

Pablo Picassos ›Guernica‹ in der deutschen Rezeption

Michael F. Zimmermann

Picassos Gemälde auf der Pariser Weltausstellung 1937

Der Name ›Guernica‹ steht heute genauso für ein Meisterwerk Picassos wie für die barbarische Bombardierung einer Stadt im spanischen Baskenland durch die deutsche Luftwaffe. Am 28. April 1937 erreichten Presseberichte die Öffentlichkeit, daß die Stadt Guernica am Vortag von deutschen Bombern im Dienste General Francos zerstört worden sei. Das historisch für die Basken bedeutsame Städtchen, weit hinter der Front gelegen und auch sonst kein militärisches Ziel, war am Montag, dem Markttag, gegen 16.30 Uhr von deutschen Flugzeugen der Marken Heinkel und Junkers dreieinhalb Stunden lang mit schweren Sprengbomben und leichten Brandbomben beschossen worden. Zuerst sei die Bevölkerung durch die schweren Explosionen in Panik versetzt, dann durch Maschinengewehrfeuer in die Keller getrieben worden, und erst danach habe man die Häuser systematisch zerstört und schließlich über den Menschen in ein Flammenmeer verwandelt. Jagdflugzeuge hätten inzwischen die Stadt umkreist, um die Menschen, die sich in die Felder geflüchtet hatten, mit Maschinengewehren niederzumachen. Verschont geblieben sei lediglich die Casa de Juntas, historischer Sitz des Baskenparlaments, wo die reichen Archive zur baskischen Geschichte aufbewahrt werden.¹

Picasso erfuhr von dem Ereignis am 1. Mai, als er darüber nachdachte, wie er dem Auftrag der spanischen Regierung nachkommen könne, für die Pariser Weltausstellung des gleichen Jahres ein Wandgemälde zu schaffen.² Sofort oder erst in den Studien der nächsten Tage – dies ist bis heute umstritten – gelangte er zu der Entscheidung, die Vernichtung der Stadt in einem Gemälde zu betrauern, das nur in Schwarz und Grau auf weißen Untergrund gemalt wurde. (Abb. S. 127) Picasso griff auf Mythen zurück, die ihn in seinem jüngsten Werk beschäftigt hatten, um dieses Gemälde einer politischen und menschlichen Katastrophe zu gestalten. Der

Ernst der Gestaltung hebt es ab von den Radierungen *Traum und Lüge Francos*, an denen er seit dem 8. Januar arbeitete. Hier hatte Picasso, was er als politisch-moralische Katastrophe empfand, in eine surrealistische, animalische, erotische, fäkalische Symbolik gefaßt. Das tote Pferd, die leidende Schöne – Vertreterin der Nation –, der rächende Stier, die Frau, die ihre Kinder beweint – all diese Motive treten hier in rätselhaften, eher karikiert allegorischen als traumhaften, narrativen Sequenzen auf. Eine dem Stierkampf gewidmete Serie der Zeit von 1933–1935 macht mit dem Motiv des stürzenden Pferdes und des Stiers vertraut, ohne jedoch den Schlüssel zum Verständnis dieser bis heute mehrdeutigen Motive zu liefern. In Radierungen über den Kampf des Minotaurus von 1935 lud er die Symbolik des Stiers derart auf, daß das Tier für elementaren, verzweifelten Lebenswillen stehen konnte. Mythisches hatte Picasso in eine persönliche Sprache gefaßt, und mit dieser führte er mit *Guernica* dem Publikum der Weltausstellung den größten ausdenkbaren, und doch Wirklichkeit gewordenen Schrecken vor. Vom 1. bis zum 9. Mai konzipierte Picasso in großer Eile die Komposition, bevor er sich an die Arbeit an der mehr als sieben Meter breiten Leinwand machte – das größte Gemälde, welches er jemals vollenden sollte. Den Werkprozeß hat Dora Maar durch Fotos des in Arbeit befindlichen Bildes dokumentiert und schon im Entstehungsjahr durch eine berühmte Publikation bekannt gemacht: So wohnen wir der Verdichtung der Symbolfiguren jener Apokalypse bei, über welche die Zeitungen berichteten.³

Während er an dem Gemälde arbeitete, erklärte Picasso seine Absichten. Zwei Monate später wurde anlässlich einer Ausstellung von Plakaten der spanischen Republikaner in New York folgende Stellungnahme veröffentlicht:

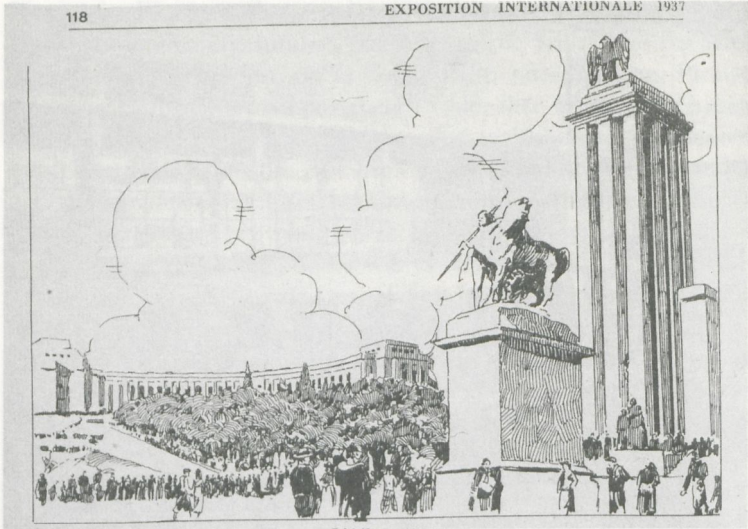
»Der spanische Bürgerkrieg ist der Kampf der Reaktion gegen die Bevölkerung, gegen die Freiheit. Mein ganzes Leben als Künstler war nichts anderes als ein fortlaufender Kampf gegen die Reaktion und den Tod der Kunst. Wie konnte irgendjemand nur einen Augenblick glauben, daß ich mit der Reaktion, dem Tod übereingekommen wäre? Als der Aufstand begann, nominierte mich die legal gewählte, demokratische Regierung Spaniens zum Direktor des Museo del Prado, eine Aufgabe, die ich ohne Zögern annahm. In dem Gemälde, das ich

gerade in Arbeit habe und Guernica nennen werde, in meinem gesamten Werk der letzten Zeit, drücke ich klar meinen Abscheu für die militärische Kaste aus, die Spanien in einen Ozean von Leid und Tod gestürzt hat [...].«⁴

Picasso nahm also eindeutig Stellung für seinen Auftraggeber, die Republik, die am 14. April 1931 in Madrid ausgerufen worden war. Eine provisorische Regierung aus bürgerlichen Republikanern und Sozialisten hatte im Juni die Wahlen der Cortes gewonnen, hatte im Dezember eine die Trennung von Kirche und Staat garantierende Verfassung durchgebracht und 1932 eine gegen den Großgrundbesitz und kirchlichen Landbesitz gerichtete Agrarreform verabschiedet. Bald polarisierten antiklerikale Ausschreitungen und rechter Terror – auch gegen das ebenfalls 1932 erlassene Autonomiestatut für Katalonien – das Land, so daß 1933 konservative Republikaner und Monarchisten Parlamentswahlen gewinnen konnten. Ein Bergarbeiterstreik in Asturien und die Unabhängigkeitsbewegung in Katalonien war 1934 blutig niedergeschlagen worden, wobei General F. Franco Bahamonde als militärischer Führer hervortrat. Am 19. Februar 1936 hatten dann die Republikaner einen Wahlsieg errungen und – zunächst unter republikanischen Ministerpräsidenten – eine Volksfrontregierung gebildet. Eine Militärrevolte am 17. Juli 1936 in Spanisch-Marokko markierte den Beginn des Bürgerkriegs zwischen der seit November 1936 von deutschen und italienischen Faschisten unterstützten Rechten und der Republik, in der anarcho-syndikalistische und sozialistische Gewerkschaftler und die Internationalen Brigaden ausländischer Freiwilliger bald eine wichtige Rolle spielten. Die Belagerung Madrids durch die Aufständischen von November 1936 bis Januar 1937 scheiterte. Nach mörderischen Barrikadenkämpfen zwischen Kommunisten und Anarchisten in Barcelona am 4. Mai 1937 erreichte der Einfluß sowjetischer Berater in der Republik eine neue Qualität, die sich auch auf die Gestaltung des spanischen Pavillons auf der Weltausstellung auswirkte.⁵ Frankreich, Großbritannien und die U.S.A. verfolgten eine Politik der Nichteinmischung, um den Ausbruch eines europäischen Kriegs zu verhindern. An diesem beteiligte sich Spanien später nicht. Nach Francos Sieg im Frühjahr 1939 wurden bis zu seinem Tode im Jahre 1975 demokratische Grundrechte verweigert.

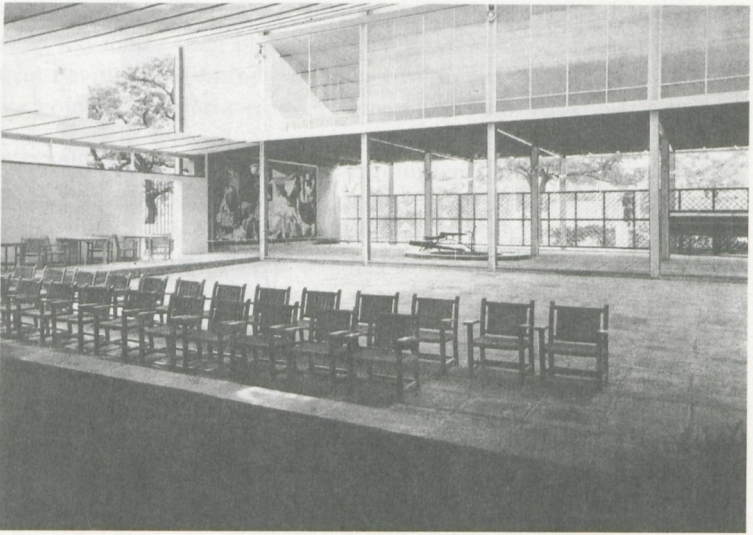
Herausragende Monumente der *Exposition internationale* von 1937 waren vor dem Palais de Chaillot der russische und der deutsche Pavillon. Während die Sowjetunion auf einem hohen Sockel die kolossale Skulptur eines Arbeiters und einer Kolchosbäurin von Vera Mukhina zum Sieg voranschreiten ließ, trumpfte Nazi-Deutschland mit einem bieder-monumentalen, doch inhaltsleeren Bauwerk von Albert Speer auf. Auf einem von kannelierten Wandpfeilern umstandenen Turm hatte über der Swastika der heraldische Adler Platz genommen. Besonders unpassend war der Platz dieses dumpfen Emblems der Macht, das man allenfalls als Echo auf die bekannte Ehrenplatz-, Parteitags- und Reichssportfeldästhetik der Nazis verstehen konnte. Es ragt auf vor den beiden von einer leeren Mitte aus sich öffnenden Flügeln des seit 1935 für die Ausstellung errichteten Palais de Chaillot, einem durchaus monumentalen Gestus architektonischer Öffnung. Wer je den eleganten, nach außen hin zunehmenden Schwung der beiden Paläste genau betrachtet hat, kann nur mit dem Kopf schütteln, wenn dieses Bauwerk gelegentlich bis heute als Beleg dafür angeführt wird, die Ästhetik der dreißiger Jahre sei in Deutschland und Frankreich ähnlich gewesen. Der offizielle Führer der Ausstellung schob den Speerschen Turm durch geschickte Perspektive aus der penetranten Position, so daß die Ehrverletzung des Palais de Chaillot wenigstens graphisch wieder wettgemacht wird (Abb. 1).⁶ Die Guiden und die Presse versuchten weitgehend, über die beiden den Sportsgeist im Wettlauf der Nationen verletzenden Monumente hinwegzugehen, doch verhaltene Ironie oder deutliche Kommentare machten die Reaktion klar.⁷ Der spanische Pavillon lag unmittelbar hinter dem deutschen, fast versteckt durch das Monument von stupidem Gigantismus.

Picasso waren diese Gegebenheiten klar, und sein Manifest für die Republik mußte in diesem Kontext eine Stellungnahme für die Freiheit, nicht aber die Autarkie der Kunst werden (Abb. 2).⁸ José Luis Sert und Luis Lacasas begannen erst im März mit der Errichtung einer einfachen, sachlichen Architektur, basierend auf einem Eisenträgergerüst. Auf der Illustration im offiziellen Führer ist der spanische Pavillon noch nicht zu sehen. Die modern-sachliche Konstruktion wurde mit erstrangigen Kunstwerken von Joan Miró oder Alexander Calder sowie propagandistischen Plakaten und Schrifttafeln ausgestattet.⁹



1 Der Palais de Chaillot am Trocadéro und der Turm des deutschen Pavillons von Albert Speer, Pariser Weltausstellung 1937. Zeichnung aus: *Exposition internationale arts et techniques Paris 1937. Guide officiel, Paris 1937*

Picassos in den Zeitschriften des neutralen Frankreich gelegentlich als »panneau décoratif« rezipiertes Gemälde *Guernica* hatte selbstverständlich auch einen Platz in der Propaganda der spanischen Revolutionäre, die, wie jegliche Kriegspropaganda, auf wirksame Stereotypen wie Bilder von toten Kindern und leidenden Müttern zurückgriff.¹⁰ Doch war die Sprache des Kunstwerks letztlich eine andere als die der Bilder von Greueln an Kindern und heroischem Widerstand. Die Avantgarde-Zeitschrift *Cahiers d'art* begrüßte das Werk mit einem vielstimmigen Chor kritischer, ästhetischer, sogar lyrischer Kommentare. Paul Eluard besang »die Angst und den Mut zu leben und zu sterben, den so einfachen und so schweren Tod« dieser »Menschen für die jener Schatz besungen, Menschen für die jener Schatz verdorben wurde.«¹¹ Georges Auric vertonte Zeilen aus diesem Gedicht; die *Cahiers d'art* druckten die Partitur ab.¹² Von Picassos Radierungen *Traum und Lüge Francos* wurden aufwendig zwei aufeinanderfolgende Arbeitsstadien reproduziert.¹³ Im Anschluß daran veröffentlichte Christian Zervos eine



2 José Luis Sert und Luis Lacasas: *Pavillon der Republik Spanien*, Pariser Weltausstellung, 1937 (Blick in das zum Hof hin offene Untergeschoß des Pavillon mit Picassos *Guernica*)

Anklage gegen die Ästhetik des Dritten Reichs,¹⁵ Auftakt seiner Analyse von *Guernica*, ein mit Wut gemaltes Gemälde, in dem »alles feindlich, unkontrollierbar, jenseits der Reichweite der Vernunft ist, von wo aus sich der lange, zerreißende Schrei der Geschöpfe erhebt, die durch die Grausamkeit des Menschen sterben.« Über dem Geschehen erhebe sich der Stier, »wie die geflügelten Genien des antiken Mythos, der das Zerstörungswerk des Menschen betrachtet.« Zervos würdigt Ausdruck, Stil und Ästhetik, ordnet sie aber dem schrecklichen Inhalt unter. Übermächtig steht hinter dem Gemälde das schreckliche Ereignis: »Anders gesagt, der große Auftritt dieses Gemäldes rührt nicht von einer ästhetischen Absicht, sondern wird ihm durch die Gefühle, die sein Gegenstand sind, aufgezwungen.«¹⁵ Unmittelbar danach konstatiert Jean Cassou, daß Picasso mit diesem »Zeugnis« wieder zu sich selbst gefunden habe, und man liest zwischen den Zeilen, daß damit auch eine weltabgekehrte, sich selbst genügende Kunst zur Welt zurückgekehrt sei: »Goya steht in Picasso wieder auf; doch gleichzeitig hat auch

Picasso in Picasso selbst wieder Fleisch angenommen. [...] Das Haus wurde wiedergefunden, der Körper, die Seele; alles hat wieder zusammengefunden, ob es Goya heißt, oder Spanien. Picasso hat seine Heimstätten wiedererlangt. Oder ihre Einwohner haben Picasso wiederbelebt.«¹⁶ Angesichts der welthistorischen Bedrohung begrüßt Cassou die Abkehr von einer Kunst, die sich selbst genügt, geradezu mit Erleichterung. Michel Leiris feiert Picassos »antike Tragödie« eher trauernd, als einen Abgesang: »[...] alles, was wir lieben, wird sterben, daher war es so notwendig, daß, was wir lieben, noch einmal zusammengefaßt wurde, wie der Ausfluß des großen Abschieds, in etwas unvergeßlich Schönem.«¹⁷

Gertrude Stein, die sibyllinische Kündlerin von Picassos Schöpferkraft, betonte 1938 wie Cassou, daß *Guernica* Picasso aus einer tiefen Schaffenskrisis gerissen habe. Entschieden betrachtet sie den spanischen Bürgerkrieg nur als künstlerisches, ja, persönliches Ereignis Picassos, der dadurch wieder mit dem Quell seiner Schöpferkraft in Verbindung gereten und fähig geworden sei, Ewigkeitswerte zu schaffen. Für die Stein hat *Guernica* Picasso keineswegs gelehrt, daß Spanien stirbt:

»Die Geschöpfe zu sehen, wie sie seit ihrer Schöpfung gelebt haben, ist keine naive Vorstellung. Es bedeutet, eine unmittelbare Sichtweise zu haben, und Picasso hat in höchstem Maße eine direkte Sichtweise. Der Krieg bricht in Spanien aus. [...] Er hatte Spanien verloren, und nun wird ihm Spanien zurückgegeben. Zu wissen, daß Spanien lebt, hat Picasso aufgeweckt. [...] So ist er also im Jahre 1937 wieder er selbst.«¹⁸

Anders als Picasso selbst sollte sein spektakuläres Gemälde während der deutschen Besatzung nicht in Paris verbleiben. Ende 1938 wurde es in den Londoner New Burlington Galleries ausgestellt.¹⁹ Weiter vom Krieg gegen den Faschismus entfernt, sah man dort das Gemälde zunächst als Zeugnis der abgründigen Extreme spanischer Kunst. Den Stier las ein Rezensent als Triumph brutaler Kraft, wie im Stierkampf.²⁰ Am 1. Mai 1939 kam das Gemälde in New York an. Auf Ausstellungen in den großen Zentren der U.S.A. war es als Meisterwerk des Engagements, ja, der Propaganda, ebenso erfolgreich wie als anfänglich kontroverses Kunstwerk. Den Ausstellungserfolg nutzten zuerst die Organisatoren der Hilfe für die

Flüchtlinge des spanischen Bürgerkriegs.²¹ Als die Botschaft des Gemäldes dem amerikanischen Krieg gegen die Nazis zugutekam, hatte es bereits Zugang zum kunsthistorischen Götterhimmel gefunden. Am 15. November bezog Alfred Barr, der Kurator des New Yorker Museum of Modern Art, es in eine bahnbrechende Retrospektive von Picassos Werk ein.²² In jenen Tagen vertraute Picasso das Gemälde dem New Yorker Museum langfristig an. Höchsten Wert legte er darauf, daß das Werk und die Studien zusammenblieben. Er verfügte zugleich, daß beide der spanischen Regierung ausgehändigt werden sollten »sobald in Spanien die öffentlichen Freiheiten wiederhergestellt sein werden.« Am 3. September 1981 wurde die Schenkung des sicher bekanntesten Gemäldes, welches das New Yorker Museum bis dahin beherbergt hatte, zusammen mit 62 darauf bezogenen Studien an die spanische Regierung vereinbart.²³

Deutsche Kritiker reagierten auf das Gemälde zunächst perplex, dann in theoretischen, wenn nicht ideologischen Debatten über das, was Kunst zu leisten beanspruchen kann und darf.²⁴ Die unterschiedlichen Einschätzungen kreisen um folgende Fragen:

- Kann oder soll ein solches Ereignis überhaupt zum Thema der Kunst werden?
- Ist die Übertragung von Tod und Verbrechen in unvorstellbarem Ausmaß in Allegorie und Mythos nicht der unangemessene Versuch, mit dem Geschehenen zu versöhnen?
- Selbst wenn Allegorie und Mythos als Sprache für das Grauen des konkreten Kriegsereignisses akzeptiert werden, wird gefragt: Ist Picassos dabei verwendete Bildwelt nicht zu egozentrisch, zu privat, und zeugt insofern von der Überschätzung seines Genies?
- Sind die einzelnen allegorische Motive – wie der Stier als einzig ruhig schauende Gestalt, das verendende Pferd, die Frau mit der Kerze oder der Krieger – angemessen?
- Hat das Historien- oder Ereignisbild lediglich seine Logik im Rahmen der historisch-politischen Funktion, die Picasso es malen ließ, oder auch im Rahmen einer mehr oder weniger konsequenten ästhetischen Entwicklung?

Die erste deutschsprachige Veröffentlichung über *Guernica* ist Paul Westheim zu verdanken. Der bekannte Kunstkritiker hatte von 1917 bis 1933 die Zeitschrift *Das Kunstblatt* herausgegeben. Weithin bekannt war er auch durch die Reihe *Orbis Pictus / Weltkunst-Bücherei*, die er von 1920 bis 1925 leitete.²⁵ 1933 ging er ins französische Exil; 1941 gelang ihm die Flucht nach Mexico. Im Organ der Exilkultur *Pariser Tageszeitung* veröffentlichte er im Sommer 1983 seinen Text *Picasso und der Elfenbeinturm. Form, Stoff und Gesinnung in der Malerei:*

»In der Lapidarschrift der mittelalterlichen Freskomalerei Anklage und Klage über das, was bombenschmeißende Flieger an spanischen Frauen, Kindern und Greisen getan hatten. Picasso, der Kubist, der Surrealist, der sein Leben lang um die subtilsten Formprobleme gerungen hat, auf einmal tritt er mit einem Werk vor die Öffentlichkeit, an dem das Entscheidende nicht die so oder so gewonnene Lösung irgendwelcher Formprobleme war, sondern die sehr entschiedene politische Stellungnahme in dem Bürgerkrieg, der sein Vaterland zerfleischte.«²⁶

Über das politische Engagement des Künstlers für sein »Vaterland« sei, so Westheim, nichts zu sagen. Da stehe Picasso, wie das Vorbild Goyas zeige, in spanischer Tradition. Doch legt der Kritiker nahe, Picassos Kubismus sei schon seit jeher unterschwellig politisch. Der ästhetischen Arbeit Picassos seit dem Kubismus, seiner Suche nach neuen Formprinzipien, gewinnt Westheim einen politischen Aspekt ab. Ein Freund habe ihm im Mai 1917 aus dem Schützengraben geschrieben, Picassos »Darstellung einer Negermaske« könne er nur als »düsteres Symbol« des Sterbens sehen. Carl Einstein habe begriffen, wie Westheim nicht ganz akkurat resümiert, daß die Bildordnung der Zentralperspektive eine Konvention sei, auf die man sich geeinigt habe, als der Frühkapitalismus aufgekommen sei – obwohl man sie freilich im damaligen Deutschland als »arisch-nordisch« apostrophiere.²⁷ Westheim kann dem nicht weiter nachgehen, will nur zeigen, »daß, wenn man Picassos Kunst von ihrem Kern, nämlich der Form aus betrachtet, man auf etwas stößt, was sehr weit davon ist, lebens- und wirklichkeitsferne l'art pour l'art zu sein.« Für all jene, die – wie die

Nazis – Picassos Kunst als elfenbeintürmlicherisch abgetan hatten, müsse *Guernica* eine Überraschung gewesen sein. Für Westheim beweist das Gemälde die Abwegigkeit einer Wertung von Kunst allein aufgrund des Sujets. Zwischen den Zeilen akzeptiert der Kritiker an *Guernica* vor allem die Einheit von Form und Inhalt, auch in der politischen Aussage. Westheim hat späteren Kritikern damit etwas voraus. Diese nämlich stellten einen politischen Inhalt der unpolitischen, rein künstlerischen Form gegenüber. Gestützt auf Carl Einstein, politisiert Westheim die Form, statt den Inhalt zu entpolitisieren.

Propagandistisch nimmt Westheim das Gemälde letztlich für bare Münze, ebenso wie ein bedeutenderer Exilant, der sich allerdings nicht öffentlich äußerte. Bertold Brecht hielt irgendwann vor 1939 ein fiktives *Gespräch über Malerei* fest. Es geht um die Eignung der modernen Kunst für das Proletariat: »A« meint zunächst, die »geheimnisvollen, freilich den Erwählten ganz geläufigen Formeln« der modernen Kunst seien nicht geeignet, um von der Arbeiterklasse insgesamt akzeptiert werden zu können; »B« hält dem entgegen, eine ganze Klasse könne solche Dinge ohnehin nie verstehen – auch das Bürgertum nicht. Notwendig sei lediglich »eine gewisse Angleichung der Bedürfnisse und der Geschmäcker«. Darauf wieder »A«, dann könnten »die Arbeiter« aber »die Werke Goyas oder Picassos« kaum je verstehen. »B« hält dem entgegen, stets würde man doch von der Kenntnis des einen Kunstwerks zum anderen fortschreiten, auch der Arbeiter. Zudem seien bestimmte Voraussetzungen der Kunstrezeption über sehr lange Zeit konstant: »Das Problem ist von Marx und Engels gesehen worden. Sie notierten die Merkwürdigkeit des Fakts, daß wir immer noch Werke von Aischylos genießen können.« Offenbar nahm *Guernica* für Brecht an derartiger Wirksamkeit teil. Schließlich folgert »B«, was man dem Arbeiter in der Kunst zutraue, sei doch wohl ein Klischee:

»Ich fürchte auch, unsere Arbeiterkenner würden ein Experiment, das ergäbe, Arbeiter seien empfänglich für die Schönheiten von Picassos Guernicakarton, sauer zurückweisen, etwa mit dem Hinweis, diese seien nicht typische Arbeiter. Es gibt da nämlich noch eine (mich nicht rührende) Besorgnis, der Arbeiter möchte Ungesundes in der Kunst in sich hineinfressen! Nein? A: Ich sah das kommen. Ich bemerkte, wie du das hineinbrach-

test, indem du von dem »gesunden Sinn« sprachst. Ich will dir etwas sagen: Deine Ironie schreckt mich nicht. Wir haben tatsächlich einen Unterschied zwischen Gesundem und Ungesundem in der Kunst zu machen.«²⁸

Hatte *Guernica* also etwas von der Macht der antiken Tragödie, oder war es für den Arbeiter »ungesund«? Brecht entscheidet sich nicht.

Anders als der polemisch schreibende und didaktisch denkende Paul Westheim schwieg der tiefere Kunst-Denker Carl Einstein über die Bedeutung von Picassos großer Leinwand. Doch einige Bemerkungen bezeugen distanzierte Wertschätzung. Er, dem Westheim die politische Lesart des Kubismus verdankte, war 1936 von der politischen Ästhetik zur Tat übergegangen. Als Milizionär berichtete er vom spanischen Bürgerkrieg: »Ich kann nicht glauben, daß ein einziger Spanier wagte, Leben und Arbeit des spanischen Proletariats von neuem an ausländische, wenn auch noch so demokratische Spekultanten zu verkaufen.«²⁹ Anfang 1939, einen Monat vor der Kapitulation der republikanischen Kräfte, schrieb Einstein einen immer noch optimistischen Brief an den langjährigen Freund, den Galeristen und Theoretiker des Kubismus, Daniel-Henry Kahnweiler. Für Picasso findet Einstein anerkennende, doch ironische Worte: »sagen Sie Picasso, daß er ein feiner Kerl ist, soviel ist gewiß. Sein Betragen ist so gut wie seine Malerei. Der Qualität seines Talents wird man niemals entkommen.«³⁰ In einem beigefügten Brief an Picasso heißt es: »Bei uns kennen Sie die Arbeiter mittlerweile; sie wissen, daß sie fest an der Seite ihres Volkes mitmarschieren. Und das ist gut so.«³¹ Kein Wort über Kunst. Wie die Kameraden will Einstein erst nach dem Krieg wieder seiner Arbeit nachgehen. Dazu kam es nicht. Im Sommer 1940 beging er Selbstmord, um der Inhaftierung zu entgehen.³²

Ein anderer, noch weniger beredt Schweigender verdient Erwähnung: Walter Benjamin nahm nicht Stellung. Einsteins und Benjamins Schweigen sind eine immerhin bemerkenswerte Gemeinsamkeit der sonst so widersprüchlichen Kulturtheoretiker. Der Analytiker des Visuellen in der Medienkultur und der eloquente Verteidiger einer künstlerischen Erlebnisfähigkeit, die ins Leben eingreift, beide fanden keine Worte zu Picassos politischer Ikone des Widerstands der Avantgarde.³³ Benjamin veröffentlichte im

Mai 1937 die Studie *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*.³⁴ Die Schrift über den »Begründer eines einzig dastehenden Archivs zur Geschichte der Karikatur, der erotischen Kunst und des Sittenbildes«, des »Pioniers der materialistischen Kunstbetrachtung«, hatte den Charakter eines späten Manifestes.³⁵ Benjamin plädiert hier für das Studium der »Massenkunst«, der Reproduktionstechniken, der Karikatur und ihrer inneren Dialektik, ja, der orgiastischen Schöpferkraft einer anonymen Bildproduktion, die sich dem bürgerlichen Kunst- und Geniebegriff entgegensetzt. Überspitzt darf man formulieren: Während die verfaßte Moderne Picasso huldigt, ist Benjamins Held nach wie vor Honoré Daumier.

Im Nachkriegsdeutschland: Schweigen und »antikes Drama«

Für Hans Sedlmayr, der nach dem Krieg völkischen Wahn durch eine abseitig katholische Rekonstruktion des abendländischen Kunstgeistes zu verdrängen suchte, war *Guernica* kein Thema, ging es doch in diesem Bild allein um Zeitgebundenes. Gegen den »Verlust der Mitte« schrieb er an, als gelte es, die Irrungen der modernen Kunst zu bekämpfen, statt die Nazi-Katastrophe zu durchdenken: »Nicht annehmbar ist [...] jene öfters gehörte Verteidigung der modernen Kunst, die sie mit dem Hinweis zu rechtfertigen sucht, daß sie, indem sie das Chaos unserer Zeit ausdrücke, ja nur »wahrhaft« sei. Zwar trifft es durchaus zu, wenn man in geistiger Hinsicht gerade das entstellte Menschenbild der modernen Kunst als »realistisch« empfindet.« Über den Ursprung dieses Realismus in der Entstellung – eine gemilderte Variante der »Entartung«, macht sich Sedlmayr keine Gedanken und stellt sich in diametralen Gegensatz zur Forderung Baudelaires und Rimbauds nach unbedingter Zeitgenossenschaft: »Aber diese Feststellung könnte zur Rechtfertigung nur benutzt werden, wenn man die falsche These annimmt, daß die Kunst *wesentlich* »Ausdruck der Zeit« sei, sein solle oder sein müsse. Und diese These ist selbst nur Symptom eines Denkens, das in der Zeitlichkeit aufgeht. Die Kunst ist »Ausdruck der Zeit« nur nebenbei und wesentlich außerzeitlich: Epiphanie des Zeitfreien, Ewigen in der Brechung der Zeit.«³⁶ Ein modernes Historienbild, das die Freisetzung von den Ordnungsschemata der Wahrnehmung zur Inszenierung der real gewordenen Apokalypse einsetzte, war der

Gegenpol dieses Traums einer Flucht in die Zeitlosigkeit. Mit der hochgestimmten Verdrängungsatmosphäre des teilweise bigotten Nachkriegs-Existentialismus paßte *Guernica* nicht zusammen.

In einem 1947 unter dem Pseudonym Hans Schwarz veröffentlichten Text über die *Säkularisation der Hölle* wird Sedlmayrs Anspielung deutlicher – das ungenannt bleibende Kriegsbild Picassos wird zur Quintessenz der »Höllenschau«: »Bei Goya wird sie das allesbeherrschende Leitmotiv seiner Kunst. Die Hölle ist überall in der Welt: im Krieg, der jetzt prophetisch in ganz neuer Auffassung erscheint – »als ein sinnloses Wüten von Dämonen in Menschengestalt«, in Irrenhaus, Inquisition, in der Bestialisierung der Masse (»Tauromachie«).« Picassos Gemälde verdrängt Sedlmayr ebenso wie den Krieg und seine eigene Nazi-Vergangenheit in dieser substitutiven Verteufelung.

»So folgt auf Goya Daumier, dessen Karikaturen das Pandämonium in ein groteskes Welttheater menschlicher Unzulänglichkeit und Lächerlichkeit verwandeln. Und so folgt auf das Weltchaos der modernen Kunst die Entwicklung dieses Chaotischen ins Groteske, wofür Beispiele im »komischen« Teil fast jeder illustrierten Zeitschrift zu finden sind, am auffallendsten in den grotesken Trickfilmen eines Disney, die das Arsenal der modernen Höllenkunst zum Lachhaften umformen, wobei mitunter das Dämonische noch stark durchklingt.«³⁷

Bitteres Lachen, damit umschiffte Sedlmayr das Gemälde, dem er sich nicht zu stellen wünschte.

Ein aufschlußreiches, wenn auch ephemeres Zeugnis der deutschen Gefühlswelt gegenüber Picassos Kriegsbild verdanken wir einem Walter Erben, der in seinem 1947 erschienenen *Versuch einer Deutung* unter dem Titel *Picasso und die Schwermut* gleich zu erkennen gibt, welcher Generation er angehört – freilich nur um zu zeigen, daß er mit moderner Kunst aufgewachsen sei und ihr gegenüber keine Vorurteile habe. Der Mann war damals 37 Jahre alt und widmete sein Werk einem im April 1945 gefallenen Freunde. Die Einsamkeit des Spaniers, Leid und Trauer waren für ihn der Daseinsgrund hinter Picassos Lebenswerk; das Ästhetische sah er mit Kierkegaard als Ausdruck eines »heimlichen Grauens vor dem Verzweifeln.« Picassos Werk mutiert für den Autor, dem man eine

gewisse Vertrautheit mit der Psychoanalyse nicht absprechen wird, zur Botschaft einer archaischen Mittelmeerkultur an das besiegte Deutschland: »Der spanische Mensch schafft sich Einsamkeiten und Einöden, – trifft er auf Ordnungen, so muß er diese zerstören, um seine Soledades wiederzugewinnen. Nur von diesem Gesichtspunkt aus können wir [...] die bestürzende Anzahl selbstquälerischer Epochen im Werk Picassos begreifen. Er wandelt sich, um sich zu erneuern.«³⁸ Schlecht informiert, das Ereignis verdrängend, geht der Autor auch auf das Gedenkbild für die angeblich von einem »deutschen Panzerschiff« zerstörte Stadt ein: »Das antike Drama ist auf seinem Höhepunkt angelangt. Das drohende Verhängnis ist hereingebrochen, und damit das Entsetzen, der Wahnsinn. Tiere und Menschenleiber erscheinen zum letzten Mal durch den Zwang der tragischen Entscheidung vor die Kulissen gezerrt.« Man fragt sich, vor welche Entscheidung die Sterbenden gestellt sind – oder »die Gestalt des niedergebrochenen Streiters, – die Rechte umklammert noch das zersplitterte Schwert. Die Linke ist konvulsivisch geöffnet, die Finger in der Todesagonie abgespreizt. Im inneren der Handfläche zeigt sich die Lineatur der Lebenslinien.« Übergehen wir die willkürliche Deutung des Pferdes als Symbol des Lebens, des Stiers in seinem »niederträchtigen Triumph« als Vertreter »des Dunklen, des Brutalen«. Nicht unerwähnt lassen können wir die Deutung der Frau, die sich aus dem Fenster des brennenden Hauses lehnt, als »Freiheit«, und der von ihr paradox in der Hand gehaltenen Kerze als »die stete Flamme, die Prometheus einst den Göttern abtrotzte. [...] In ihren Haaren glimmt der Widerschein der Sterne, die draußen, über dem Ort des Schreckens, unverändert walten.«³⁹ Ein tröstlich Ewiges wollte Sedlmayr in der Kunst, und solches sah ein Jüngerer selbst in Picassos Bild, Stellvertreter für namenlosen Tod. Von deutscher Schuld ist vor *Guernica* nicht die Rede.

Im Bestreben nach ästhetischer und mythischer Versöhnung vor dem quintessentiellen Kriegsbild geriet das Unglück der Bombardierung der baskischen Küstenstadt gar zu einem ästhetischen Glücksfall. Als Werner Haftmann 1954 antrat, die durch die Nazi-Barbarei und durch dumpfe »Verarbeitung« unter der Wortführerschaft Sedlmays verdrehten Köpfe im Nachkriegsdeutschland mit der modernen Kunst, der Abstraktion als internationaler Kunstsprache zu versöhnen, mußte *Guernica* seinen Platz darin finden.

Doch das politische Drama des »Ereignisbildes« läßt Haftmann in ein ästhetisches Ereignis übergehen. Der politische Inhalt, jene »die ganze demokratische Welt angstvoll durchzuckende Empörung über Francos Gewalttat«, trifft zusammen mit dem ästhetischen Ereignis, der Entwicklung der Moderne bis zu einem Stadium, an dem »die Gleichzeitigkeit des Innen und Außen mitteilbar« wurde, »der zufällige Anlaß ins Legendäre« treten konnte:

»Der mächtige Schock traf Picasso in einem Augenblick, in dem seine Kunst sich geradezu auf ein solches Thema hin entwickelt hatte. Seit 1934 war die Ausdrucksintensität seiner Bilder immer stärker geworden. Die schwingende Arabeske zersplitterte in splissige Formen, die das Äußerste an formaler Dramatik hergaben. Oft schon war es inhaltlich ein Drama der Vernichtung, das sich in Stierkampfsymbolen bewegte, in Bildern um Pferd und Stier. Es sind diese alten Tierzeichen Spaniens, die das Gleichnis für ›Guernica‹ geben. Hineinkomponiert in ein liegendes Dreieck, wie in einen Tempelfronton, liegt im Mittelpunkt ein zerrissenes Pferd mit schreiendem Maul, eine Hieroglyphe des brüllenden Leides; links steht der Stier, unbeweglich, der neue Triumphator in der sinistren Unbeweglichkeit seines Stolzes.«

Die komplexe »Metapher auf das Leiden der Welt« verdankt sich der Integration des Individuums, allerdings als Exponent der Nationalkultur, in das Ereignis. Haftmann läßt das Bombardement, über das er doch eingangs berichtet, völlig in den Hintergrund treten im Gemälde, »durch das der zufällige Anlaß ins Legendäre trat«. Das »riesige Wandbild« macht diesen »zufälligen Anlaß« »durch die bildnerische Zeichenschrift [...] mythisch.« In dieser Hinsicht trifft Picasso sich zugleich mit Haftmanns Kronzeugen der abstrakten Nachkriegskultur, Paul Klee, der »in den gleichen Jahren und auf seine lyrisch-romantische Weise das Imago« herauf züchtete, und mit Renato Guttuso, der, obschon er ungenannt bleibt, doch hinter der Formulierung steht: »Was Picasso aber auszeichnet, ist seine direkte Erlebniskraft in die Zeit und in den Menschen hinein. So paradox es klingen mag: es ist sein mittelmeerischer Realismus, die dramatische Spontaneität seiner Antwort auf die Tatsachen des zeitgenössischen Lebens, die ihn befähigten, die Legende von unserem Dasein im Hier und Jetzt zu malen – das Drama des zeitgenössi-

schen Menschen.«⁴⁰ Die Wertschätzung für den Freund aus der Zeit im faschistischen Italien, Renato Guttuso, Mitglied der kommunistischen Partei, hatte Haftmann nur mühsam in sein argumentatives Gefüge einbauen können. Der politische Realismus war für ihn als Ausdruckssprache des Mittelmeerischen wie wohl auch der industriell weniger entwickelten Länder akzeptabel, ohne daß die Vision vom Weg zur Abstraktion berührt wäre.⁴¹ Haftmann trifft sich in seinen immer weiter von Guernica wegführenden Wertungen mindestens in einer Hinsicht mit Sedlmayr, für den das »wesentlich« Künstlerische ebenfalls nicht »Ausdruck der Zeit« sein durfte. Er rettet das Ereignisbild, indem er es zu einem vor allem ästhetischen Ereignis ummünzt.

»... bürgerliche Abstraktionen ohne konkreten Inhalt«

Max Raphael wertet in diesen Jahren Picassos Gemälde als Ereignisbild. Und als solches war es für ihn gescheitert. Erst 1968 wurden die Überlegungen des marxistischen Kritikers zu Picassos *Guernica* veröffentlicht, die er Ende der vierziger Jahre im amerikanischen Exil schrieb. Raphael erkennt den allegorischen Charakter der Komposition und stellt dem Aufsatz legitimierend Walter Benjamins Zitat voraus: »Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge.« Gleich eingangs gibt er zu verstehen, daß er an *Guernica* nicht die Einheit von Inhalt und Form bewundert und es daher auch nicht für ein Werk hält, in welchem »die schöpferische Methode als der zentrale und wesentliche Gegenstand jeder Kunstbetrachtung« ausreiche. Für Raphael steht *Guernica* in Picassos Werk als Historienbild allein da. Die moderne Form des Krieges, in welchem nicht mehr »Menschen mit gleichen und von Menschen beherrschten Waffen« gegenüberständen, sondern »Menschen und die abstrakten Mächte des Geldes und der Maschine«, sei vielleicht überhaupt nicht darstellbar. Das Kompositionsschema erinnere an einen mittelalterlichen Flügelaltar, doch durch die Dreiecksstruktur in der Mitte werde das Schema zugleich wieder zerstört. Diese ihrerseits wecke die Assoziation an einen antiken Dreiecksgiebel: »Wieder wird eine geschichtliche Kunstform zugleich benutzt und protestierend zerstört.«⁴² Raphael fragt, ob ein »absolutes Ich« diese herbeizitierten Ordnungsschemata mehr

als nur äußerlich verbinden könne. Er wendet sich gegen Juan Larrea, der das Bild 1947 als apokalyptische Vision gedeutet hatte.⁴³ Auch die häufig geäußerte Auslegung als Allegorie des Stierkampfes schiebt er beiseite.

Dennoch ist der Stier für Raphael die Schlüsselfigur. Die Figuren würden sämtlich in reinen Gesten aufgehen, worin ihre Emotionalität sich verkrampfe. Dabei vollzögen sie keine verzweifelte Aktion, sondern sie seien erstarrt in der Stasis des bis zuletzt Agiert-Habens. Sie befänden sich im Angesicht des Todes, nicht des Gegners. In Opposition zur »passiven Panik der Verzweiflung« vertrete »die Sexualkraft des Stiers das unveränderliche *Bewußt-Sein*«. Der Stier gehöre ebenso wie Pferd und Krieger zu einer privaten Symbolik, deren magische Kraft sich nicht dem »gesellschaftlichen Glauben« verdanke: »Wäre es Picasso gelungen, den Gefühlskomplex [...] der Nutzlosigkeit des Kampfs gegenüber blinden Gesellschafts-Gewalten künstlerisch zu formen, so hätte er ihn nicht durch eine Privatmythologie zu übermalen brauchen, die für die Anschauung nicht selbstevident ist und darum unbefriedigend bleibt [...].« Die Privatmagie des Künstlers, den Rückgriff auf ausschließlich durch die Kunst überlieferte ästhetische Rituale, welche in der Gesellschaft nicht mehr lebendig seien, verurteilt Raphael letztlich rundheraus: »Picasso gibt auf ein geschichtlich-politisches Geschehen eine naturalistisch-biologische Antwort.« Dies ist für Raphael nicht weniger als eine »faschistische Wende nach rückwärts, da sie den Menschen einzig als Naturwesen behandelt und ihm so die Verantwortung dafür abnimmt, daß er seine eigene Geschichte *nicht* macht.« Picasso stelle sich dadurch auf eine Stufe mit Gottfried Benn. Nicht die Emotionen der Sterbenden, sondern die eigenen seien letztlich das Thema von *Guernica*.⁴⁴ Der Marxist erklärt dies mit einem Defizit an historischem Bewußtsein und damit an kritischer Zeitgenossenschaft:

»Was Picasso prinzipiell von den Nazis unterscheidet, ist der Appell an *die Vernunft*, von welcher der Irrationalismus der Nazis natürlich keinen Gebrauch machen kann. Aber die Wahrheit, die Aufklärung oder die Vernunft sind bürgerliche Abstraktionen ohne konkreten Inhalt. Sie entsprechen der berühmten Trinität von *Liberté, Egalité, Fraternité*, deren große Anfangsbuchstaben nur maskieren, daß es sich allein für die oberen Klassen

um ein positives Gut, für die unteren dagegen um leere Versprechungen handelt. Mit dem Appell an diese groß geschriebenen Initialen hat man im 19. Jahrhundert alle kleinbürgerlichen Revolutionen sowohl entfacht wie niedergeschlagen.«⁴⁵

Die verkrampfte Emotionalität sieht Raphael als Reaktion auf den Terror Francos – doch eine Reaktion, die letztlich von der Ursache geprägt bleibe. Das Gemälde erreiche nicht die Ebene, »wo der Wille des Gegners nicht hinreicht.« Die beruhigende Wahrheit, die Picasso vor allem in der Gestalt des Stieres aufbringe, »daß das Leben nicht zerstört werden kann, auch nicht durch den bestialischen Gebrauch von Bomben, sondern unerschöpflich ist«, reicht für Raphael nicht zur Erneuerung der Historienmalerei aus. Diese lebe nur dort, wo sie die »allgemeinen, in der Geschichte treibenden Kräfte« zeige. Der »Gebrauch der persönlichen Allegorie« in diesem Zusammenhang führe nicht die Geschichte, sondern nur »die höllische Narretei wildgewordener Kleinbürger« vor.⁴⁶ Sedlmayr hätte das vermutlich unterschrieben. Die Verweigerung der Katharsis in dem Schock-Gemälde lasse den Betrachter letztlich in einem behäbigen Fatalismus zurück: »All das zeigt, inwiefern *Guernica* ein schlechtes Stück Propaganda ist und ein zweifelhaftes Kunstwerk.« Was bleibe, sei »der Eindruck der Zerstörung und der Agonie, der einer sich zersetzenden Gesellschaft ein Brandmal aufdrückt, wie es keinem anderen Künstler gelungen ist.«⁴⁷

Ein Endzeitbild also. Kunst, die aufgrund ihrer eigenen Wahrheit in die Gesellschaft zu wirken sucht, ohne sich anderen gesellschaftlichen Instanzen zu beugen, hält Raphael ebensowenig für akzeptabel wie Sedlmayr. Beide ziehen die Wahrheit der Kunst vor andere Tribunale.

»... die Unfaßlichkeit dieser Untat in ihrer Unfaßlichkeit faßbar«

Max Raphaels Zurückweisung war ein Eck- und Angelpunkt in einer kontroversen Debatte um die Verbildlichung des Politischen, die bis heute weitergeführt wird. Sie fordert zu grundsätzlicher Stellungnahme zur Frage nach der Kunst in der Zeit nach dem nationalsozialistischen Völkermord auf. Sie berührt die Kontroverse zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan um die Möglichkeit

einer Poesie nach Auschwitz und damit auch die Legitimität eines Gegenwartskünstlers wie Anselm Kiefer.⁴⁸ Es geht darum, ob der Künstler in die mythische Substanz eingreifen darf, die letztlich auch motivierend und legitimierend hinter den Untaten stand – sei es, indem er dazu Stellung nimmt, sei es, indem er die verheerende Wirksamkeit freilegt, sei es, indem er üble Mythen durch humane zu neutralisieren sucht. All dies kann an dieser Stelle nicht erörtert werden. Die Gegner einer mythisch-künstlerischen Verarbeitung des Kriegsereignisses können Raphael nur Recht geben. Stellvertretend für die Verteidigung von *Guernica* im Nachkriegsdeutschland sei die Interpretation des Gemäldes von Max Imdahl skizziert.

Mit Blick auf die Verwandtschaft des bildkünstlerischen und des lyrischen Kunstwerks wirft Imdahl zunächst die Frage auf, ob der bildnerische Zusammenhalt nicht notwendig von innerer Inkohärenz abhängt, weil die ästhetische Einheit, wenn sie nicht an widerständigem Material sich erweise, überhaupt nicht als solche ins Spiel gebracht werde. So gesehen, erscheint *Guernica* als extreme Herausforderung, die jedoch auf das wesentlich Künstlerische zielt:

»In Picassos ›Guernica‹ bezieht sich die bildgestiftete Ineinandergeltung von Inkohärenz und Kohärenz zum einen auf die sehr besondere Darstellungsweise von Figuren und Dingen, welche als eben diese Darstellungsweise im Beschauer die überempirische Vorstellung der in der Empirie nie sichtbaren Totalität und auch Expressivität von Figuren und Dingen erweckt, und zum anderen bezieht sich die bildgestiftete Ineinandergeltung von Inkohärenz und Kohärenz auf die Szene, indem sie im Beschauer die Vorstellung einer außerempirischen, metaszenischen Ereignisseinheit erweckt, innerhalb derer Handlungsstränge mit je verschiedener, direkter, metaphorischer und metonymischer Bedeutung ohne Preisgabe ihrer je verschiedenen und empirisch inkompatiblen Sinnebenen gleichwohl konfliktlos koexistieren und koagieren.«⁴⁹

Für Imdahl weist das Bildgeschehen also auf allen Ebenen über sich hinaus: Auf einer ersten Ebene steht das bildnerische Ereignis für ein Gesamt ereignis, welches es überhaupt nicht bannen kann. Das Gemeinte überbietet das Gezeigte. Dies liegt nicht nur an den begrenzten Möglichkeiten der Malerei, sondern auch daran, daß

sich das eigentlich gemeinte Ereignis jeder »empirischen« Vorstellung entzieht. Eine zweite Ebene betrifft die poetisch-rhetorischen Mittel des Werks: Es wäre jedoch eine Platitude, lediglich feststellen zu wollen, daß die Strategien der Allegorisierung, der Bildung metaphorischer, sinnbildlicher und metonymischer, stellvertretender Bedeutungsbildung, die das Bild prinzipiell mit der Literatur gemeinsam hat, über sich hinausweisen. Imdahl will jedoch mehr sagen, und damit ist eine dritte Ebene bezeichnet. Der gesamte Verweiskontext, der auf diese Weise geschaffen wird, transzendiert seine »Literarizität«, wie man übertragend sagen kann, seinen ästhetisch-fiktionalen Charakter. Dieses Überschreiten holt Picasso wieder ins Bild hinein: »Alles ist präsent und auch nicht.«⁵⁰ Der innere Bruch macht den äußeren deutlich. Daß eine solche Darstellung letztlich nur scheitern kann, wird zu ihrem eigentlichen Thema.

Ästhetisierend ist das Gemälde für Imdahl in der Tat: Es eröffnet »die Vorstellung einer szenischen Totalität [...], welche die inkohärenten Sinnebenen des direkten Bedeuten (in den Frauen), des metaphorischen Bedeuten (in den Tieren) und des metonymischen Bedeuten (in der Statue des Kriegers) ohne Verlust ihrer Verschiedenheit und dennoch konfliktlos in sich einbegreift.«⁵¹ Die konkrete Deutung von Pferd und Stier ist für Imdahl nicht entscheidend. Er kann akzeptieren, »daß das Pferd entweder den geschlagenen (bzw. noch zu schlagenden) Franco-Faschismus oder das gemarterte spanische Volk bedeutet«, und, entsprechend, »der Stier, zu dem die Mutter mit dem toten Kind klagend und in Verzweiflung aufblickt, entweder die unzerstörbare Kraft des spanischen Volkes oder »Brutalität und Dunkelheit« bedeutet.« Entscheidend sei, daß beide Figuren metaphorisch über sich hinausweisen. Schlüssel zu Imdahls Interpretation ist die Deutung des toten Kriegers als Kunstwerk im Kunstwerk. Seine Präsenz im Gemälde als mythische Gestalt würde Imdahls These, daß der Bruch mit der Einheit des Historienbildes im Bild selbst inszeniert wird, ad absurdum führen. Dies habe Picasso begriffen, als er im Verlauf des Werkprozesses die Figur änderte: »Die Tiergestalten sind, im Unterschied zu den fliehenden und brennenden Frauen wie auch im Unterschied zur Frau mit dem toten Kind, metaphorische Bedeutungsträger, und als solche unterscheiden sie sich wiederum von der Figur des Kriegers. Denn insofern diese ein Kriegerdenkmal mit abgebrochenem Schwert und spießender Blume bezeich-

net, ist ihre Bedeutung metonymisch.«⁵² Nicht allein der Krieger wird gebrochen, auch die Kunst vom Kriege erscheint als zerbrochen im Kriegsbild. Die inhaltlich zerrissene Sinnerzeugung in dem Gemälde finde zusammen in »einer Ganzheitskomposition aus Dreiecken, aus Formen von gleicher und von verschiedener Art«. Die ästhetische Einheit entspreche der Gesamtheit der vom Schreckensereignis in Guernica ausgehenden und scheiternden Versuche der Sinnerschließung. Sie fänden zusammen in einer historisch-ästhetischen, »metaszenischen Ereigniseinheit«, einer Einheit, die nur und ausschließlich in der Kunst Bestand hat: »Vermöge bildgestifteter, wahrhaft errungener und nicht ungemeiner oder nur unvermeidlicher Kohärenz von Inkohärentem ist das historisch faktische Schreckensereignis des Bombenangriffs auf Guernica aufgehoben im Kontext eines absoluten, zeitlich und örtlich nicht mehr determinierbaren Geschehens, welches selbst gleichwohl ohne den Bezug auf das Historisch-Faktische nicht verstanden und von diesem nicht abgelöst werden kann.« Durch diese Evozierung eines doch nicht erreichten Sinns widerspricht *Guernica*, so Imdahl, auch Theodor W. Adorno, für den die Verweigerung der Synthese, die Negierung von Sinn, die Inkohärenz der paradoxe Sinn der modernen Kunst sei. Picassos »eigenliche Botschaft« sei »eine Vermittlung von Historie und Mythos, das heißt eine Aussicht, die Sinnlosigkeit des Historischen zu bewältigen. Die Vermittlung von Inkohärenz und Kohärenz ist eine Perspektive auf Freiheit von Sinnlosigkeit.«⁵³

Aber hat Picasso in *Guernica* mit der Kunst tatsächlich ihr eigenes Scheitern – verkörpert in der Figur des gestürzten Kriegerdenkmals – inszeniert? Drei Jahre später widmete sich Imdahl dieser Frage erneut. Nun hebt seine Darlegung mit einem eindringlichen Bericht über das Kriegereignis und seinen Hintergrund an. Der historischen Geschichte, zu der *Guernica* gehört, folgt die Kunstgeschichte, der *Guernica* sich einschreibt. Picasso habe in den dreißiger Jahren zu einem Stil gefunden, in welchem er kubistische Dissoziation und klassische Figuration wenn nicht vereint, so doch kombinierte. Er habe sich daran gewöhnt, primär Anschauliches und nur intellektuell erschließbare Vorstellungsinhalte miteinander zu vermitteln. Es folgt die oben skizzierte Argumentation, erneut mit der paradoxen Schlußfolgerung: »gerade in seiner Aufgehobenheit im Mythischen ist und bleibt das historische Ereignis des Bom-

benangriffs auf Guernica in schlechthinniger Aktualität gegenwärtig, und gerade das Mythische macht die Unfaßlichkeit dieser Untat in ihrer Unfaßlichkeit faßbar.«⁵⁴ Eine scheiternde Kunst, die ihr eigenes Scheitern zum Thema macht, scheitert nicht. Das wäre Imdahls These.

›Guernica‹ und Guernica – Kunst und Politik

Für Haftmann wie für Imdahl konnten politische Geschichte und künstlerische im Ereignisbild nur durch einen entwicklungsge-
schichtlichen Zufall zusammentreffen. Picasso war durch die Fülle seiner Syntheseleistung auf das Gemälde vorbereitet. Doch *Guernica* selbst ist für beide nur als Paradox denkbar – als zur Reife gelangte moderne Bildersprache einer Moderne, die doch über die Bilderzählung hinausstrebt, als künstlerisches Zeugnis einer Kunst, die vor dem Ereignis kapitulieren müßte, und dies nur aus einem Grunde nicht tut, um die Sehnsucht, von der das ganze Unternehmen der Bildenden Kunst überhaupt lebe, als bloße Hoffnung in der ästhetischen Darbietung zu inszenieren. Letztlich geht es in dieser ästhetischen Ersatzreligion also nicht um das Ereignis, die Zerstörung einer Stadt, sondern um die Rettung durch Kunst – oder, milder gesagt, um die unzerstörbare Hoffnung auf diese Rettung.

Die Gegner dieser Position finden kaum zu einer klareren Sprache. Anders als Max Raphael lehnen sie Picassos Versuch nicht mehr rundheraus ab. Doch sie versuchen nicht, autonome Kunst und politische, humane Anliegen unter einen Nenner zu bringen, sondern beurteilen das Künstlerische durchweg in Abhängigkeit von der politisch intendierten Wirkung. Wer das Zusammentreffen künstlerischer Autonomie und historisch-politischer Stellungnahme für grundsätzlich problematisch hält, bringt die im Werkprozeß belegbaren Veränderungen der Komposition nicht mehr mit der großräumigen künstlerischen Entwicklung Picassos, sondern mit den politischen Tagesereignissen im Mai 1937 in Verbindung. Dabei wird bisweilen sogar grundsätzlich in Frage gestellt, ob Picasso von Anfang an auf das Bombardement Guernicas reagieren oder eher eine komplexe Allegorie des spanischen Bürgerkriegs schaffen wollte. Ein verwirrendes Licht auf die Werkentstehung wirft der Regierungswechsel in diesen Tagen, der auf die blutige

Durchsetzung der Kommunisten auf Seiten der für die Republik Kämpfenden zurückgeht. Mit Blick auf die sehr genau datierten Studien zu *Guernica* wird die Frage aufgeworfen, ob der Künstler im Werkprozeß zur nunmehr kommunistisch dominierten Volksfront Stellung bezog oder sich gar den Wünschen der neuen Auftraggeber beugte. Picasso, weit davon entfernt, autonom seine Bildidee immer mehr verallgemeinert zu haben, gerät sogar in den Verdacht, sich propagandistischen Absichten gebeugt zu haben – paradoxerweise, indem er gerade nicht die kommunistische Stoßrichtung des Kampfes akzentuierte, sondern durch ein verallgemeinertes Anti-Kriegsbild um die Unterstützung der bürgerlichen Staaten für die immer sichtbarer von Moskau unterstützte Republik gebuhlt habe.⁵⁵ Politisch motivierte Verfechter realistischer Kunstkonzepte gewichten das Problem von *Guernica* nicht von der Ästhetik, sondern von der inhaltlichen Botschaft her: Bei der Darstellung des politischen Ereignisses mittels einer hochindividuellen Sprache halten sie nicht, wie Raphael, das Ereignisbild für problematisch, sondern die nicht grundsätzlich realistische Sprache. Man stimmt gern zu, wenn das Gemälde lediglich als Ausweitung des politischen Kampfes auch in das bürgerlicher Lager hinein gewertet wird. Doch mag man einer solchen Argumentation, die das Problem der Berechtigung autonomer Ästhetik beiseite läßt, um lediglich vom Standpunkt eines Primats des Politischen aus zu urteilen, keine große Bedeutung beimessen.⁵⁶ In radikaler Überspitzung erscheint *Guernica* gar als Stellungnahme für die brutale Umgruppierung der Volksfront unter kommunistischer Führung im Mai 1937, vor allem, wenn solche Propaganda dem zeitgenössischen politischen Kampf in lateinamerikanischen Regionalkriegen als Vorbild angeboten wird.⁵⁷ Besser mit Picassos Grundüberzeugung paßt eine Deutung zusammen, die das allegorische Gemälde vor allem als Stellungnahme gegen infame Versuche der Frankisten und der Nazis ansieht, das Bombardement baskischen Kräften und den Verteidigern der Republik zuzuschreiben.⁵⁸

Wenn man die Kunst nicht allein von den Zielen her beurteilt, denen die künstlerische Botschaft dient, läßt sich Max Raphaels Kritik weniger leicht vom Tisch fegen. Das von Haftmann wie von Imdahl konstruierte glückliche Ineinsgehen autonom künstlerischer Entwicklungen und der Notwendigkeit, in die Picasso geraten war, mit der Sprache dieser Kunst politisch anzuklagen, wird man frei-

lich nicht so ohne weiteres dem historischen Zufall zuschreiben wollen. Wäre es nicht sinnvoll, bei Carl Einstein und Paul Westheim wieder anzuknüpfen, um die politische Potenz auch von Picassos künstlerischer Sprache zu unterstreichen? Schon das kubistische Formenrepertoire erscheint dann als Ausdruck eines neuen Erlebens, das auch einen politischen Aspekt hat. Als Fotografie und Film, vermittelt durch illustrierte Presse und das Kino, in der visuellen Phantasie weiter Bevölkerungsschichten zu dominieren begannen, hatten sich in der Bildenden Kunst diesen Medien gegenüber »deformierende« Darstellungsstrategien durchgesetzt. Die Kunst hatte ihren Abstand zur massenhaften Bildproduktion neu definiert und damit ihre Unabhängigkeit, Eigengesetzlichkeit gewahrt. Bekanntlich haben die totalitären Staaten einen besonders eifrigen Gebrauch von den suggestiven, technischen Medien gemacht. Wenn die Avantgarden die Autonomie der Kunst unterstrichen und für die Rezeption von Bildender Kunst gesonderte Bereiche geschaffen haben, dann nicht, um allein die Kunst weiterzubringen. Die Autonomie der Avantgarden hatte und hat etwas mit Freiheit zu tun. Doch mit der Autonomie einer sich selbst genügenden Avantgarde ist deren Freiheit noch nicht erwiesen. Die Kunst kann noch so autonom sein, wenn sie nicht in die Gesellschaft wirkt, dann ist sie trotz ihrer Autonomie nicht frei. Picasso hat sich der Mittel autonomer Kunst bedient, um einen menschlichen Anspruch gegen den Krieg zu setzen, eine »Wahrheit«, die er als künstlerische Wahrheit formulierte und zugleich relativierte. Die »Wahrheit« jenes gesellschaftlichen Bereiches, der sich in den historischen Avantgardebewegungen weiter herausdifferenziert hatte, hat vielleicht etwas mit anderen Wahrheiten, mit ethischen, politischen Wahrheiten zu tun. Aber sie ist diesen nicht zu verdanken. Entsprechend zeigt das Kunstwerk seinen eigenen, zugleich relativen und irreduziblen Wahrheitsanspruch vor. Anders als Propaganda-Ästhetik sucht Picassos künstlerische »Sprache« nicht, hinter der beabsichtigten Wirkung, der Suggestion, zurückzutreten. Seine »Sprache« bringt sich als persönliche Stellungnahme ins Gespräch. Obwohl Picasso durchaus auch Stereotypen der Kriegspropaganda verwendet, ist sein Idiom doch ein anderes – unterschieden etwa von der medialen Sprache der im spanischen Pavillon ebenfalls ausgestellten Plakate mit Fotos von Kindern, die bei der Beschießung von Madrid getötet wurden. Picassos Ästhetik

reflektiert sich selbst und stellt sich sogar den schockierendsten Bildern der politisch vereinnahmten Medienwelt entgegen. Mit dem Rückgriff auf einen poetisch ausgelegten Mythos hat Picasso versucht, wie unlängst Carlo Ginzburg dargelegt hat, vom Kunstwerk aus der Gegenwart eine neue Rezeptionsgemeinschaft zu erschließen.⁵⁹ Diese Gemeinschaft bleibt ebenso eine Utopie wie das Werk, das sich an sie wendet. Utopisch stellt sich diese mythopoetisch erlebende Gemeinschaft den Gruppierungen entgegen, die durch Interesse, Ideologien, Klassen und die Rezeption der gängigen Medien geeint sind.

Die zentrale Frage bleibt: Darf ein Kriegsereignis, das die Grenzen humaner Vorstellungskraft sprengen würde, hätte es nicht auf Schlimmeres vorausgewiesen, überhaupt zum Thema einer persönlich geprägten, künstlerischen Stellungnahme werden? Darf ein Künstler mit einem Bild der mörderischen Zerstörung Guernicas als Künstler Erfolg suchen? Doch wie anders kann ein Künstler eine wirkliche Begebenheit, auch die Schrecklichste, zum Thema von Kunst machen, wenn nicht durch Rückgriff auf seinen persönlichen Stil, seinen individuellen ästhetischen Kosmos, seine Aneignung von Mythos? Aber muß die Kunst vor einem solchen Thema nicht erstarren? Wenn wir auf eine Beobachtung Max Raphaels zurückgreifen, doch ohne seiner Verurteilung von *Guernica* zu folgen, dürfen wir dann die Frage dagegensetzen, ob Picasso nicht gerade diese konvulsivische Erstarrung gemalt hat? Oder hätte er dies überhaupt nicht erst versuchen sollen, da jeder Versuch einer künstlerischen Verarbeitung des barbarischen Zynismus der Macht darauf hinausläuft, Krieg und Vernichtung eine ästhetische »Wahrheit« abzugewinnen? Freilich kann keine ästhetische Form mit dem Vorgefallenen versöhnen.

Verlangt man vom Kunstwerk »die« Wahrheit, so muß Kunst vor einem solchen Ereignis schweigen. Gibt man sich damit zufrieden, das Kunstwerk als eine legitime Form des Ausdrucks, einen Zugang zur Wirklichkeit, einen Weg neben anderen zur Wahrheit zu relativieren, dann erscheint der bescheidenere Anspruch legitim. Mindestens kann das Werk die Erinnerung präsent halten, das Grauen verewigen, auch wenn das Gedenken längst aus der Tagespresse und der Propaganda in die Seiten der Geschichtsbücher verschwunden ist. Nicht zufällig wurde nach Raphael kaum mehr die Position vertreten, angesichts eines Kriegsereignisses von sinnloser

Brutalität und Vernichtung müsse die Kunst schweigen. Hätte Picasso für den spanischen Pavillon der Weltausstellung 1937 nicht *Guernica* gemalt, wer würde sich heute noch an *Guernica* erinnern?

- ¹ Vgl. die ersten Berichte an die Presseagenturen in: Jean-Louis Ferrier: *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau*, Paris 1985, S. 207–222.
- ² Vgl. Alfred H. Barr, Jr.: *Picasso. Forty years of his art*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1939, S. 174–176; id.: *Picasso. Fifty years of his art*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1946, S. 202.
- ³ Achtzehn verschiedene Stadien der bemalten Leinwand finden sich bereits in: Jose Bergamin: *Le mystère tremble. Picasso Furioso*, in: *Cahiers d'art*, 12/1937, S. 135–140; vgl. auch Juan Larrea: *Guernica. Pablo Picasso*, New York 1947, S. 79ff. (»Studies and postscripts«); farbig abgebildet in: Herschel B. Chipp: *Picasso's Guernica. History, transformations, meanings*, Berkeley, Los Angeles u. London 1988, Tafelanhang.
- ⁴ Barr 1946 (wie Anm. 2), S. 202 (sämtliche Übersetzungen vom Verfasser); wiederabgedruckt als Einleitung zu Juan Larrea: *Guernica. Pablo Picasso*, New York 1947, S. 11–12.
- ⁵ Vgl. Otto Karl Werckmeister: *Picassos »Guernica« und die Pariser Weltausstellung*, in: Monika Wagner, Franz Verspohl u. Hubertus Gaßner (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 491–510, S. 503ff.
- ⁶ Vgl. *Exposition internationale arts et techniques Paris 1937. Guide officiel*, Paris 1937, S. 117f. Der Führer beschreibt lapidar den Pavillon »caractérisée par une tour rectangulaire, constituée par dix colonnes cannelées, et surmonté d'une aigle de bronze, emblème du Reich. La hauteur de la tour est de 57 mètres. Les parties essentielles des façades sont revêtues de dalles de pierre provenant du Sud de l'Allemagne. L'entrée principale formant porche sous la tour est précédée de larges degrés flanqués de groupes de sculptures exécutées en bronze« (ibid.).
- ⁷ Vgl. James D. Herbert: *Paris 1937. Worlds on exhibition*, Ithaca u. London 1998, 28–39.
- ⁸ Vgl. Werner Spies: *Guernica und die Weltausstellung Paris 1937*, in: id.: *Kontinent Picasso. Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten*, München 1988, S. 63–99.
- ⁹ Vgl. Catherine Blanton Freedberg: *The spanish pavilion at the Paris world's fair*, New York u. London 1986, 2 Bde.
- ¹⁰ Vgl. Laurent Gerverau: *Autopsie d'un chef-d'œuvre. Guernica*, Paris 1996, S. 160ff. u. S. 130ff.
- ¹¹ Paul Eluard: *La Victoire de Guernica*, in: *Cahiers d'art* 12/1937, S. 36. Die Zeilen lauten im französischen Original: »La peur et le courage de vivre et de mourir / La mort si difficile et si facile / Hommes pour qu ce trésor fut chanté / Hommes pour qui ce trésor fut gâché«.
- ¹² Ibid., S. 37–40.
- ¹³ Ibid., S. 41–50.
- ¹⁴ Vgl. Christian Zervos: *Réflexion sur la tentative d'Esthétique dirigée du IIIe Reich*, in: *Cahiers d'art* 12/1937, S. 51–61.
- ¹⁵ Christian Zervos: *Histoire d'un tableau de Picasso*, in: *Cahiers d'art* 12/1937, S. 105–111; vgl. auch Bergamin 1937 (wie Anm. 3), S. 135–140.

- ¹⁶ Jean Cassou: *Le témoignage de Picasso*, in: *Cahiers d'art* 12/1937, S. 112.
- ¹⁷ Michel Leiris: *Faire part*, in: *Cahiers d'art* 12/1937, S. 128.
- ¹⁸ Gertrude Stein: *Picasso*. Paris 1938, S. 159ff.
- ¹⁹ Vgl. Herbert Furst: *Guernica, exhibited at the New Burlington Galleries*, in: *Apollo* 28/1938, S. 266.
- ²⁰ Vgl. Thomas McGreevy: *Exhibitions. Picasso's »Guernica«*, in: *The Studio* 116/1938, S. 310–312, S. 311: »Now one notes that in *Guernica* a great bull on the left of the picture remains untouched and calm whereas human beings, horses and a bird are wounded and panic-stricken. In so far as the world is a bull-ring it is not the human but the brute force element that triumphs in it.«
- ²¹ Vgl. Chipp 1988 (wie Anm. 3), S. 156ff.
- ²² Vgl. Barr 1939 (wie Anm. 2).
- ²³ Vgl. Rafael Fernández-Quintanilla: *El hombre que resolvió la odisea del Guernica de Picasso. Con los documentos que permitieron recuperar el cuadro*, Barcelona 1981, S. 221; vgl. *ibid.* S. 167–191 u. Dokumente S. 204–224.
- ²⁴ Zur Rezeptionsgeschichte des Gemäldes im internationalen Rahmen vgl.: Annemarie Zeiler: *Guernica und das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen*, Berlin 1996. Der Autorin danke ich auch für anregende Gespräche.
- ²⁵ Vgl. Lutz Windhöfel: *Paul Westheim und das Kunstblatt*, Köln, Weimar u. Wien 1995.
- ²⁶ Paul Westheim: *Picasso und der Elfenbeinturm. Form, Stoff und Gesinnung in der Malerei*, in: *Pariser Tageszeitung*, Nr. 751, 31. Juli – 1. August 1938, S. 4; zitiert nach Paul Westheim: *Kunstkritik aus dem Exil* (hg. v. Tanja Frank), Hanau am Main 1985, S. 227–230, S. 227 (den Hinweis verdanke ich Uwe Fleckner).
- ²⁷ Ausdrücklich bezieht sich Westheim auf Carl Einstein: *Georges Braque*, Paris., London u. New York 1934, erneut in: Carl Einstein: *Werke, Bd. 3, 1929–1940*, (hg. v. Hermann Hausmann u. Klaus Siebenhaar), Berlin 1996 (Berliner Ausgabe), S. 251–2516. Die plakative Ineinssetzung von Perspektive und Kapitalismus findet sich bei Einstein in dieser Form nicht, ihm galt die Perspektive vor allem als »durch das Erwachen der modernen Wissenschaft beeinflusst. [...] An die Stelle des erlebten Raums, der qualitativ und distinktuell variiert, trat nun ein mathematisch bestimmter, gestaltloser, homogener und abstrakter Raum, der gleich den Kategorien des Aristoteles zum unerschütterten Schema alles Sehens erhoben wurde« (*ibid.*, S. 310). Einführend zu Einsteins »materialistischem Realismuskonzept« der dreißiger Jahre ist Heidemarie Oehm: *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, München 1976, 191ff.
- ²⁸ Bertolt Brecht: *Gespräch über Malerei*, in: id.: *Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. 3, 1934–1956*, Frankfurt am Main 1967, S. 182–184, S. 183f.
- ²⁹ Carl Einstein: *Die Front von Aragon*, in: *Die Soziale Revolution*, 1. Mai 1937, erneut in: id. 1996 (wie Anm. 27), S. 525–530.
- ³⁰ Carl Einstein an Daniel-Henry Kahnweiler, 6. Januar 1939, in: Carl Einstein u. Daniel-Henry Kahnweiler: *Correspondance. 1921–1939* (hg. v. Liliane Meffre), Marseille 1993, S. 105–110, S. 109.
- ³¹ Carl Einstein an Pablo Picasso, am 6. Januar 1939, *ibid.*, S. 113–115.
- ³² Vgl. Sibylle Penkert: *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, Göttingen 1969, S. 122ff.
- ³³ Vgl. Charles W. Haxthausen: *Reproduktion und Wiederholung. Benjamin und Einstein: eine kritische Gegenüberstellung*, in: *Études Germaniques, Allemagne – Autriche – Suisse – Pays scandinaves et néerlandais* 53/1998, S. 55–76.

- ³⁴ Vgl. Walter Benjamin: *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in: id.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2 (Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt am Main 1977, S. 465–505.
- ³⁵ *Ibid.*, S. 466.
- ³⁶ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Salzburg 1948, S. 217.
- ³⁷ Hans Schwarz [Hans Sedlmayer]: *Die Säkularisation der Hölle*, in: *Wort und Wahrheit* 2/1947, S. 663–676, zitiert nach Hans Sedlmayr: *Der Tod des Lichtes*, Salzburg 1964, S. 18–39, S. 29 u. S. 34.
- ³⁸ Walter Erben: *Picasso und die Schwermut. Versuch einer Deutung*, Heidelberg 1947.
- ³⁹ *Ibid.*, S. 42.
- ⁴⁰ Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, 2 Bde., Bd. 1, S. 414f.
- ⁴¹ Vgl. *ibid.*, S. 310: »Guttuso ist Sizilianer und bringt die abstrakten Leidenschaften und die wilde Melancholie der Sizilianer mit. Diese Erregtheit drückte sich aus in Bildgeschichten von Schlachten und Mordtaten, von wilden Pferden und bössartigen Stieren, Figuren voll pathetischer Geste, beschrieben in einem leidenschaftlich harten Strich. [...] Dazu kam nun 1937 das die ganze Menschlichkeit Guttusos bis ins Politische hin bestimmende Zusammentreffen mit Picassos »Guernica«. Die großen figürlichen Pathoszeichen und die mit ihnen sich ergebende Möglichkeit, das zeitgenössische Ereignisbild in einer lapidaren Bilderschrift zu gestalten, zeigten ihm den Weg.«
- ⁴² Max Raphael: *Zwiespalt zwischen Inhalt und Form. Picasso: Guernica* [1968], in: id.: *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* (Hg. v. Klaus Binder), Frankfurt am Main u. Paris 1984, S. 231–302, S. 233 u. S. 237.
- ⁴³ Vgl. Juan Larrea: *Guernica. Pablo Picasso*, New York 1947.
- ⁴⁴ *Ibid.*, S. 259, S. 265 u. S. 268.
- ⁴⁵ *Ibid.*, S. 269.
- ⁴⁶ *Ibid.*, S. 292 u. S. 294.
- ⁴⁷ *Ibid.*, S. 299 u. S. 302.
- ⁴⁸ Adorno notierte 1949: »Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«; vgl. dazu die ausführliche Rekonstruktion der historischen Debatte in: Lisa Saltzman: *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*, Cambridge 1999, S. 17–47.
- ⁴⁹ Max Imdahl: *Zu Picassos »Guernica«. Inkohärenz und Kohärenz in moderner Bildlichkeit*, in: Rainer Warning u. Winfried Wehle (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, S. 521–565, S. 525f.
- ⁵⁰ *Ibid.*, S. 526.
- ⁵¹ *Ibid.*, S. 548.
- ⁵² *Ibid.*, S. 547.
- ⁵³ *Ibid.*, S. 560.
- ⁵⁴ Max Imdahl: *Picassos Guernica*, Frankfurt am Main 1985, S. 46.
- ⁵⁵ Vgl. Thomas Metscher: *Realismus und Avantgarde in der antifaschistischen Kunst: Überlegungen zu Picassos Guernica*, in: id.: *Der Friedensgedanke in der europäischen Literatur*, Fischerhude 1984, S. 199ff. Werckmeister hält die Umänderung des gefallenen Kriegers zum umgestürzten Kriegerdenkmal für den tiefgreifendsten Konzeptionswandel. Einstweilen sei die zentrale Frage jedoch unentscheidbar, ob dieser Bedeutungswandel »den Überzeugungen des Künstlers oder der Kulturpolitik seiner Auftraggeber zuzuschreiben ist«; vgl. Werckmeister 1991 (wie Anm. 5), S. 504.

- ⁵⁶ Vgl. Jutta Held: *Wie kommen politische Wirkungen von Kunstwerken zustande? Das Beispiel von Picassos »Guernica«*, in: *Das Argument* 153/1985, S. 701–710.
- ⁵⁷ Vgl. Ruth Maria Capelle: *Die Bedeutung der Maitage in Barcelona in der ikonographischen Entwicklung von Picassos »Guernica«*, in: Jutta Held (Hg.): *Der spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*, Hamburg 1989, S. 76–94. Hier erscheint der Werkprozeß als Zeugnis von Picassos Weg zu einer breiten Identifikation mit dem antifaschistischen Widerstand schlechthin, durch den er sich über partikuläre Identifikationen, etwa mit den katalanischen Anarchisten, hinwegsetzte. Implizit nimmt die Autorin für die Überfremdung der Republik durch kommunistische Emissäre Stellung.
- ⁵⁸ Vgl. Reinhold Hohl: *»Die Wahrheit über Guernica«*, in: *Pantheon* 36/1978, S. 41–57.
- ⁵⁹ Vgl. Carlo Ginzburg: *Das Schwert und die Glühbirne* (dt. v. Reinhard Kaiser), Frankfurt am Main 1999. Ginzburg beschreibt den Werkprozeß des Gemäldes, aus dem alle politischen Anspielungen bewußt getilgt seien, vor dem Hintergrund von Georges Batailles Enttäuschung über die Strukturlosigkeit des Antifaschismus, der er eine durch Tragik zusammengehaltene Herzengemeinschaft entgegenhält. Eine mythische Lesart des Kriegereignisses lag für Künstler nahe. Marie Luise Kaschnitz notierte in ihr Tagebuch: *»Welche Entwicklung eines Menschheits-Traums: Ikarus – und Guernica!«* – und meinte damit nicht das Gemälde; vgl. Marie Luise Kaschnitz: *Tagebücher aus den Jahren 1936 bis 1966*, (hg. v. Christian Büttrich, Marianne Büttrich u. Iris Schnebel-Kaschnitz), Frankfurt am Main 1999 (den Hinweis verdanke ich Uwe Fleckner).