

Traum eines Verrückten

Eine Berliner Ausstellung zeigt Picasso nach „Guernica“ – mit dem Massakerbild von 1937 begann eine neue Epoche im Werk des Malers.

Atelierbesucher trafen den Maler, im Frühjahr 1937, vor einer Riesleinwand an. An deren Fuß hatte er viele Entwurfszeichnungen aufgestellt. „Es wäre schön“, so erklärte er, „wenn sie ganz von allein am Bild hochkrabbeln würden wie Kakerlaken.“

Aus dem Experiment wurde ein unvergeßliches Bild, eine in flaches Querformat gepreßte Kellerszene in grauschwarzer, von grellen Lichtbahnen durchschnittener Düsternis, in die von außen eine unfassbare Gewalt eindringt. Terror, Panik und Tod – von Neonazis belagerte Asylanten könnten auf dem Gemälde ihre eigene Situation ebenso wiedererkennen wie die Eingeschlossenen von Sarajevo oder Bihać.

Das Ereignis, das tatsächlich auf dem Gemälde vergegenwärtigt und verewigt ist, wäre ohne dieses Erinnerungswerk weit weniger berühmt: der Angriff deutscher Bomber auf die spanische Baskenstadt Guernica im Frühjahr 1937 – ein Inferno, bei dem 1600 Zivilisten getötet wurden. Mit ihm brach die blutige Zeitgeschichte in Leben und Werk Pablo Picassos (1881 bis 1973) ein.

„Die Zeit nach Guernica“ ist darum ein treffender Titel für die große Picasso-Ausstellung, die vom Dienstag dieser Woche an in der Berliner Neuen Nationalgalerie zu besichtigen ist. Mit etwa 160 Bildern und Skulpturen dokumentiert sie das Werk des Künstlers aus seiner zweiten Lebenshälfte**.

Die Ausstellung findet am richtigen Platz statt – nicht nur, weil die deutsche Hauptstadt selber dergleichen noch nicht gesehen hat, sondern vor allem, weil in deren Hinterland, der damaligen DDR, der „Guernica“-Maler und (seit 1944) KP-Genosse Picasso ein rühmliches, aber nebelhaftes Gerücht war. Er wurde mit Lob überschüttet, doch vorsichtshalber kaum gezeigt. Den Ideologen war er unbequem.

Allerdings kann auch die Berliner Ausstellung „Guernica“ nicht in der monumentalen Endfassung präsentieren; die ist, wohl definitiv unausleihbar, in Madrid stationiert. Beschworen wird das Jahrhundertbild durch experimentierende Zeichnungen, wie er sie damals kakerlakenartig die Leinwand hochschicken wollte.



Picasso*, Stalin-Porträt (1953): „Ich komme aus der Mode“

Den Blickfang im Ausstellungsentree bildet statt dessen ein verwandtes Hauptwerk vom Ende des Zweiten Weltkriegs: die gleichfalls großformatige und auf die Schwarzweißstöne des Dokumentarmediums Fotografie beschränkte Greuelszene „Das Leichenhaus“. Das Gemenge toter Leiber, aus dem ein gefesseltes Händepaar emporragt, ruft KZ-Visionen auf, bezieht sich aber konkret auf die Ermordung einer Familie im spanischen Bürgerkrieg.

Picasso wird in Berlin nicht zum Politikünstler zurechtgestutzt, freigelegt wird aber der historische Hintergrund: Auch in etlichen seiner Atelier- und Liebeszenen klingt das Pathos von „Guernica“ und „Leichenhaus“ nach. Unmittelbar von einer Klagefigur in „Guernica“ stammt eine grandiose Galerie weinender Frauen in Einzelporträts ab. Und der Pariser Kritiker Werner Spies, der gemeinsam mit Heiner Bastian aus Berlin die Ausstellung organisiert hat, beschreibt im Katalog Picasso als einen Zeugen und Betroffenen von Geschichte. Denn die Bombenwerfer von Guernica waren zugleich die Feinde der modernen Malerei.

* Vor „Guernica“ (1937).

** Bis 21. Februar 1993. Später in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München und der Hamburger Kunsthalle. Katalog vom Hatje-Verlag, Stuttgart; 248 Seiten; 39 (Buchhandelsausgabe 74, ab 1. April 98) Mark.

Im spanischen Bürgerkrieg hielt der Exilant Picasso zu der rechtmäßigen republikanischen Regierung und ließ sie gern von seinem Ruhm profitieren. Er wurde Prado-Direktor ehrenhalber („Endlich haben sie erkannt, daß ich Spanier bin“) und nahm den Auftrag an, ein großes Werk für den spanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937 zu schaffen.

CE QUE NOUS DEVONS A STALINE

par ARAGON, Frédéric JOLIOT-CURIE, PICASSO
Henri HANSS, Pierre COURTADE, Pierre DAIN, Georges SALOU

LES LETTRES ARTS



Zunächst hatte er offenbar an eine Atelier-Inszenierung mit plastischen Elementen gedacht, für die er sogar ein – ironisch gemeintes? – Symbolgerät aus Hammer und Sichel an einem gemeinsamen Stiel entwarf. Erst die Barbarei von Guernica legte das Thema und zugleich die Kunstgattung fest: die des Historienbildes. Es wurde das erste von Rang, seit Edouard Manet die Erschießung des mexikanischen Kaisers Maximilian gemalt hatte (SPIEGEL 44/1992).

Picasso hat Motive aus den Werken von Hans Baldung, Francisco Goya und Sergej Eisenstein in eine Alptraumszene eingeführt, die den Visionen der Surrealisten ähnelt und die kein Deutergeflüß auflösen vermag. Die Einzeldinge und -figuren aber sind kubistisch stilisiert. Vermieden ist klassizistische Schönlingkeit, wie Picasso selber sie während der zwanziger Jahre gepflegt hatte und wie sie um 1937 international in Mode war. Die schwierige moderne „Sprache der Malerei“ wird, so Katalogautor Spies, neben dem Schicksal der Stadt Guernica zum „zweiten, gleichberechtigten Inhalt des Bildes“.

Der mißfiel auch Leuten, die in der politischen Tendenz mit Picasso einig waren. Fast wäre „Guernica“ als „gesellschaftswidrig“ und „dem gesunden Empfinden des Proletariats völlig fremd“ wieder abgehängt worden, hät-

ten die Spanier nicht die Blamage gescheut. Andererseits war unverhüllte Anklage keinem Künstler erlaubt: Jede „Provokation“ anderer Staaten sollte nach dem Willen der Regierung auf der Weltausstellung unterbleiben.

Das war erfolgloses Appeasement. Blätter aus Hitler-Deutschland begeisterten den spanischen Pavillon als einen „einzigen Aufruf zur Intervention“ und stuften Picassos Bild als „Traum eines Verrückten“ ein: „Es scheint, als hätte ein vierjähriges Kind all dies gezeichnet.“ In München lief damals die Pranger-Ausstellung „Entartete Kunst“.

Durch „Guernica“ war Picassos Rolle während des Krieges festgelegt. Im besetzten Paris konnte er auf den Respekt der Linken zählen, auch wenn er an keiner Konspiration teilnahm und glimpflich durch die schlimmen Zeiten kam.

Nur ausstellen durfte er nicht – weil der Botschafter Franco-Spaniens die Deutschen um ein solches Verbot gebeten hatte.

Picasso, so glaubt Spies, sah sich während der Kriegszeit als Obdachloser – etwa in der Gestalt jenes „Lumpensammlers“, den er auf einer Gouache von 1940 schräg durchs Bild vagabundieren läßt. Im Zeichen der Kriegswirtschaft ist Resteverwertung angesagt, auch für die reale Künstlerperson: Aus Fahrradschrott, aus Lenkstange und Sattel, montiert Picasso seinen berühmten „Stierkopf“ (1942).

Um dieselbe Zeit entsteht außerdem ein merkwürdiges Gegen-Bildwerk: ein guter Hirte („Mann mit Lamm“). Reagierte Picasso mit dieser archaisch-würdigen, schuppig modellierten, doch unverzerrten Gestalt auf die glatten Muskelprotze des Hitler-Günstlings Arno Breker? Jedenfalls durfte Breker 1942 in Paris eine pompöse Ausstellung zeigen, die auch Picasso besichtigte. Er traf dort den Fauves-Maler Maurice Vlaminck und vertraute ihm, gewiß sarkastisch, an: „Ich komme aus der Mode.“



Picasso-Gemälde „Das Leichenhaus“ (1945): Greuel in Schwarzweiß

Vlaminck sah das offenbar ernsthaft so. Er fand die Zeit gekommen, in einem Artikel über Picasso herzuführen, weil der „die französische Malerei in eine tödliche Sackgasse“ geführt habe. Fremdenfeindliche Kunstkritik kannte Picasso schon aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, und sie war auch am Ende des Zweiten nicht ausgestorben.

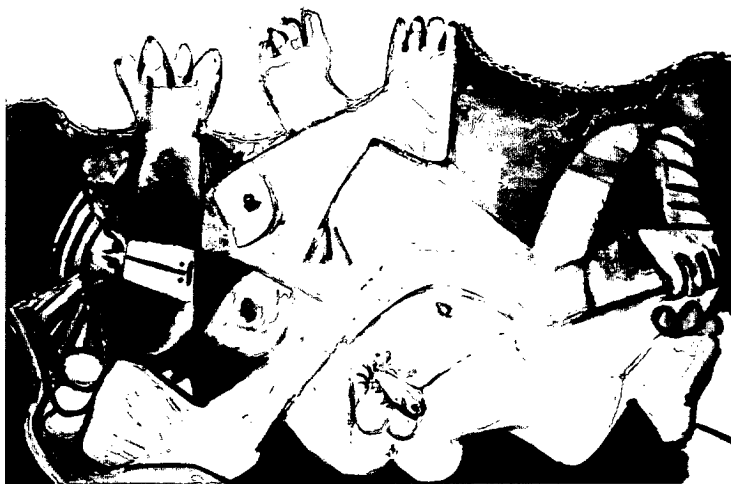
Im befreiten Paris hatten junge Künstler die Herbstausstellung des Jah-

Außer einer zum Friedensboten deklarierten Taube und dem Antlitz des KPF-Chefs Maurice Thorez machten seine Motive den Genossen wenig Freude. Nicht einmal die Bereitschaft, sein drittes großes Historienbild 1951 einem „Massaker in Korea“ zu widmen, löste Begeisterung aus. Die ziemlich hölzerne Erschießungsszene, auch sie jetzt in Berlin zu sehen, blieb ohne nennenswerte Resonanz.

Zum Eklat führte Picassos Stalin-Porträt, das er beim Tode des Diktators in aller Eile für die Zeitschrift *Les Lettres françaises* zeichnete – es wirkte allzu unheroisch-bieder und wurde von der KP-Führung offiziell mißbilligt. Aufgebrachte Mitglieder wiesen den Künstler zurecht: „Ihr Talent kann Stalin nicht das Wasser reichen.“

Dieses Talent ließ sich nicht für Parteizwecke zähmen. Picasso verweigerte die glatten, eingängigen und überzeitlichen Bilder, seine Welt ist ständig in Aufruhr und Umbruch.

Zuletzt verbiß er sich, wie die Berliner Ausstellung mit einer großartigen Serie von Altersbildern zeigt, in die hektische Produktion von Umarmungszenen, als ob die Kunst das verfließende Leben bannen könnte. Ein anatomisches Chaos stürzt da Körper in- und übereinander fast wie im „Leichenhaus“, so daß erotisches Gerangel kaum noch von Gemetzel zu unterscheiden ist.



Picasso-Gemälde „Umarmung“ (1972): Welt in Aufruhr

res 1944 zum „Salon de la Libération“, ja, als Picasso seine Teilnahme zusagte, zum „Salon Picasso“ erklärt. Die Neugier auf die lange unzugänglichen Atelier-Schätze war ebenso groß wie dann der Schock beim Anblick eckig stilisierter Frauenbildnisse und Stilleben.

Mit dem Ruf „Unter den Deutschen hätte man Derartiges nicht gesehen“ rissen Rabauken Bilder von den Wänden, und die gedruckte Kritik mahnte: „Man