

Picassos politische »Wende«

Picasso ist ein Phänomen ohne Gleichen. Obwohl für ein kunstgeübtes Auge fast jedes seiner Werke als ein "echter Picasso" zu erkennen ist, herrscht in seinem kaum überschaubaren Oeuvre eine stupende Vielfalt von Motiven, stilistischen Verschiedenheiten und künstlerischen Herstellungspraktiken. Da gibt es Gemälde, Zeichnungen und Lithographien, Theater-vorhänge, Linolschnitte, Drahtplastiken und Töpfereien, aus Bronze gefertigte Monumentalplastiken und aus schrottreifen Eisenteilen zusammengesetzte Figuren - und vieles andere mehr. Unter seinen Händen schien alles, auch das Älteste, eine neue Form anzunehmen. Ja, er war manchmal mit echter oder vorgetäuschter Naivität stolz darauf, wenn man ihn als Artifex, Schnellmaler oder Hokuspokuskünstler bezeichnete. Und er war ebenso stolz auf die bravourösen stilistischen Wandlungen in seinem Werk. Schließlich hatte er als Fünfzehnjähriger in Barcelona relativ „akademisch“ angefangen, war dann nach der Jahrhundertwende in Paris zu einer symbolistisch orientierten Malweise übergegangen, in der sich eine blaue und eine rosa Periode unterscheiden lässt, bis ihn der Kubismus, und zwar sowohl in seiner analytischen als auch synthetisierenden Form in seinen Bann gezogen hatte. Doch nicht genug damit. Während sein Freund Braque sein Leben lang an diesem Stil festhielt, überraschte Picasso nach 1918 seine frühen Bewunderer mit einer streng klassizistischen Malweise, ohne dabei seine modernistischen Neigungen völlig aufzugeben. Ja, und dann ließ er sich zu den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren von den französischen Surrealisten anregen, in seinen Bildmotiven mehr und mehr in die Welten des Schlafs, des Traums, der orgiastischen Verzückerung, kurz: des Unbewussten unterzutauchen.

Wenn hinter all diesen Wandlungen keine geniale vorwärtstreibende Kraft gesteckt hätte, sähe dieser künstlerische Werdegang recht anpassungsbereit, ja geradezu mitläuferhaft aus. Schließlich finden sich die gleichen oder ähnlichen Wandlungen auch im Werk vieler anderer Maler dieser Ära. Man kann ein solches Verhalten entweder als Opportunismus oder als wahre Zeitgemäßheit definieren. Allerdings sind die Grenzen zwischen diesen beiden Haltungen manchmal recht fließend. Schließlich liegen solchen Wandlungen nicht nur persönliche Entscheidungen, sondern auch marktbedingte Verschiebungen zugrunde. Und das vor allem in einem Zeitraum, wie in den Jahren zwischen 1900 und 1930, als das Progressionbetonte innerhalb der bildenden Künste weniger in den inhaltlichen als in den stilistischen Wandlungen gesehen wurde. Hier ging es nicht mehr um das akademische oder gar altmeisterliche Können, sondern um das so genannte Avantgardistische, das oft mit dem jeweils Modischen gleichgesetzt wurde. Und das ehemalige Wunderkind Picasso überbot in diesem Zeitraum seine jeweiligen Konkurrenten innerhalb der verschiedenen Kunst-Ismen lediglich mit besseren, aber nicht mit anders gearteten Leistungen. Er war der ästhetische Matador, dessen Bekanntheitsgrad bei den bürgerlichen Kunstfreunden und Sammlern von Jahr zu Jahr zunahm und ihm schließlich - im Bereich der Malerei und Graphik - einen geradezu unüberbietbaren Weltruhm verschaffte.

Von einem politischen oder sozialen Engagement ist dagegen in all diesen Jahrzehnten in seinem Oeuvre fast nichts zu spüren. Gut, da gibt es auf den Bildern seiner frühen blauen Periode auch einige abgearbeitete Böglerinnen und bettelnde Blinde, doch sonst sind seine Gemälde dieser Jahre fast ausschließlich mit Trinkern, Gauklern, Tänzerinnen, Landstreichern, Clochards und anderen gesellschaftlichen Randexistenzen bevölkert. Unter ideologiekritischer Perspektive könnte man diese Themenwahl als außenseiterischen Anarchismus bezeichnen. Aber das wäre - gesellschaftspolitisch gesehen - sicher übertrieben. Schließlich hat Picasso damals weder Politiker noch Arbeiter porträtiert. Wo sich Porträtähnlichkeiten zu erkennen geben, handelt es sich meist um Figuren seines Pariser Bohème-Milieus, das heißt

um Spanier, Juden, Kunsthändler oder andere Außenseiter wie er selbst, aber nicht um Franzosen, die sich einer bestimmten Gesellschaftsklasse zuordnen ließen. Letztlich geht es immer um Gestalten, die sich in Paris nur als Künstler, Vagabunden, Gelegenheitsarbeiter, Flaneure - kurz: als Fremdlinge aufhalten. Und daraus ergab sich für Picasso keine soziale Identität, kein Klassenbewusstsein, aus dem sich eine politische Haltung ableiten ließ.

Auch in den zwanziger Jahren treten bei Picasso in dieser Hinsicht keine gravierenden Änderungen ein. Er blieb weiterhin ein Fremdling in Paris, wenn auch jetzt ein arrivierter Fremdling. Er heiratete eine bildschöne russische Tänzerin, genoss seinen steigenden Ruhm, leistete sich einen Privatsekretär, ging Liebschaften ein, kaufte sich ein kleines Schloßchen außerhalb von Paris, ohne sich groß für die politischen und sozialen Spannungen dieser Ära zu interessieren. Während andere ehemalige Kubisten, wie Fernand Leger und Diego Rivera in diesem Zeitraum zu einer sozialbetonten Malerei übergingen, blieb Picasso bis in die frühen dreißiger Jahre im "gesicherten Raum des liberalen Bürgertums" (Wilfried Wiegand) und beschäftigte sich mit subjektiver Monomanie - außer seiner Ehekrise - fast ausschließlich mit stilistischen Problemen. Und daran änderten auch die Anregungen, die er von einigen französischen Surrealisten empfing, nicht viel, die ihnen - im Gegenteil - noch tiefer in seine subjektiven, zumeist erotischen Obsessionen verstrickten. Jedenfalls finden sich weder in seinen schriftlichen Äußerungen noch auf seinen Bildern oder Grafiken dieser Jahre irgendwelche Hinweise auf das, was damals im öffentlichen Leben in Paris vor sich ging. Immer wieder ging es Picasso nur um seine eigene Person und seine eigene Kunst, wobei er - wie manche Surrealisten - den erotischen Akt immer stärker mit dem künstlerischen Schaffen gleichsetzte.

Dennoch ging er dabei - im Gegensatz zu anderen spanischen Malern wie Salvadore Dalí oder Juan Miró - bildkünstlerisch nie ins Mythologisch-Abstruse oder gar Gegenstandslose über, sondern bewahrte sich trotz mancher Abstraktionen stets einen unmittelbaren Bezug zu den dargestellten Menschen und Dingen. Während andere „modernistisch“ eingestellte Maler die Welt der Realität um 1930 total verfremdeten und schließlich in nicht mehr zu deutende die Linien- und Farbgespinste auflösten, blieb Picasso stets "Realist", der nicht der Versuchung des bloßen Materialfetischismus oder sonstiger Formen eines ausdruckslosen Ästhetizismus erlag. Und das war ein guter Ansatzpunkt, warum er sich neben seiner privaten Kunst- und Egowelt in den dreißiger Jahren, als sich die politischen Spannungen plötzlich dramatisch zuspitzten, auch für die realen Probleme der sozialen Welt zu interessieren begann. Den entscheidenden Anstoß dazu bot für ihn der Beginn des Spanischen Bürgerkriegs im Juli 1936, der mit einem Militärputsch des Generals Francisco Franco in Spanisch-Marokko begonnen hatte. Picasso, der bisher lediglich privat-anarchistische Neigungen bekundet hatte, war er über die Grausamkeiten der Francoschen Kriegsführung so empört, dass er sich Anfang der 1937 dazu hinreißen ließ, mit einer Folge von 18 Aqua-Tinta-Radierungen zu beginnen, der er den Titel Traum und Lüge Francos gab und die in ihrer plakativen Direktheit einerseits auf Francisco Goyas Bilderfolge Schrecken des Krieges, andererseits an volkstümliche Bilderbögen oder Comicstrips erinnerten (Günter Metken). Auf ihnen sieht man monströse Stiere, die den zu Boden gestürzten Pferden die Gedärme aus dem Leib reißen, aber auch menschliche Leichen sowie klagende Mütter, die voller Verzweiflung die Hände zum Himmel recken. Den Erlös dieser Serie spendete Picasso einem Hilfsfonds für das republikanische Spanien, ja stellte obendrein den durch den Krieg in Not geratenen spanischen Kindern noch weitere 300.000 Franc zur Verfügung.

Nun, all das traf keinen Armen. Dennoch sind diese spontanen Spendenaktionen sowie die politische Radikalität seiner gegen Franco gerichteten Radierungen etwas qualitativ Neues in Picassos Leben und Schaffen. Zum ersten Mal ergriff er, der bisher als unpolitischer Außen-

seiter in Frankreich gelebt hatte, Partei für etwas, ja solidarisierte sich mit dem einfachen, Notleidenden spanischen Volk gegen einen klerikal-faschistischen Militärdiktator, der eindeutig die Interessen der oberen Klassen in Spanien vertrat. Und Picasso beließ es nicht bei dieser anklagenden Bilderfolge. Als am 26. April 1937 die kleine Stadt Guernica im Baskenland von deutschen Flugzeugen angegriffen wurde, die dem Faschisten Franco bei seinen mörderischen Attacken gegen die Reste der republikanischen und internationalen Brigaden zur Hilfe gekommen waren, war Picasso über dieses Bombardement so entsetzt, dass er sich entschloss, die brutale Zerstörung Guernicas in den Mittelpunkt jenes Bildes zu stellen, das die noch immer amtierende republikanische Regierung bei ihm für jenen Pavillon bestellt hatte, mit dem sie sich 1937 an der Pariser Weltausstellung beteiligen wollte. Mit der Arbeit an diesem Bild, das inzwischen eins der berühmtesten Gemälde des 20. Jahrhunderts geworden ist, begann Picasso am 1. Mai 1937. Nachdem er zahlreiche Entwürfe dafür angefertigt hatte, die - in der Darstellung klagender Frauen, der am Boden liegenden Leichenteile sowie des drohenden Stierkopfes und des sich aufbäumenden Pferdes - noch zum Teil an die Bilderfolge Traum und Lüge Francos erinnern. Das Ungewöhnliche dieses Bildes ist - neben seiner Furcht einflößenden Szenerie - nicht nur seine fahlen Farbgebung, die sich auf Schwarz-, Grau- und Weißtöne beschränkt, sondern auch sein ausladendes Großformat von dreieinhalb Meter Höhe und fast acht Meter Breite. Ausgestellt wurde es erstmals - wie vorhergesehen - im Dezember 1937 im spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung.

Über die allegorische Bedeutung der einzelnen Bildmotive ist inzwischen viel geschrieben und viel gestritten worden. Während auf Picassos Stierkampfsszenen der Stier meist die geschändete Kreatur symbolisiert, ist er hier eindeutig die Verkörperung der Brutalität und das Pferd das sich verzweifelt aufbäumende Volk. Jedenfalls hat dieses Bildmotiv so auf viele Menschen gewirkt und ist für die Symbolik zahlreicher Mahn- und Gedenkbilder anderer sozialkritisch engagierter Künstler zum Vorbild geworden. Und so gilt dieses Gemälde inzwischen als das Zentralbild aller Malerei, die sich in den Dienst einer antifaschistischen oder schlechthin antikriegserischen Agitation gestellt hat.

Obwohl das Guernica-Bild 1937 auf der Pariser Weltausstellung die nötige Sensation verursachte, hat Picasso in den folgenden Jahren kein weiteres Bild dieser Art gemalt. Er beschränkte sich stattdessen wieder auf die ihm vertraute Motivwelt: Frauen- und Kinderdarstellungen, Tiere, halbwegs mythologische Szenen - und doch spürt man, wie der Schrecken gegen die mörderischen Aktionen Francos in ihm ausgelöst hatten, in fast allen dieser Bilder weiterwirkte. Immer wieder geht es bei ihnen um die gleichen Motive. Katzen zerrupfen wehrlose Hühner, verzweifelte Frauen weinen oder zerbeißen das Taschentuch zwischen den Zähnen, neben der Fruchtschale der Stilleben liegen grausig bleckende Totenköpfe. Und zwar gilt das vor allem für jene Werke, die Picasso während des Zweiten Weltkrieges schuf. Die Deutsche Militärregierung ließ ihn zwar in Paris als Spanier ungeschoren und auch Franco stellte keinen Auslieferungsantrag. Schließlich war Picassos internationales Prestige inzwischen so angestiegen, dass man auf deutscher und auf spanischer Seite ihn lieber still vor sich hin schafften ließ als einen Märtyrer aus ihm zu machen. Angegriffen wurde er zwischen 1940 und 1944, also während der deutschen Besatzungszeit, an sich nur von jenen Franzosen, die sich bei den Deutschen als Kollaborateure Liebling machen wollten. Und so wurde er schließlich gegen Kriegsende, als sich die deutsche Niederlage immer deutlich abzuzeichnen begann, für die Pariser Linksintellektuellen, die noch immer sein Guernica-Bild vor dem inneren Auge hatten, zu der Gestalt, die "aufs wirksamste den Geist des Widerstands versinnbildlichte", wie es kurz nach der Befreiung von Paris in der kommunistischen Wochenzeitung *Les Lettres Françaises* hieß. Ja, am 5. Oktober 1944 trat Picasso demonstrativ in die kommunistische Partei ein, um sein politisches Engagement auch nach außen hin zu

demonstrieren. „Malerei ist nicht dazu da, die Appartements zu schmücken“, erklärte er jetzt in der Zeitung L'Humanité unter dem Eindruck der durch die spanischen und deutschen Faschisten ausgelösten Kriege, "sie ist eine Waffe zum Angriff und zur Verteidigung gegen dem Feind."

Diese Äußerungen führten einerseits dazu, dass rechtsradikale Pétain-Anhänger in Paris gegen die Ausstellung seiner Bilder protestierten, während die Kommunisten ihn gern als politisches Aushängeschild ihrer Kulturpolitik benutzten. Und Picasso schürte diese Konflikte in den unmittelbaren Nachkriegsjahren, indem er in der kommunistischen Parteizeitung L'Humanité Porträtzeichnungen von Stalin und Maurice Thorez, dem Vorsitzenden der französischen KP, veröffentlichte und zugleich an mehreren von den Kommunisten in London, Breslau (Wroclaw) und Rom veranstalteten Friedenskonferenzen teilnahm, die sich gegen den von den USA 1946/47 eingeleiteten Kalten Krieg wandten. Und er tat das, obwohl er kein Reisemensch war und bisher alle Einladungen in Länder außerhalb Frankreichs abgelehnt hatte. So hat er beispielsweise nie eine Einladung in die USA angenommen. Durch die unzähligen Friedenstauben, die er in dieser Zeit zeichnete, wurde Picasso bei vielen dieser Konferenzen, mit denen die Sowjetunion die Gefahr eines Dritten Weltkrieges abzuschwächen versuchte, daher nicht nur als Künstler, sondern auch als Friedenskämpfer für viele Linke immer stärker zu einer politischen Leitfigur. Er war für sie nicht nur der Maler jenes großformatigen Gemäldes Das Beinhaus, das Picasso 1944/45 nach dem Bekanntwerden der nationalsozialistischen Liquidierungslager gemalt hatte, oder jenes Bildes, dem er 1951 den Titel Massaker in Korea gab, auf dem eine Gruppe archaisch Gepanzerter ein Blutbad unter nackten Müttern und Kindern anzurichten beginnt - sondern er war für sie die Symbolfigur einer schlechthinnigen Friedensbereitschaft, die allen faschistischen und imperialistischen Weltmachtvorstellungen mit der Mitteln seiner Kunst entgegenzutreten versucht.

Die politischen Erwartungen an Picasso waren also im linken Lager zu diesem Zeitpunkt groß. Doch außer den unzähligen Friedenstauben, die er in diesen Jahren zeichnete und lithographierte, schuf Picasso zwischen 1945 und den frühen fünfziger Jahren, von dem Korea-Bild einmal abgesehen, keine Werke mehr, die sich mit der monumentalen Größe und politischen Intensität seines Guernica-Bildes vergleichen ließen. Außer einem unorthodoxen Linken wie John Berger hat sich in der geradezu unüberschaubaren Picasso-Literatur selten jemand gefragt, woran das liegt. Hatte Picasso, der bekennende Kommunist, bis zum Ende seines langen Lebens als politische Symbole nichts anderes zu bieten als Friedenstauben? Warum hat ihm die französische KP oder irgend eine Partei der so genannten Ostblockländer keine Aufträge gestellt, warum sind die kommunistischen Kulturtheoretiker nicht in einen konstruktiven Dialog mit ihm getreten? Ich fürchte, das hängt mit der Besonderheit seiner Malweise zusammen. Schließlich darf man nicht vergessen, dass 1947 in Moskau Andrej Schadanow jene berüchtigte Formalismus-Debatte ausgelöst hatte, die alle linken Künstler den relativ engen Restriktionen des auf dem Allunionskongress von 1934 verkündeten „Sozialistischen Realismus“ unterwerfen sollte. Da jede Abweichung von den Richtlinien dieser Kulturpolitik als "westlicher Modernismus“, wenn nicht gar als „Dekadenz“ angeprangert wurde, geriet Picasso nach 1947 in eine prekäre Zwischenposition. Während er als Friedenskämpfer, wie gesagt, von allen kommunistischen Parteien in Ost und West hoch geehrt wurde, scheuten die gleichen Parteien wegen seiner „modernistischen“ Malweise davor zurück, irgendwelche Aufträge an ihm zu vergeben oder seinen Werken durch groß angelegte Ausstellungen das nötige politästhetische Ansehen zu verschaffen.

Um auf die deutsche Situation zu sprechen zu kommen, führte das in der BRD und der DDR der mittünfziger Jahre zu folgenden Konsequenzen. Als Werner Haftmann, der damalige Papst der abstrakten Malerei, 1955 in Kassel die erste Documenta eröffnete, hingen links ne-

ben seinem Rednerpult ein surrealistisch verzerrtes Porträt von Picasso und rechts eine schwarze Leinwand mit einigen grünen Strichen. Und Haftmann entblödete sich nicht zu bemerken, dass auf dem linken Bild noch eine menschliche Nase zu erkennen sei, was er auf der programmatischen Realismus des Kommunisten Picasso zurückführte, während das rechte Bild eine Demonstration der westlichen Freiheit sei, da es sich jeder Festlegung auf eine konkrete Realität und damit politischen Indienstnahme entziehe, das heißt sich gegen eine solche Zumutung von vornherein „sperre“, wie Theodor W. Adorno damals gesagt hätte. Als dagegen Bertolt Brecht, der große Stücke auf Picasso hielt, wie wir seinem Arbeitsjournal entnehmen können, Picassos Friedenstaube auf den Bühnenvorhang seines Theaters am Schiffbauerdamm heftete und für ein Plakat desselben Theaters eine Grafik Picassos verwendete, auf der im Zeichen einer internationalen Solidarität menschliche Masken in vier verschiedenen Hautfarben zu sehen waren, fanden Kulturfunktionäre wie Alfred Kurella solche Logos oder Embleme - trotz aller Lippenbekenntnisse zu dem Kommunisten Picasso - viel zu „formalistisch“.

Ähnliches spielte sich in Frankreich ab. Und so wurde Picasso mit seinen politästhetischen Tendenzen weitgehend alleingelassen. Er glaubte zwar immer noch, in einem sozialpolitischen Sinne zu handeln, indem er das uralte, bis auf die Römerzeit zurückgehende Töpferhandwerk in Vallauris durch eigene Entwürfe neu belebte, indem er in der Provence einen privaten Friedenstempel mit allegorischen Figuren ausmalte, indem er sich - nach sozialistischen Vorstellungen - das „kulturelle Erbe“ anzueignen versuchte, das heißt höchst verschiedenartige Kopien bekannter Werke von Lucas Cranach, El Greco, Delacroix, Velazques, Courbet, Manet und David malte oder zeichnete. So hat er etwa die Meninas von Velazques über fünfzigmal variiert. Überhaupt wurde sein Arbeitseifer in den fünfziger und sechziger Jahren ständig größer. Fast jeden Tag entstanden in dieser Zeit mehrere Werke. Doch da er nicht politisch gefordert wurde, wurde die Motivwelt seiner Werke immer kleiner. Schließlich waren es gegen Ende seines Lebens nur noch die Dinge seiner persönlichen Umgebung - also das Haus in Südfrankreich, der Garten, seine Partnerinnen, Kinder, Tiere - die er darstellte. Und auch sie wurden mit den Jahren immer weniger. Ganz zuletzt waren es nur noch hunderte, wenn nicht tausende von Bildern, welche von seinen sexuellen Ängsten und Obsessionen zeugten, die sich bei den heutigen voyeurhaft eingestellten Käufern seiner Gemälde und Graphiken einer besonderen Gunst erfreuen.

Allerdings sollte man dabei nicht die Trauer übersehen, die auf diesen Bildern waltet. Dies sind nicht nur Bilder eines gealterten Mannes, der an seiner nachlassenden Potenz leidet, sondern auch Bilder eines auf sich selbst, auf seine Privatheit zurückgeworfenen Künstlers, der zwischen die Räder des linken Kulturkampfes geriet. Wie ganz anders hätte sich möglicherweise Picassos Kunst entfaltet, wenn er in seiner letzten Lebensphase irgendwelche Großaufträge, wie jenes des Guernica-Bildes, erhalten hätte. Nichts gegen Auftragskunst von Seiten einer sozial betonten Partei! Schließlich sind einige der größten Kunstwerke so entstanden, während allein gelassene Künstler oft in ihrer eigenen Subjektivität ersticken. Mokieren wir uns daher nicht mehr über die so genannte „Auftragskunst“, wie das im Zeichen einer individuellen Vogelfreiheit oft geschehen ist. Fordern wir lieber die zuständigen Stellen auf, Aufträge an Künstler zu vergeben, uns Wunschbilder einer besseren Zukunft zu entwerfen. Nun, nicht jeder Künstler ist so „genial“ wie Picasso. Aber die Idee, die hinter einem solchen Konzept steckt, sollte nicht aufgegeben werden.

Prof. Jost Hermand, 5. Dezember 2007