die die „Gegenwart des Geheimnisses“ suche⁴. Und Mark Rothko – ein anderer Künstler der Gegenwart – erklärt: „Bilder müssen wie Wunder sein: in dem Augenblick, in dem eines vollendet ist, endet die Vertrautheit zwischen dem Geschaffenen und dem Schöpfer. Er ist ein Fremdkörper, ein Outsider. Das Bild muß für ihn wie für jeden anderen, der ihm später gegenübertritt, eine Offenbarung sein, die unerwartet und erstmalig eine ihm ständig vertraute Notwendigkeit auflöst.“⁵ Das Wunder des Daseins wird – in Parallele zum Mittelalter – vor allem in den Dingen und in der Verdinglichung gesehen. So wird „die tote Materie lebendiger Geist“ (W. Kandinsky). Nicht das Menschenbild selbst wird also zunächst geformt, sondern die Überbleibsel des Menschen – seine „Reliquien“ – werden zur Würde des Kunstwerks erhoben.

³ Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Mit 30 Bildtaf. u. 18 Abb. im Text (Stuttgart: Kröner 1966) 512 S. Lw. 22,-; S. 470. Dieses Werk bringt in bemerkenswerter Weise eine philosophische Orientierung zu den Problemen der modernen Kunst.

⁴ Jean Onimus, *Réflexions sur l'art actuel* (Bruges: Desclée de Brouwer 1964) 215 S.; S. 81 u. 87. Dieses Buch sollte man ins Deutsche übersetzen.

⁵ Jürgen Claus, Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente (Hamburg 1965) 73.

Die „Reliquien“ der Industriekultur

Schon der Dadaismus und der Surrealismus haben sich bemüht, die „Chinesische Mauer der Zivilisation“ (J. Onimus) zu durchbrechen und die Reste der Konsumwelt zu entdecken. Das „objet trouvé“, das „gefundene“ oder „gedemütigte“ Ding wird aufgehoben und gezeigt. Tatsächlich wirken die technisch erzeugten Dinge, wenn man sie aus ihrem Zusammenhang reißt, geheimnisvoll und magisch. Eine zerbrochene Schallplatte erscheint auf einem roten Farbgrund seltsam und fremd. Als Marcel Duchamp ein Urinoir als „Kunstwerk“ aufstellte, wollte er schockieren. In seiner Nachfolge hat man „Fallbilder“ konstruiert, in denen die merkwürdigsten Dinge hängen oder herabfallen. Jim Dines „Black Hand Saw“ (1961) gibt einen unterbrochenen Fuchsschwanz auf schwarzem Grund. Der Belgier Paul Jestins kann in „Das irdische Paradies“ (1958) zu einer Säge Muscheln, Stoffreste und recht merkwürdige Symbole zusammenfügen. Lucas Samaras (USA) bietet „Ohne Titel“ (1964) geöffnete Schachteln an, die in einer Art Spiegeldeckel zweimal dasselbe Gesicht zeigen. Der Mensch ist in der Klamotte aufgehoben. Die „Selbstentleerung der Zivilisation“ (H. Hofmann) und eine „Topographie des Zufalls“ (J. Claus) wird in diesen „Fallbildern“ sichtbar. Die moderne Gesellschaft, die eine Verehrung von Reliquien brüsk ablehnt, aber ihr „Ritual“ vor dem Toiletten-schränkchen, vor Bartischen, Büroapparaten und im Sexualbetrieb unaufhörlich vollzieht, erhält in solchen Gebilden ihren Fetischismus bestätigt. Der Mensch, „das Werkzeug schaffende Tier“ (Marx), wird in seinen „Kultgegenständen“ ansichtig gemacht. Das Wirtschaftswunderzeitalter, das „den Geschlechtsteil des Geldes“ (Rilke) entdeckt hat, erhält etwa in den Tafeln von Jasper Johns „Scheibe mit Gipsabdrücken“ (1955) Totem und Reliquiar. In einer Nische über einer Scheibe mit konzentrischen Farbkreisen stehen dort die Abgüsse von einzelnen Körperteilen ausgestellt. Sollte das „Ritual“ des Atomzeitalters noch irgendwelche liturgische Unklarheiten aufweisen, so belehrt uns der Niederländer Woody van Amen in seinem „Checkpoint Charley“ (1965) über die Situation. Eine Altarwand wird dort von Hammer und Sichel umsäumt. Die englischen und französischen Farben und das Sternenbanner schmücken Grund und Arkaden. In der Mitte vor dem Altar steht süß der Jesusknabe mit einem Herzen. Maria und Josef flankieren ihn. Aber beide Heilige tragen statt eines Kopfes einen Kasten mit einer Linse oder Optik, ein technisches Auge in der Art eines Fernsehapparats auf ihren Schultern. Maria und Josef stellen hier ironisch und technisch gedeutet Ost- und Westdeutschland dar. Dieser „Altar“ ist kein Kunstwerk im Winckelmannschen Sinn, aber eine Wirklichkeit, die unsere Situation ansichtig macht.

Noch erschütternder als die „Assemblagen“ und „Fallbilder“ zeigen die Werke unsere geistige Situation, in denen man die äußere Erscheinung des Menschen, sein Bild oder ein Fragment davon noch erkennt. Dazu gehören die Werke der Pop-Art, des Surrealismus und einer neuen Art von Realismus.

Das Konsumbild und der „entblößte Mensch“

Die Wirklichkeit des Industriezeitalters ist kurzlebig. Man produziert, um zu konsumieren. Eine Kunst, die dieser Geistigkeit einer Technokultur entsprechen will, wird ebenso schnell verbrauchbar und leicht verkaufbar – also auch ein wenig „sex“ sein müssen, denn nur so ist sie populär. Deshalb hat die „Independent Group“ in London, zu der unter anderen Eduardo Paolozzi und Richard Hamilton gehören, die Pop-Art (= Populärkunst) hervorgebracht. Das Werk „Was macht denn das heutige Zuhause so anders, so anziehend“ (1956) von Hamilton gibt Collagen, bei denen der Muskelmann und das Pin-up-Girl eine große Rolle spielen. Der Fernsehapparat und das Tonbandgerät gehören dazu. Martial Raysse fügt in sein „Kino, Malerei und Neon“ (1964) zu den ausgeschnittenen Mädchen in Badeanzügen, die er in fluoreszierenden Farben intensiv rot und gelb anmalt, verschiedene Materialien. Diese Arbeiten wollen keine bedeutenden Kunstwerke im alten Sinn sein; aber vielleicht geben sie eine Methode an die Hand, mit unserer Konsumgesellschaft und ihren Eindrücken fertig zu werden. Sie fügen den „Kram“ mit der Bildwelt der Illustrierten zusammen und „monumentalisieren“ sie. Dadurch soll diese Welt der Apparate und Reize gebannt werden.

In den eigentlichen Malereien, die noch Fragmente des Menschenbildes zeigen, beobachten wir die Tendenzen des Surrealismus: Trieb und Verwesung. Victor Brauner gibt in seinem „Traum“ (1964) einen merkwürdigen Vogelmenschen, der mit einem phallischen Gebilde schreibt. Gudmundur Ferró führt auf ein weites Feld im Stil der Bilder von Yves Tanguy. Sein „Appetit ist ein Verbrechen“ (1963) bietet Speisen, Aktbilder in wurzelartiger Verstümmelung zusammen mit einem Arsenal von Apparaten und Köpfen: Hymne und Hohn auf das Delikateßgeschäft.

Francis Bacon zeigt Menschen, deren Gliedmaßen oder Köpfe sich zu einem Teil schreckhaft verdrehen, zum andern fahrig vom Grund aufgerieben werden: „Ich möchte, daß meine Bilder aussehen, als ob sich ein menschliches Wesen wie eine Schnecke zwischen ihnen hindurchgeschoben und dabei eine Spur von menschlicher Gegenwart und von Erinnerung an vergangene Ereignisse zurückgelassen hätte, wie eben auch eine Schnecke ihre Schleimspuren hinterläßt.“ In seinen „Anthropométries“ übersetzte der Franzose Yves Klein dieses Bild des Engländers in die Wirklichkeit; er suchte durch den Abdruck nackter blauer Körper auf der Leinwand seine Ideen von der „Auferstehung des Körpers“ und der „Immaterialisierung“ zu veranschaulichen. Der Vorgang selbst wurde in dem Film „Mondo Cane – Hundewelt“ gezeigt. Die Trennung zwischen Kunst und Leben gibt es in solchen Vorgängen nicht mehr. Die Wirklichkeit selbst wird im Bild gegenwärtig gesetzt. Diese Wirklichkeit wird in einer anderen Malweise noch intensiver sichtbar gemacht, die man „Action Painting – Formhandlung“ genannt hat.

Der Mensch als „Wasserzeichen“ des Bildgrundes

Sowohl die „Konsumbilder“ wie die „Entblößungen“ zeigen, daß der moderne Mensch sich fragwürdig geworden ist. Das Humane ist in der Gegenwart wie das Licht eines erloschenen Sternes. Niemand kennt seinen Ursprung und sein Wesen. Selbst der Philosoph Karl Jaspers konnte schreiben: „Was der Mensch sei, ist ontologisch nicht zu fixieren. Der Mensch ist sich selbst nicht genug, in keinem Wissen erfaßt, ist sich Chiffre“⁶. Dieser Aporie der Wissenschaft sucht der Künstler zu begegnen: er erforscht sich selbst und seine Umwelt durch die Form. Dadurch wird die Malerei wie bei Leonardo da Vinci wieder zu einer grundlegenden Wissenschaft. So hat etwa Georges Mathieu mit seiner „automatischen Schrift“ die Wesensgesetze des eigenen Daseins und der Dinge zu fixieren gesucht. Unheimlich waren die „Begehungen“ von Jackson Pollock. Dieser Amerikaner tauchte seine Hände in Aluminiumfarben und besprengte damit rhythmisch große Leinwandflächen, die er auf den Boden gelegt hatte. Das fremde – ihm selbst unbekannte – Gesetz des eigenen Seins sollte so sichtbar werden. Pollock hat seine existentiellen Versuche – wie manche andere modernen Maler auch – mit Selbstmord abgeschlossen. Der Versuch, das Leben selbst auf die Leinwand zu bannen, scheint einem Schritt ins Unbetretbare gleichzukommen. Jedoch hat W. Haftmann recht, wenn er bei der Eröffnung der Ausstellung „documenta II“ in Kassel sagte: „Sie werden in dieser Ausstellung auf Bilder stoßen, die in einer ungeheuerlich gespannten Gebärde apokalyptische Formzusammenbrüche, brechende, splitternde, wirbelnde Gefüge und rhythmische Einbrüche aushalten und zusammenhalten, und das ist, als habe sich der Mensch in einen apokalyptischen Ansturm hineingestellt, ließe die kosmische Flutung durch sich hindurchgehen, hinge selbst wie ein Radar-Mensch mit ausgefahrenen Antennen in der kosmischen katartischen Beweglichkeit und schriebe diese seine Situation als leibliche Gestik der Bildgestik ein.“ Derartige Versuche machen den Menschen selbst zu einem „Wasserzeichen“ im Grund des Bildes. Seine Gestalt ist im Bildgrund ausgespart wie in der „Integration mit dem Arbeiter“ (1965) von Salvador Soria (Abb. 3). So ist die äußere Erscheinung des Menschen in der modernen Malerei zwar verborgen, er selbst aber ist in elementarer Weise anwesend. Diese „Formhandlungen“ sind wie der „Urschrei“ und ein „tastendes Gestammel“ (W. Hofmann) am Beginn jeder Kunst. Die „Leinwand wird zur Arena“ (H. Rosenberg). Der Versuch, etwas von dem Geheimnis des Menschen selbst ansichtig zu machen, spricht sich in diesen Bildern aus. Allerdings bleiben uns die Experten die Antwort auf die Frage schuldig, wann derartige Formhandlungen, die die ästhetischen Kategorien übersteigen, künstlerische Werte darstellen und wann sie im Bereich eines psychologischen oder soziologischen Tests zurückbleiben.

⁶ Philosophie Bd. 3: Metaphysik (Berlin 1932) 187.

Dagegen bekommen wir mit den Werken der „klassischen Abstraktion“ wieder künstlerisch festen Boden unter die Füße. Beide Flügel der Abstrakten, die objektive und die subjektive Abstraktion, machen wesentliche Strukturen des Menschlichen künstlerisch ansichtig.

„Vir Heroicus Sublimis“ – Der Mensch vor dem Geheimnis

Wie im frühen Mittelalter zunächst das Ornament als Inbegriff der Welt und ihrer Ordnung dargestellt wurde, so hat bei der großen Wende zur abstrakten Malerei der Künstler dem Erscheinungsbild des Menschen den Abschied gegeben, um die Ordnungsstrukturen des Daseins neu zu entdecken, die vor der Person liegen. „Alles opfert der Maler den Wahrheiten, den Notwendigkeiten einer höheren Natur, die er voraussetzt, ohne sie zu entdecken“ (Kenneth Noland). Diese „Notwendigkeiten einer höheren Natur“ kommen in dem objektiven Flügel der abstrakten Malerei besonders zum Ausdruck. Unter dem objektiven Flügel der abstrakten Malerei werden hier diejenigen Maler verstanden, die in der Nachfolge des Kubismus vor allem geometrische Formen zum Inhalt ihrer Bildwelt machen. Dazu gehören nach Piet Mondrian die russischen Suprematisten und Konstruktivisten, manche Maler des Bauhauses, Ben Nicholson, Victor Vasarely und viele andere. Im „Globetrotter“ von El Lissitzky († 1941) erkennen wir geradezu ein Leitmotiv des Zeitalters der Weltraumforschung. Über einer schwarzen Scheibe (der Erde?) erhebt sich ein Gefüge aus Kreissegmenten, die zu einer Propellerform zusammengesetzt sind. Graue, rote, braune und schwarze Kreise, Quadrate und Dreiecke bauen im leeren Bildgrund wie in einem leeren Weltenraum eine mathematische Ordnung auf, die stellvertretend für das Motiv des „Globetrotters“ (des „Weltenwanderers“) steht.

Victor Vasarelys farbige Quadrate besitzen eine eigene suggestive Kraft. Obwohl diese Art der Kunst bewußt sachlich konzipiert ist, bilden die Tafeln des aus Ungarn stammenden Franzosen magische Strahlfelder. „Bei längerem Betrachten könnte man in der Malerei Vasarelys psychische Hintergründe entdecken, auf denen sich ein Mensch entziffern ließ“, schreibt Alain Jouffroy⁷. So kann ein italienischer Maler, Alberto Magnelli, auch ein Bild „Zwiegespräch“ (1956) nennen, weil die geometrischen Gefüge seiner Tafel dialogische Existenz zeigen. Und Nicolaas Warb (Sophie Warburg) wird dieses Zwiegespräch in „Ich, Geheimnis“ (1955) noch vertiefen. Das Bewußtsein, einer größeren Weltordnung – einem Geheimnis – gegenüberzustehen, hat wohl auch den New Yorker Maler Barnett Newman zu seiner Tafel „Vir Heroicus Sublimis“ (1951/52) veranlaßt. Ein großes rotes Farbfeld ist durch vier feine Vertikale gegliedert, die dem Werk einen feierlichen, trip-

⁷ Kunst unserer Zeit. Malerei und Plastik. Hrsg. v. Will Grohmann (Köln: DuMont Schauberg 1966) 321 S. Lw. 32,-; S. 74. Ein Großteil der in diesem Beitrag besprochenen Darstellungen ist in diesem sehr gut informierenden Buch abgebildet.

tychonartigen Charakter geben. „In diesem visuellen Schauspiel, das zu Recht als ‚die reine Abstraktion‘ bezeichnet wurde, betäubt die riesige rote Fläche das Ich des Betrachters, so wie ihn der Anblick des weiten Meeres aus seiner Ich-Bezogenheit herausreißt“ (Sam Hunter). Der Mensch sieht sich hier einer erhabenen Ordnung gegenüber, die ohne jedes Sentiment ist und die ihm selbst eigen sein sollte. Der „Vir Heroicus Sublimis“ ist der Flügelaltar eines entmythologisierten Zeitalters, der den Menschen prophetisch zur Würde mahnt.

Daß in einer solchen Malerei auch neue religiöse Möglichkeiten erschlossen werden, zeigen die Kreuzbilder von Ad Reinhardt. In seinen „schwarzen Bildern“ überzieht eine horizontale breite Form eine Vertikale und setzt so das uralte religiöse Symbol gegenwärtig. „Wir alle werden gekreuzigt werden. Mein Kreuz habe ich schon vorbereitet“ hat der New Yorker Maler einmal zu Pevsner geäußert. In den geometrisierenden Formen dieser Vertreter einer objektiven Abstraktion wird also Weltarchitektur und Weltordnung gegenwärtig gesetzt, ähnlich wie im geometrischen archaischen Stil der griechischen Kunst oder den geometrisierenden Ornamenten der irischen Buchmalerei. Kunst im Winkelmannschen Sinn wird von einem Teil dieser Maler mit Piet Mondrian abgelehnt. Dafür werden die Proportionen des Daseins zur Darstellung gebracht und das Gleichgewicht der Gesellschaftsordnung in Form und Farbe auszudrücken gesucht.

Diese Bemühungen kann man auch im linken Flügel, in der expressiven Abstraktion erkennen, die mit Kandinsky beginnt. Hier steht am Beginn der Arbeit die innere Erfahrung, die Bewegung in der Seele des Künstlers selbst. Kandinsky nannte es die Klangerfahrung. Sie kann sehr verschiedene Motive zeigen. So wird etwa Maria Elena Vieira da Silva von der Großstadt angeregt. „Metrostation“ (1953) und „Atelier am Boulevard St. Jacques“ (1960) geben Gefüge und Strukturen, die den Eindruck von Straßenzügen oder Fensterfassaden riesiger Wohnblocks machen. Derartige Großstadtbilder finden wir schon bei den Impressionisten Monet und Pissaro. Bei Vieira da Silva aber wird dem Motiv sein konkreter Bezug genommen und gleichsam das absolute, alles übersteigende Gesetz der Stadt, ihr Rhythmus, dargestellt. Dadurch wird die Stadt zum Geheimnis. Noch stärker ist dieser Geheimnischarakter in den Broadway-Bildern Tobey's sichtbar. Hier ist ein Gefüge „weißer Schrift“ auf die farbigen Gründe aufgetragen, die das Durchsichtige, das „Jenseits“ der Neonreklame ansichtig macht und die Stadt in ein Lichtmysterium versetzt, das nicht mehr mit dieser oder jener Stadt, mit dieser oder jener Reklame identifiziert werden kann, sondern ins Allgemeine und Übermenschliche weist. Die Assoziation zum „Himmlischen Jerusalem“ der mittelalterlichen Vorstellungswelt stellt sich ein. Sicher bieten derartige Werke einen besonderen Beitrag zum Thema: Der Mensch in der modernen Malerei.

Demgegenüber erinnern die Darstellungen des Armeniers Arshile Gorki an die Welt der Tragödie. „Nacht, Rätsel und Sehnsucht“, „Agonie“, „Das Unzulängliche“ sind Titel seiner Bilder. Die Spannungen der Formen und Farben sind von

chthonischen und triebhaften Kräften des Unterbewußtseins bestimmt. Eine seltsame Urkraft bewegt seine Gebilde. Ähnlich wirkt die abstrakte rot-gelbe Tafel, die der Maler Dimitri Perdikidis „Efialtes per uni“ nennt (1966; Abb. 4). Der Aufschrei gegen den Verrat wird in ihr ansichtig.

Jean Dubuffet verhilft in seinen Texturologien dem „Archaischen“ zu neuem Durchbruch. Seine Bilder bieten die Oberfläche uralter Gesteine, die verwittern, so daß eine seltsame „Geologie des Geistes“ sich vor uns ausbreitet. Georges Limbour charakterisiert diese Bildwelt sehr treffend: „Die beste Methode, die er findet, um sich mit seinem ganzen Gefolge von unsagbaren Dingen auszudrücken, ist durch die Vermittlung irgendeines Realitätsfragments, das dann nach dem ungeheuren Zusammenbruch der deskriptiven Malerei der Welt, gleich dem Fragment eines Heiligen Knochens, eine übernatürliche Würde annimmt. Dubuffets Gegenstände haben oft den Charakter und die Eigentümlichkeiten von Reliquien; Reliquien einer vernichteten Welt; mit ihrer Hilfe schaffen wir daraus eine neue Welt, die die alte übertrifft.“

So könnten wir die abstrakten Maler weiterhin beschreiben, von Hartung zu Soulages und von Werner zu Nay. Wir werden bei diesen Malern kein System des Menschen mehr finden, aber einen sehr persönlichen Beitrag zum Menschlichen. Könnte man alle diese Mosaiksteinchen der zeitgenössischen Künstler zusammentragen, würde sich auch eine Ikonologie des Menschen selbst ergeben. Diese „Wegzeichen im Unbekannten“ wären auch die Grenzpfähle gegen eine rein merkantile, technische und politische Welt. Genauso wie sie des Interpreten bedürfen, brauchen sie jedoch eine Ergänzung durch die Tradition.

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Geistesgeschichte, daß in dem Augenblick, in dem das Trivialbild und der Positivismus von innen und außen sich absolut setzen, die Bilder der Vergangenheit auftauchen. So hat der Amerikaner Robert Rauschenberg in seinen Objektbildern, die vorwiegend Materialien oder Trivialgegenstände wie Coca-Cola-Flasche, Schlüssel und Farbfetzen kombinieren, Abbildungen von Werken alter Meister in seinem Ensemble eingefügt. Im „Exil“ (1962) taucht geheimnisvoll über den seltsamsten Gebilden die „Venus“ von Velasquez auf. Und im Bild „Windwärts“ (1963) sitzt ein weiblicher Akt von Rubens über einem Kaffeehaus. Wenn man bei Rauschenberg mit Rücksicht auf die Unmittelbarkeit der Objekte von „Epiphaniebildern“ gesprochen hat, so darf man in dem Auftauchen von Collagen alter Meisterwerke noch mehr „Epiphanie“-Charakter erkennen. Im Trivialen „erscheint“ das große Bild des Menschen der Vergangenheit wie eine Vision in der Abfalltonne. Diese alten künstlerischen Elemente geben den alltäglichen Dingen Bedeutung und kritisieren den Kunst- und Abbildungsbetrieb. Larry Rivers gibt 1963 vergleichbare Varianten der „Staalmeesters“ von Rembrandt. Francis Bacon wandelt 1953 das Porträt des Papstes Innozenz X. von Velasquez ab. Picasso schuf 1957 die Variationen zu „Las Meninas“. Schon Cézanne und van Gogh glaubten, sie könnten religiöse Motive nicht

mehr selbständig entwerfen, sondern nur als Varianten zu alten Meistern erfassen. Es kann also keine Frage sein, daß zu dem horizontalen Gefüge der Bilder und Zeichen zeitgenössischer Künstler die Vertikale der Bildvorstellungen der Geschichte – das „imaginäre Museum“ (A. Malraux) der Menschheit – gehört, wenn eine Weltkultur den vernichtenden Kräften des Ephemereren, des Konsums, und dem Zugriff technischer Prozesse entgehen will. Die „unsichtbare Bilderwelt“ (A. Dempf) der überlieferten und der zeitgenössischen Malerei aber belegen gemeinsam, daß der Mensch nicht allein zur Produktion und zum Konsum, sondern für ein Geheimnis bestimmt ist.

Wir konnten also anhand der kunstgeschichtlichen Skizzen beobachten, wie das Menschenbild in der Nachfolge der Revolutionen autonom wurde. Größere Kräfte, eine neue Welt- und Zeiterfahrung und psychische Elementarereignisse lösen das autonom und konventionell gewordene Bild des Menschen auf. Die Beiträge zeitgenössischer Künstler, die im Unerfahrbaren einen Wesensbestandteil des Humanen entdecken, und im Allgemeinen, das sich aus den unauslotbaren Gründen der Zeit und des Kosmos aufbaut, das der Person Vorgegebene erkennen, führen den Menschen wieder ins Geheimnis.