



2002/45 webredaktion

<https://jungle.world/artikel/2002/45/fluchten-vor-der-rationalitaet>

Picasso soziologisch betrachtet

Fluchten vor der Rationalität

von **max raphael**

Die Kolonialpolitik des europäischen Imperialismus als eine der Voraussetzungen der avantgardistischen Kunst: In einem 1933 im Pariser Exil geschriebenen Essay diskutiert der marxistische Kunsttheoretiker Max Raphael den Exotismus als reaktionäre Flucht vor der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Picasso gilt ihm dagegen als Künstler, dessen Arbeiten die Grenzen der modernen Kunst aufzeigen.

Die prinzipiellen Grenzen der modernen bürgerlichen Kunst zeigen sich am deutlichsten darin, dass sie in einer karikierenden Verzerrung wurzelt, deren ökonomischen und gesellschaftlichen Ursprung niemand leugnen kann. Das gilt für den Impressionismus eines Degas ebenso wie für den Expressionismus eines Matisse oder den Kubismus von Picasso. Daumier war der Erfinder des karikierenden Stils, und bis zum heutigen Tag hat sich die bürgerliche Kunst in seinem Schwerefeld wie um einen Fixstern bewegt. Das wesentliche Kennzeichen dieses Stils besteht darin, dass das Ganze nicht mehr die Teile bestimmt oder sich aus der Summierung homogener Teile ergibt. Das Kunstwerk ist nicht mehr harmonisch.

Der Mensch als disharmonisches Wesen. Umgekehrt bestimmen die karikierten, übertriebenen Teile und die Dissonanz zwischen den positiven und negativen Übertreibungen das Ganze und heben die Unmöglichkeit eines einheitlichen Ganzen hervor - sei es das einer Situation, eines Menschen oder der Beziehung zwischen beiden. Zu Unrecht hat Ortega y Gasset behauptet, der Mensch sei aus der modernen Kunst vertrieben worden. In einem tieferen Sinn hat man den Menschen aus dem gesellschaftlichen Leben vertrieben, weil er zur Ware geworden ist. Die Karikatur ist zur »gesellschaftlichen Natur« geworden. Auf diesem Umweg hat die »große« Kunst den Menschen zum Thema gewählt, freilich nicht als »den Menschen« des Humanismus, sondern als disharmonisches Wesen, das im Widerspruch steht zu sich selbst und zu seiner Umgebung. Und da dieser Auflösungsprozess mit der Entwicklung der Maschine einherging, konnte der moderne Künstler über Daumier hinausgehen, indem er das Organische (unter psychischem wie unter physischem Aspekt), in Analogie zum Mechanischen, durch ein System allgemeiner und abstrakter Beziehungen ersetzte.

Der absolute Individualismus und die Karikatur als stilistisches Fundament führen notwendig in eine »Hinterwelt«, ob wir sie nun als »Kubismus« oder als »Surrealismus« bezeichnen mögen. Und da metaphysische Welten heute anders als im Mittelalter keine lebenswichtige Notwendigkeit mehr darstellen, manifestieren sie sich auf eine verkehrte Weise: nicht mehr in

der Schöpfung eines architektonischen Werks, sondern im Ressentiment gegen eine Architektur, die beginnt, eine neue, den Bedürfnissen des modernen Lebens gemäße Raumgestaltung zu schaffen. Die Architektur ist nicht mehr Quelle und Voraussetzung der Malerei, sie ist zu deren Konkurrenz und Vernichtung geworden. Doch haben bereits die ersten Ansätze einer neuen Architektur die verabsolutierte Bildchenmalerei einem befreienden Gelächter preisgegeben. Forderung und Bedürfnis nach einem Einheitskunstwerk verweisen die Malerei auf den letzten Platz der konkreten Ordnung der Künste, obwohl oder gerade weil die moderne bürgerliche Architektur selbst die Lösung des Problems nicht zustande bringt.

Gegen die dekorative Kunst. Picasso hätte unmöglich an die Negerkunst anknüpfen können, wäre nicht bereits die karikierende Verzerrung in die »große Kunst« eingedrungen und hätte dadurch die Geltung ihrer Traditionen in Frage gestellt. Das setzt die Kolonialpolitik des Kapitalismus ebenso voraus wie auch die Relativierung der europäischen Einheit des Geistes (wie dies übrigens auch der Idealist Valéry festgestellt hat) und schließlich auch ein bestimmtes Maß ideologischer Rückwirkung der Kolonialvölker auf die Metropolen. Wie sich diese entwickelt hat, zeigt ein Vergleich Gauguins mit Picasso. Auch wenn Gauguin unter »Naturvölkern« gelebt, mit ihren Frauen geschlafen, mit ihren Sitten sympathisiert, ihre Kunst an Ort und Stelle erlebt und gegen das »Mutterland« gekämpft hat, so gleichen die von ihm gemalten Frauen doch eher sonnengebräunten Weltdamen als farbigen Eingeborenenfrauen. Europäische Schönheitsvorstellungen, französische Grazie und die reaktionäre Idee einer »dekorativen« Kunst standen wie Mauern zwischen ihm und der kolonialen Wirklichkeit und trennten ihn erst recht von Lebensformen, die tatsächlich noch »ursprünglich« geblieben waren. Picasso, eine Generation jünger, kannte die Negerkunst nur aus Museen und von einigen Stücken, die er von Matrosen in französischen Mittelmeerhäfen erworben hatte. Doch hatte er zwei ihrer wesentlichen Merkmale begriffen. Sie zeigen, indem sie von den natürlichen Gesetzen der Körperwelt bewusst absehen oder diese negieren, die Möglichkeit eines in sich logischen, notwendigen Bildaufbaus. Er gewinnt seine Formen unmittelbar dem Leben des inneren Sinns ab: den Gestalten des Bewussten und Unbewussten sowie der Entwicklung und der eigenen Logik dieses nur der Intuition zugänglichen Prozesses. Ferner bildet die Modellierung das Zentrum der künstlerischen Notwendigkeit. Die Modellierung Picassos knüpft nicht an die europäische Tradition kontinuierlicher stereometrischer Körper an (Zylinder etc.), nicht an die Grundformen der menschlichen Gliedmaßen, sondern ist vielmehr gekennzeichnet (im Gegensatz zum Naturalismus) durch eine diskontinuierliche Gegenüberstellung konkaver und konvexer Oberflächen in einer verkehrenden Weise, so dass konkave an die Stelle von konvexen Oberflächen in der Natur treten.

Picasso anerkennt somit bestimmte Grundverhältnisse des Lebens überhaupt: das Recht eines Lebensdrangs (*élan vital*), der einen Ursprung im Sexus und im Unbewussten hat und bis ins Mystisch-Kosmische hineinreicht; der weder rational ist noch die organischen Gesetze und Grenzen der Körper akzeptiert. Er rechnet auch mit entsprechenden Grundtatsachen der formalen künstlerischen Gestaltung. Picasso ist nicht der einzige Künstler und Kunst nicht die einzige Ideologie, die sich dahin entwickeln. Es genügt, an den heftigen Streit in der französischen Soziologie über die Frage zu erinnern, ob die Mentalität der Neger der europäischen wesensfremd sei oder nicht. Dennoch können all diese beträchtlichen Anstrengungen nicht vergessen machen, dass die Künstler und Wissenschaftler aus genau entgegengesetzten Beweggründen zur Kultur der Eingeborenen gelangt sind wie sie selbst. Denn während sie, um ihre Angst zu überwinden, mehr und mehr in die Logik ihrer irrationalen

Mentalität vorgedrungen sind, verhalten die vorurteilslosesten, das heißt am wenigsten bodenständigen Europäer sich eskapistisch: Mit einem Sprung wollen sie sich vor ihrer Rationalität ins Irrationale retten.

Das Lebensgefühl des liberalen Bürgertums. Soziologisch gesehen handelt es sich um eine geistige Übernahme von Kulturfakten, soweit sie durch die Kolonialpolitik bekannt wurden; in der Folge bedeutet dies zugleich eine vorübergehende, reaktionäre Flucht aus der neuen europäischen Wirklichkeit. Es ist interessant festzustellen, dass in demselben Maße, in dem die materiellen Möglichkeiten der Außenwelt sich erweiterten, zu ihrer künstlerischen Bewältigung auch neue geistige Mittel von außerhalb der Tradition notwendig wurden. Um 1870 hatte der Impressionismus bereits von den Japanern den Wert der Oberfläche (im Gegensatz zur Perspektive) und einer »offenen Komposition« kennen gelernt und sie in die europäische Tradition eingefügt. Dadurch war es möglich, das Lebensgefühl des neuen liberalen Bürgertums im Übergang vom Zweiten Kaiserreich zur Dritten Republik künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Für Picasso handelte es sich diesmal nicht allein um die Übernahme von Fremdartigem, sondern er verlangte nach dem »Wesentlichen« und »Tiefen« der neuen Materialien. Die Integration der japanischen Kunst war ein Ausweg aus dem traditionellen künstlerischen Rationalismus in eine naturnähere künstlerische Sinnlichkeit. Im Gegensatz dazu widersetzt sich die Übernahme der Negerkunst dem Rationalen und Sinnlichen des Inhalts zugunsten des Metaphysischen und Irrationalen und schafft eine neue Rationalisierung der Form, die nichts Europäisches mehr an sich hat.

Diese Doppeltendenz lässt aus dem bestehenden Negativen etwas Positives entstehen. Der seelisch entleerte und überrationalisierte Europäer entdeckt bei den Eingeborenen seiner Kolonien eine Tiefenschicht des Irrationalen, die ihn in seiner eiligen und fortwährenden Flucht vor der Rationalität noch bestärkt. Zugleich bestätigt es ihn in seinem Menschsein gegenüber der Maschine und verleiht seiner bislang passiven Mystik eine gewisse Aktivität. Um zu ermessen, was das im Rahmen der bürgerlichen Weltanschauung bedeutet, braucht man nur ein Selbstporträt Picassos aus der »Blauen Periode« (ab 1901) mit einem anderen Bild aus der Zeit kurz vor der negroiden Phase zu vergleichen (ab 1906), das zum Zeitpunkt der entscheidenden Wende von der sentimental-deskriptiven Periode zur eigentlich schöpferischen entstanden ist: Der überlebte Bohemien, der die Welt passiv in sich einströmen lässt, ist zum Arbeiter geworden, der sich mit aufgekrempelten Ärmeln auf die Welt stürzt. Das positive Ergebnis dieses aktiven Kampfes war eine Hebung des theoretischen Bewusstseins, teils dank der deutlich getroffenen Unterscheidung zwischen dem Prinzip der Modellierung und seinen möglichen Erscheinungsformen, teils dank der Erhellung der Beziehungen, die zwischen physischen, psychischen und künstlerischen Gesetzen bestehen. Nur so war es möglich, die griechischen und mittelalterlich-christlichen Normen, die Tradition also der gesamten europäischen Kunst, in einer bisher einmaligen Weise zu entthronen. Diese Erweiterung des Horizonts der künstlerischen Praxis wirkte ihrerseits auf die Kunsttheorien zurück und führte zu einer exakten Unterscheidung zwischen Theorie, Soziologie und Geschichte der Kunst und insbesondere zu einer Umkehrung in der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise. Der Weg verläuft nicht mehr von der Vergangenheit in die Gegenwart, sondern von der Gegenwart in die Vergangenheit. Das sind die positiven Ergebnisse, welche die sich entfaltende marxistische Welt weiterentwickeln muss.

Gemalte Kunsttheorie. Die Erweiterung des theoretischen Bewusstseins beim Künstler selbst hat Picasso im Laufe seiner Entwicklung dahin gebracht, bestimmte theoretische Probleme zum Gegenstand seiner Malerei zu machen und auf diese Weise gelegentlich die Theorie der Kunst als Bild darzustellen. Ich denke etwa an jenes relativ kleine Bild mit dem Titel »Drei Frauen am Strand« aus dem Jahr 1920. Auf diesem Bild wird die Bedeutung der drei Dimensionen für die innere Komposition des Bildes dargestellt (womit eine andere, naturalistischere Erlebnisgrundlage keineswegs ausgeschlossen ist). Darauf zielt der prinzipielle Vorwurf, den man Picasso zu diesem Bild gemacht hat. Aber wenn man sich ins Gedächtnis ruft, dass die bürgerliche Philosophie das ganze 19. Jahrhundert hindurch hauptsächlich Erkenntnistheorie war, dann kann man - zumindest vom bürgerlichen Standpunkt aus - Picasso nicht vorhalten, dass er Kunsttheorie gemalt, sondern allenfalls, dass er es unvollständig getan hat. Es genügt ein Blick auf dieses Bild um festzustellen, dass die drei Dimensionen der Personen nicht mit der Dreiteilung des Hintergrunds zusammenpassen, das bedeutet, die Personen sind mit dem Raum nicht nach einer allgemeinen Regel verbunden, womit der Theorie das Wesentliche fehlt: der integrierende Faktor. Gerade dieser ist das soziologisch Interessante. Denn es zeigt, dass nach der Abspaltung des Inhaltes von der Form und ihrer Entwicklung in zwei parallelen, aber getrennten Reihen, die nur selten, fast ausnahmsweise zur Deckung kommen, auch die formaltheoretische Reihe unvollständig bleiben muss - so eng sind die Grenzen der bürgerlichen Kunstgestaltung, die selbst Picasso mit seiner sehr großen Begabung nicht überspringen kann.

Aus: Max Raphael, Marx Picasso. Die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt: Suhrkamp 1989. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.