

graphische Lage, Form und ikonographische Details des Palastes werden als Demonstration der *idea imperial* Karls V. gedeutet. Daß diese Demonstration wichtiger war als die praktische Funktion, zeigt die Tatsache, daß weder Karl V. noch einer seiner Nachfolger ernsthaft darauf drängten, den Palast bewohnen zu können.

Earl Rosenthal macht den Palast in seiner Genese und in seiner Bedeutung verständlich. Die Frage nach der ästhetischen Qualität wird hingegen nicht befriedigend beantwortet.

Die Bebilderung läßt bei vielen Aufnahmen, vor allem in der Druckqualität, zu wünschen übrig. Es ist etwas erstaunlich, daß an keiner Stelle auf das in der spanischen Serie „Forma y color“ erschienene Bildheft von Jesús Bermúdez Pareja (*El Palacio del Carlos V y la Alhambra cristiana*, Florenz-Granada 1971) hingewiesen wird, das vorzügliche Aufnahmen enthält.

Hanno-Walter Kruff

MAX IMDAHL, *Picassos Guernica. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt, Insel Verlag 1985. 104 Seiten mit 13 Abb., eine Klapptafel. DM 10,—.

*Kunstgeschichte und Zeitgeschichte*. Spätestens seit Vietnam sind wir daran gewöhnt, daß sich die beiden heutigen Weltmächte in ständigen Regionalkriegen oder regionalen Bürgerkriegen militärisch und politisch indirekt bekämpfen. Heute finden solche Kriege in Nicaragua, Angola und Afghanistan statt. Tägliche Berichterstattung und Diskussion halten sie in der Öffentlichkeit unserer durch Raketen abgesicherten Zitadellen der friedlichen Koexistenz zugleich bewußt und auf Distanz. Bekanntlich war der erste derartige Stellvertretungskrieg im Bewußtsein einer Weltöffentlichkeit der spanische Bürgerkrieg. Er brachte eine politische Kultur hervor, in der die weltgeschichtliche Aktualität Intellektuellen und Künstlern unabweisbare Fragen sowohl der politischen Überzeugungstreue, Parteinahme und Praxis als auch der vorurteilslosen Beurteilung der geschichtlichen Lage stellte. In der Tradition der modernen Kunst ist Picassos *Guernica* das berühmteste Zeugnis dieser politischen Kultur. Die Literatur, die darüber verfaßt wird, wächst ständig an, weil sich jene Fragen bis heute nicht lösen ließen. Deshalb ist *Guernica* sowohl das historisch wichtigste als auch das politisch aktuellste moderne Bild geworden. In dem neuen westdeutschen Taschenbuch zum Thema liest man nichts von alledem.

Dabei stellt sich der Autor, Max Imdahl, ausdrücklich „die ganz entscheidende Frage, was Picassos Bild ... in Hinsicht auf sein Thema überhaupt aussagen kann oder was es uns Heutige noch angehen soll im Bewußtsein einer modernen Kriegs- und Grausamkeitstechnik, welche die Zerstörung der Welt einschließt. Wie können sich Realität und Imagination, wirkliches und verbildlichtes Entsetzen zueinander verhalten, und was kann — als Folge dieser Frage — der Versuch, durch eine Abhandlung zu einer genaueren Anschauung des Bildes ‚Guernica‘ anzuregen, seinerseits bewirken?“ (S. 21). Imdahl bringt eine Antwort vor, deren Methode er „negative Theologie“ und deren Resultat er „Mythos“ nennt, beansprucht also, über die historischen, kritischen, mit einem Wort die rationalen Denkformen der Kunstgeschichte als Wissenschaft hinauszugehen. Diesen Anspruch, „Kunstgeschichte als Divination“ zu betreiben, habe ich 1973

in einer Rezension von Badts *Wissenschaftslehre* in der *Kunstchronik* kritisiert. Zwölf Jahre später wird nun der parareligiöse Aufschwung in den zeithobenen Mythos am berühmtesten Bild eines Kriegsverbrechens aus dem zwanzigsten Jahrhundert unternommen. Damit reiht sich das Taschenbuch ein in die gegenwärtige tragische Phase der westdeutschen Zitadellenkultur, die sich offenbar gehalten sieht, ihre existentielle Schaustellung der modernen Kunst mit der dumpfen Hintergrundmusik unaussprechlichen Unheils zu begleiten. Je aufwendiger die Museumsbauten, je kostspieliger die Ausstellungen, je schwerer und bunter die Kataloge, um so bedrückender der abstrakte Verhängnishorizont, der den postmodernen Kulturgenuß gegen den Einbruch der historischen Aktualität abdichtet. Ein anderes gegenwärtig kursierendes kunstgeschichtliches Taschenbuch, über Beckmanns *Nacht*, empfiehlt diese Mentalität als „Passion ohne Erlösung“, das heißt als Leiden ohne Entscheidung, als Denken ohne Schluß.

*Von der Moderne zur Zeitlosigkeit.* Auf die im Einleitungskapitel gestellte scheinbar so dringliche Frage, was *Guernica* zeitgenössischen Betrachtern „im Bewußtsein einer modernen Kriegs- und Grausamkeitstechnik, welche die Zerstörung der Welt einschließt“, noch zu sagen hat, folgt unvermittelt ein Schulbuchabriß der Anfänge Picassos und des Kubismus unter dem Titel „Picasso und die moderne Kunst“ (S. 22 ff.). Auf die Zeitungsfotos der Ruinen von *Guernica* folgen Abbildungen kubistischer Harlekinen, Journale und Geigen, auf die Gedanken zur Weltzerstörung folgen Zitate von Gertrude Steins „a rose is a rose is a rose is a rose“. Das Ungenügen an diesen idiosynkratischen, selbstreflektierten Anfängen der Moderne, das Picasso und andere Künstler in den politischen Krisen der dreißiger Jahre empfanden, ihre Versuche, sich der historischen Erfahrung zu stellen, politisch aktiv zu werden, ein Massenpublikum zu erreichen, mit einem Wort, die politische Selbstkritik und Selbstbehauptung der Moderne, bleiben dieser stillgestellten Chronologie verborgen. Für Imdahl ist 1937 noch immer der Kubismus aktuell. Das Schlüsselwort der politischen Dekrete, Manifeste und Debatten über eine aktuelle Kunst um 1937 von Rosenberg und Shdanov bis Trotzki und Breton, das Wort „Revolution“, verwendet er anachronistisch als Metapher für die Aufgabe realistischer Darstellungskonventionen, die in der Malerei um 1907 gefordert wurde. Die frühen gemalten Geigen und erdichteten Rosen sollen erweisen, daß moderne Darstellungen der Wirklichkeit keine Erinnerungsbilder sind, sondern ‚Konstruktionen‘. Und was für die Musikinstrumente und Komödienfigurinen der kubistischen Formexerzitionen gilt, das gilt für die geschichtliche Wirklichkeit erst recht. Wo Erinnerung durch Abstraktion ersetzt wird — und das war die ‚Konstruktion‘ —, entfernt sich Kunst von geschichtlicher Erfahrung. Selbst die historische Biographie des Künstlers wird zu einem „generellen Entwicklungsschema“ abstrahiert. „Dessen Schritte sind These, Antithese und Synthese“ (S. 35). Hier ist Geschichte gänzlich durch eine bloße Denkfigur ersetzt.

Die metaphysische Verklärung der Abstraktion zur angemessensten Bewältigung der Wirklichkeit kann zwanglos in eine geschichtslose Traditionalisierung übergehen. Picassos „Klassizismus“ kettet ihn an die Reihe großer Meister der Vergangenheit. Wie Poussin wurde er klassisch „unter dem Eindruck einer Italienreise“ (S. 30), wie jener erreichte er damit „die Wahrscheinlichkeit des Lebendigen und unmittelbar Gegenwärtigen“ (S. 32), denn Klassizismus ist Wesenszug von Lebendigkeit überhaupt (S. 34). Die

spezifisch moderne, kubistische Konstruktion des Lebendigen, die dessen Fragmentierung voraussetzt, ist schnell vergessen. „Giebelkomposition und Triptychon, antike und christliche Form“ (S. 80) ergeben die Guckkastenbühne für ein konventionelles Schauspiel, das nach den drei Einheiten der antiken und barocken bildnerischen Dramatik (S. 67 ff.) abrollt. Der Schock der Zerstörung ist gedeckt von der Generalversicherung der großen Tradition.

*Kunstgeschichte als negative Theologie.* Über bloß kunstgeschichtliche Forschung und deren wissenschaftliche Methodik glaubt der Autor sich erheben. „Die sogenannte Negative Theologie im heutigen Verständnis handelt von allem, was theologisch von der geoffenbarten Wahrheit ausgesagt und bewußt gemacht werden kann und muß. Sie führt das theologisch Sagbare bis an dessen Grenze, um an dieser Grenze — und nur an ihr — das Geoffenbarte als die überlegene, uneinholbare Wahrheit gleichsam zu objektivieren, es nämlich als das über alle Auslegung noch Erhabene zu erweisen.“ (S. 53). Wissenschaftliche Erfahrung führt also nur bis an die Grenze, jenseits derer die Offenbarung der „Wahrheit“ eines Kunstwerks winkt. Was immer „Negative Theologie im heutigen Verständnis“ bedeuten mag, im traditionellen Verständnis sollte sie eine Methode sein, alle menschlichen Benennungen Gottes als unangemessen auszuschöpfen, um ihn am Ende nur noch mystisch zu begreifen. Die metaphorische Übertragung einer solchen Methode auf eine historische Wissenschaft wie Kunstgeschichte läuft darauf hinaus, sämtliche wissenschaftlich-rationalen Prozeduren gewissenhaft, aber ergebnislos zu absolvieren, damit am Ende die Gewißheit des Kunstwerks als „uneinholbarer“ Restbestand „gleichsam“ objektiviert hervortritt. Daß der Autor sich dieser Mühe unterzogen hätte, läßt er nicht erkennen. Er schlägt nur eine lange, kunsthistorisch aufschlußreiche, historiographisch bedeutsame und politisch brisante Bibliographie der Arbeiten vieler Vorgänger in den Wind, um auf der *tabula rasa* einer unvermittelten, philosophisch und theologisch überhöhten Bildauslegung von neuem zu beginnen. Drei Jahre zuvor hatte er in einem langen Aufsatz *Guernica* mit der damals gängigen, teilweise neugebildeten, weitgehend unverständlichen abstrakten Begriffssprache als Synthese von „Kohärenz“ und „Inkohärenz“ zu analysieren versucht. Selbst jenes eigene Raisonement läßt er im Taschenbuch von 1985 schon wieder hinter sich.

*Der Mythos von 1985 und der Mythos von 1937.* Kritische Kunstgeschichte kann radikal historisch sein, weil sie vergangene Kunst als visuelle Präsenz einmaliger, unwiederholbarer, aber fortdauernd erinnerner Präzedenzfälle der Geschichte erfaßt. Dagegen pflegt die konservative Kunstgeschichte historische Gehalte in Kunstwerken nur dann als künstlerisch bedeutsam zuzulassen, wenn man sie jenseits der geschichtlichen Situation als „allgemeingültig“, das heißt grundsätzlich wiederholbar, interpretieren kann. So sucht auch Imdahl einen metaphorischen oder, wie er das nennt, „metonymischen“ Charakter der Figuren auf Picassos Bild herauszuarbeiten, der sie über den Anlaß hinaus als Identifikationsfiguren jeder Art von geschichtlicher Kalamität verfügbar hält. Damit bezieht er, ohne es zu sagen, Stellung in einer Debatte, die seit der ersten Ausstellung *Guernicas* auf der Pariser Weltausstellung 1937 geführt wurde. In ihrem Kontrast zur Eindringlichkeit der Dokumentarfotos wurde die plakative Stereotypie seiner modernistischen Form ebenso oft als historisch, ja moralisch unangemessen zurückgewiesen wie umgekehrt als Ausdruck humaner Allgemeingültigkeit gerechtfertigt. Von der Allge-

meingültigkeit erhebt sich Imdahl nun zum Mythos. „Auf eben diese mythische Totalisierung hin, die ein Allgemeines auf ein Besonderes bezieht, dieses in jenem aufgehoben enthält und die sich — in unserer nicht mehr mythischen Zeit — nicht mehr abbildlich, sozusagen buchstäblich darstellen läßt ..., ist in Picassos Bild das Historisch-Faktische gedeutet, nicht zur Minderung, sondern zur Steigerung des Schreckens und Entsetzens.“ (S. 92). Der kategoriale Widerspruch zwischen Mythos und negativer Theologie ist dem Autor hier entgangen. Er schlägt sich in der Widersprüchlichkeit des Satzes nieder. „Mythische Totalisierung“ in einer „nicht mehr mythischen Zeit“ wäre ein Anachronismus, der besagt, daß das Kunstwerk die eigene Gegenwart verfehlt. Im Taschenbuch von 1985 wird der inkommensurable Mythos eines modernen Bildes dem Publikum gleichwohl empfohlen. Damit wird das Bild sowohl dem aktuellen als auch dem geschichtlichen Verständnis entzogen.

Dabei war gerade *Guernica* auf Monat und Tag genau von den geschichtlichen Zeitumständen bestimmt. Mit ihm trat die spanische Regierung auf der Pariser Weltausstellung der Propagandakunst der beiden totalitären Staaten an die Seite, die sich als Schutzmächte der beiden Kontrahenten des Bürgerkrieges auf spanischem Boden gegenüberstanden. Im Schatten des deutschen und des sowjetischen Pavillons mit ihrer forciert antimodernen Architektur und Bildkunst war der spanische mit Picassos Wandbild ein Paradebeispiel für den Freiheitsanspruch der modernen Kunst, doch der Propagandazweck als solcher war nicht weniger direkt. Reinhold Hohl hat in seinem grundlegenden Aufsatz von 1978 dargestellt, wie *Guernica* in der aktuellen Propagandakriegsführung mit ihrer öffentlichen Diskussion von Wahrheit und Lüge funktionierte. Es zeigt nicht die Bombardierung der baskischen Stadt, sondern die Entlarvung derer, die sie begangen hatten. Das nationalistische Hauptquartier und die deutsche Regierung lasteten ja die Zerstörung Guernicas baskischen Sprengkommandos an. Die Frau, die aus dem weitgeöffneten Fenster eine Lampe in das Geschehen stößt, eine ikonographisch traditionelle Personifikation der Wahrheit, wirft Licht auf das Verbrechen. Der gesamte Pavillon, so berichtet Hohl, diente nur dem einen Zweck, in Filmen, Fotodokumentationen, Reden und anderen Darbietungen die republikanische Version des Geschehnisses zu propagieren. Die Beschauer gingen an vergrößerten Fotos toter Kinder und an einem Portrait des ermordeten berühmten Dichters García Lorca vorbei zum Vortragssaal, wo unter dem Wandbild in großen Lettern ‚GUERNICA‘ und ‚PICASSO‘ zu lesen stand, so als bekräftigte der berühmte Maler mit seinem Zeugnis den Schuldspruch über die Verantwortlichen für all diese Grausamkeiten.

Im Sommerheft der *Cahiers d'Art* feierte die Pariser Kunstszene die demonstrative Gleichsetzung von moderner Kunst und Antifaschismus im spanischen Pavillon. Die aufwendige Kunstzeitschrift, maßgebliches Organ der *Ecole de Paris* mit ihrem Führungsanspruch in der modernen Kunst, widmete *Guernica* eine ganze Nummer. Der Herausgeber, Christian Zervos, präsentierte seinen Lesern ein Dossier großformatiger Reproduktionen aller Skizzen und Vorstudien, vor allem aber einer Folge von Zustandsfotografien des Bildes in sechs datierten Stadien seiner Ausarbeitung, die Picassos Freundin Dora Maar zwischen dem 1. Mai und Anfang Juni aufgenommen hatte. Den so dokumentierten Arbeitsprozeß verklärte Zervos in seinem Kommentar zum spontanen Schöpfungsvorgang und existentiellen politischen Akt. Denn im Gegensatz zu der amt-

lich vorgeschriebenen und unmittelbar einsichtigen politischen Bedeutung der Skulpturen von Thorak und Vera Muchina auf den totalitären Ausstellungspavillons war Picassos Wandbild ein reines Beispiel persönlicher Kunst ohne Programm, ja ohne eindeutig ablesbaren Sinn. Daß keine Regierungsstelle dem Künstler etwas zu sagen hatte, bewiesen die gleichzeitig publizierten Geschichten um das Bild. Schon im Januar, so hieß es, erhielt Picasso den Auftrag, zu malen, was er wollte, konnte sich dann monatelang zu keinem Thema entschließen, wurde schließlich am 27. April von den Zeitungsnachrichten über das Bombardement Guernicas aufgerüttelt und überließ sich nun einem schöpferischen Zorn über das geschehene Unrecht, „Picasso furioso“, wie José Bergamín in den *Cahiers d'Art* es nannte. Daß der Bildinhalt von *Guernica* fast ganz aus dem Figurenrepertoire abgeleitet ist, das Picasso seit mindestens fünfzehn Jahren für andere, teilweise sehr persönliche Themen entwickelt und verwendet hatte, bekräftigte gerade die Spontaneität und Authentizität seiner politischen Stellungnahme.

Zervos begnügte sich jedoch nicht mit zornigem Protest, sondern verklärte die Arbeit des Künstlers an dem Bild zu einem magischen oder mythischen, siegreichen Kampf gegen die faschistische Macht. Picasso habe zunächst gezögert, sich auf das Tagesgeschehen einzulassen, um die für Künstler unabdingbare metaphysische Distanz zu wahren. Doch der Kampf der Mächte des Bösen gegen den Lebenswillen eines ganzen Volks in Spanien war ein metaphysischer Konflikt, in dem es keine Zurückhaltung mehr geben konnte. Er reizte den Künstler zu einem magischen Zweikampf mit Franco, den er durch die Zauberkraft seines Bildes schließlich niederzwingt. Darüberhinaus verkünde das Bild, daß Tod und Zerstörung wie ein sakramentales Opfer Frieden stifte, daß die Lebenskraft des Volkes triumphieren werde. Unmittelbar führe das Gedenken an die Leiden dieses Volkes eine moralische Läuterung der Betrachter herbei. So stilisierte Zervos den modernen Künstler zum mythischen Sieger, zum Heilskünder, Magier und Priester.

Mit dieser Verklärung *Guernicas* zur magischen Waffe verkehrte Zervos die Antithese zwischen Leiden und Triumph, die Picassos Herausforderung der totalitären Machtbilder auf der Pariser Weltausstellung zugrundegelegt hatte, und stattete das moderne Bild mit deren Wirkungsanspruch aus. In der Tat war die Antithese zugleich eine mimetische Angleichung. Wie Thoraks und Muchinas Figurengruppen beruht auch *Guernica* größtenteils auf lesbaren Bildtraditionen, wie rätselhaft die Bedeutung jeder einzelnen auch immer bleiben mochte. Die Personifikation der Wahrheit stößt ihre Lampe ebenso energisch, eindeutig und entschieden in die Leidensszene wie die Kolchosbäuerin ihre Sichel in den Himmel. Der zerstückelte gefallene Krieger auf dem Boden ist das genaue Gegenbild von Thoraks aggressiven Helden, muskulös, mit geballter Faust, physisch präsent noch in der Niederlage. Die traditionell realistische Verständigungsebene hatten beide Varianten dieser Propagandakunst gemeinsam, mochten Inhalt und Form auch noch so gegensätzlich wirken. Hier ließ Picasso die ursprüngliche hermetische Abschließung der modernen Kunst gegen jede gesellschaftliche oder politische Verallgemeinerung hinter sich. In einer solchen Konzession ist die „Macht“ begründet, die Imdahl an *Guernica* so bewundert, und in deren Allgemeinheitsanspruch er das Merkmal großer Kunst zu fassen glaubt. Er hätte die Gegenbilder, mit denen Picasso konkurrierte, ebenso bewerten können. Thoraks *Kameraden* und Muchinas *Industriearbeiter und*

*Kolchosarbeiterin* bilden ja ebensowenig individuelle deutsche Soldaten oder sowjetische Arbeiter ab wie Picassos klagende Frau mit totem Kind eine bestimmte Einwohnerin von Guernica. Imdahls metaphysische Idealvorstellungen sind ununterscheidbar von totalitären. Der Mythos von 1985 gleicht dem von 1937.

*Wirkungsgeschichte als kritische Diskussion.* Die historische Bedeutung *Guernica's* bestand nun gerade nicht im Erfolg oder im Mißerfolg seiner kunstpolitischen Mission, sondern in der bis heute anhaltenden Diskussion über eben diese Frage, das heißt über die historische Aktualität der modernen Kunst. Keine kategorische Feststellung von links oder rechts konnte diese Diskussion bisher zum Stillstand bringen. *Guernica* wurde zum kunstgeschichtlichen Testfall für die Forderung, kritische Rationalität in der öffentlichen Kultur aufrecht zu erhalten, politischen Bilderdienst nicht bloß zu verweigern, sondern als haltlos zu erweisen. Als die *Dirección General de Bellas Artes* der demokratischen spanischen Regierung anläßlich der Rückführung des Bildes nach Madrid im Jahre 1981 einen neuen Katalog aller Skizzen, Studien und Stadien vorlegte, enthielt sie sich zu Recht jeder offiziellen Interpretation und erklärte die Bedeutung des Bildes zum Gegenstand fortdauernder Diskussionen. Diese begannen bereits bei seiner Ausstellung im spanischen Pavillon und seiner Publikation in den *Cahiers d'Art*. Unverzüglich mußte das Bild gegen die Forderung nach Realismus und Massenverständlichkeit verteidigt werden. Schon Ausstellungskommissar Larrea begegnete den Forderungen kommunistischer spanischer Funktionäre nach dem, was er „proletarische Demagogik“ nannte, indem er auf der tragisch-rätselhaften Qualität des Bildes bestand, die es über seinen unmittelbaren Anlaß hinaus gültig bleiben lasse. In der englischen Presse lieferten sich Anthony Blunt und Herbert Read eine Polemik unter den Gesichtspunkten von politischem Aktivismus und demokratischer Massenkultur. Die Debatten von 1937 haben sich bis heute nicht entscheiden lassen, weil sie nur über das Bild geführt wurden, nicht über die politischen und moralischen Widersprüche der geschichtlichen Lage, für die es geschaffen wurde. Als 1937 der berühmteste Künstler der Moderne sich für eine politische Sache engagierte, deren Fortschrittlichkeit und Rechtmäßigkeit außer Frage standen, feierten seine berufenen Exegeten *Guernica* als aktuelle, monumentale Bestätigung der politischen Ideologie einer revolutionären Avantgardekunst mit ihren Kronzeugen Goya, Delacroix und Courbet. Spätestens 1939 hatte sich diese Ideologie als Illusion erwiesen, und zwar nicht nur durch die Niederlage der spanischen Republik, sondern durch die Politik sowohl der demokratischen Staaten als auch des Komintern.

Seit damals haben linke Intellektuelle so erbittert gegen *Guernica* argumentiert, als beklagten sie in Picassos Bild ihre eigene Beschränkung auf Kultur. Max Raphael 1946 im New Yorker Exil, stellunglos, verarmt, sucht aus welthistorischen Schemen von Altamira bis Cézanne eine imaginäre Kunst abzuleiten, die eine „Lösung“ bringt, das Bewußtsein der „Freiheit“; er erwartet das von „wirklich großen Künstlern“, und nun, vor der Riesenleinwand im Museum of Modern Art, bei der unschlüssigen Betrachtung der Kompositionslinien, der Schattierungen von Schwarz, Weiß, Graublau, analysiert er seitenlang Diskrepanzen zwischen Form und Inhalt; die rätselhaften Figuren sagen ihm nichts über die geschichtliche Lage, immer wieder ruft Raphael höhnisch nach dem Spruchband, mit dem ein mittelalterlicher Künstler sie erklärt hätte, ihm bleibt alles leere Allegorie, Äquivalent von Ruinen im Bereich der Dinge, so zitiert er Benjamin, aber

nicht als Bestätigung, sondern als Widerspruch, denn die Ruinen von Guernica sieht er in diesem Bilde gerade nicht. Und so verurteilt Raphael Picasso als kleinbürgerlichen Künstler, dessen Größenwahn seine Machtlosigkeit kompensiert, der ausgedachte Bilder für intellektuelle Literaten malt, das heißt für die Repräsentanten seiner eigenen Klasse, der Klasse dagegen, auf die es ankommt, den Massen, hat er nichts zu sagen. Ein solcher Künstler ist unfähig, den katastrophalen geschichtlichen Moment zu überwinden, das schreibt Raphael zugleich als Vorwurf und als resignierte Verteidigung, denn Kunst hat heute keine gesellschaftliche Funktion mehr, Raphael meint wohl, keine gesellschaftsverändernde Funktion, und er endet mit unbeirrten oder verzweifelten Spekulationen über das, was wirkliche Kunst ist oder sein könnte; vierzig Seiten hat er über *Guernicas* Scheitern geschrieben, aber wie ihm das Bild je hätte genügen können, ist nicht mehr auszumachen, es sei denn, indem es das Geschehene widerrufen würde.

Im selben Jahr sieht Ausstellungskommissar Larrea im mexikanischen Exil sich gezwungen, *Guernica* als eingetroffene Prophezeiung immer umfassenderer Bombardements zu sehen, Warschau, Rotterdam, Nancy, Coventry, und seither wird das Bild im Rückblick mit der prophetischen Verantwortung belastet, immer größeren Vernichtungen der Zivilbevölkerung im Krieg gerecht zu werden, so als könne es sie historisch erklären und damit für die Zukunft bannen. Guernica, Rotterdam, Coventry, so rezitiert 1977 Ferrier im französischen Staatsfernsehen Larreas Liste, und extrapoliert bereits von den vierzig Millionen Toten im Zweiten Weltkrieg zur absoluten Drohung des Todes aller unter den Atombomben eines Dritten. In den U.S.A., wo der Atomkrieg vorbereitet wird, lernen seit zwanzig Jahren Millionen von Studenten in H. W. Jansons kanonischen Textbuch für den Einführungskurs in Kunstgeschichte *Guernica* als „prophetische Vision des Untergangs“ verstehen — „des Untergangs, der uns noch mehr im Zeitalter der nuklearen Kriegsführung bedroht“, „prophetische Vision“ also, das heißt Voraussage dessen, was unvermeidlich kommen wird, das Wort trifft genau die in dieser Erziehung angestrebte Verbindung von ästhetischem Jammer und politischer Apathie. Je krasser die welthistorische Überbelastung des Bildes, desto schärfer der aktivistische politische Widerspruch. Sechzehnhundertsiebenundachtzig Basken in Guernica getötet, so beginnt Dijkstra 1976 in Südkalifornien von neuem zu zählen, dann Millionen von Juden, „zahllose Dörfer in Vietnam“, und gerade jetzt, so beobachtet Dijkstra in der Bibliographie, preisen Blunt und Arnheim, Linke aus den dreißiger Jahren, jetzt Renegaten, Autoritäten, Lehrstuhlinhaber in Kunstgeschichte und Ästhetik, in reich illustrierten Büchern *Guernica* als kanonisches Meisterwerk des Abendlands, als zeitlose gemalte Tragödie, eingereicht in eine jahrtausendealte apokalyptische Tradition, über seinen Anlaß hinaus soll es gültig geblieben sein — aber wenn nicht einmal der Anlaß sichtbar wird, wendet Dijkstra ein, ist die Geschichtsenthobenheit nichts wert, die private Ikonographie, Verbegrifflichung, Allegorisierung, Symbolisierung passen das Bild in die potentiell faschistische Ästhetisierung des Grauens ein, die in der spätkapitalistischen Gesellschaft inszeniert wird. Und in der Erbitterung seines antimodernen politischen Ikonoklasmus zitiert Dijkstra Marinettis Bekenntnis zu Mussolini, Picassos Kommunismus läßt er nicht gelten.

*Ideologiekritik.* Die Debatte über *Guernica* von 1937 bis heute ist eines der dramatischsten Beispiele für das, was man früher „Nachtleben“ nannte und was seit etwa 1970

als Rezeptionsgeschichte zum untrennbaren Bestandteil der kunstgeschichtlichen Forschung geworden ist. Diese methodologische Erweiterung ist das bleibende Ergebnis der damals aktuellen ideologiekritischen Reflexion, die frühere, vorgeblich rein wissenschaftliche kunstgeschichtliche Darlegungen als politisch interessebedingt erwies. Seitdem hat sich die Methode, das gegenwärtige Verständnis vergangener Kunst zu ihrer ursprünglichen geschichtlichen Bedeutung in Beziehung zu setzen, allgemein durchgesetzt. Als kritische Komponente eines rationalen Wissenschaftsprozesses hat sie die kulturpolitischen Auseinandersetzungen des Faches Kunstgeschichte zwischen links und rechts um 1970 überdauert. Für ein solches Wissenschaftsverständnis gehört die Rezeptionsgeschichte eines Bildes, das von Funktion und Thema her im Brennpunkt politischer Auseinandersetzungen zwischen links und rechts gestanden hat, zu dessen Erforschung. Dabei stellt sich wohl heraus, daß *Guernica* weder ein historisches Exempler für die moralische Überlegenheit und die politische Durchschlagskraft einer parteilichen Kunst ist, noch eine zeitlose Ikone für die passive Kontemplation des Leidens in der Geschichte. Die Einsicht, daß gerade ein Bild, das seinem geschichtlichen Augenblick so angemessen ist wie dieses, keine kategorisch feststellbare, politisch regulierte oder mythisch transfigurierte Bedeutung tragen kann, mag aber auch befreiend wirken. Wenn es eine Erfahrung der Moderne gibt, die es wert ist, gegen deren kulturelle Vermarktung festgehalten zu werden, dann doch diese, daß man nicht mehr an die unumstößliche Geltung irgendeines Bildes zu glauben hat. Um so intensiver lassen sich moderne Bilder als subjektive Aussagen von Menschen sehen, die, als moderne Künstler, in keiner Weise privilegiert waren, geschichtliche Wirklichkeit zu absoluter Wahrheit umzumünzen, sondern vielmehr, empfindlichere Zeugen für diese Wirklichkeit zu sein als andere Mitarbeiter der Kultur. Eine konsequent als historische Wissenschaft betriebene Kunstgeschichte, die variable Geltung, Wirkungsgeschichte, kritische Diskussion in ihre Arbeit einbezieht, kann in diesem Sinn modern sein. Die Emanzipation des Denkens von der Macht der Bilder, auf die sie zielt, ist das Gegenteil des dumpfen Mythos, den Imdahls auf Kultur zurückgesteckte „negative Theologie“ jenseits der Wissenschaft heraufbeschwört, um seine Leser auf die unvermeidliche Unterwerfung unter die „Schicksale“ der Menschen (S. 40) einzustimmen. In einem logischen Salto mortale wendet der Autor zum Schluß den Begriff Mythos nicht nur auf das Bild, sondern auch auf dessen Wirkungsgeschichte an. „Die Mythisierung des Bildes ist ein wichtiges Thema der wirkungsgeschichtlichen Forschung und besonders auch der politischen Soziologie, die beschreibende Bildinterpretation dagegen bezieht sich auf die Leistung des Bildes selbst“ (S. 96). Hatte nicht Imdahl noch wenige Seiten zuvor sowohl die überzeitliche Geltung als auch die historische Zeugnisfunktion eines „Jahrhundertbildes“ wie *Guernica* als mythische Transzendenz bestimmt? Reiht er sich nun gleich selbst in dessen „mythisierende“ Wirkungsgeschichte ein? Subjektiv wohl kaum, objektiv dafür um so deutlicher. Tatsächlich war und ist die anhaltende Wirkungsgeschichte von Picassos *Guernica* kein mythisierender, sondern im Gegenteil ein aufklärerischer Prozeß, der in die kritische Kunstgeschichte von heute übergeht.

O. K. Werckmeister