

# Bemerkungen zur Polyperspektivität bei Picasso

Von WALTER BIEMEL (Aachen)

Die Kunst unseres Jahrhunderts hat sich in einer sprunghaften Entwicklung so weit von der Kunst des vorhergehenden Jahrhunderts entfernt, daß der Betrachter oft befremdet ist in Gegenwart des Bildes, das ihn ansprechen sollte. Darüber kann auch nicht hinwegtäuschen, daß zugleich ein Snobismus auffallend zugenommen hat, für den das Ungewohnte, das Unerhörte, übrigens immer das Letzte, als das Beste und Großartigste angepriesen wird. Dieser Snobismus selbst hätte sich nie so entfalten können, wenn sich nicht tatsächlich zwischen dem Künstler und dem Betrachter eine Kluft aufgetan hätte, wenn nicht so häufig ein Befremden über diese Entfaltung laut geworden wäre. Im Gegensatz zu diesem Befremden kann dann der Snob das Ungewohnte als das Selbstverständliche ausgeben. Allerdings erweist er der Kunst dadurch keinen Dienst. Er verdeckt etwas, das gerade untersucht werden müßte.

Wir wollen aber nicht dieser Frage der Nähe oder Ferne des Betrachters zum Kunstwerk nachgehen (die Diktatur des Betrachters kann genauso schlimm sein wie die Diktatur eines autoritären Staates, der dem Künstler einen bestimmten Stil vorschreibt), sondern einem bestimmten Phänomen aus der Reichhaltigkeit des Schaffens von Picasso. Zuvor muß etwas über die Voraussetzung dieses Deutungsversuches mitgeteilt werden.

Wir sehen in der Kunst nicht eine beliebige Manifestation des Menschen, sondern eine Weise des Sich-Aussprechens, so daß durch sie sein tragender Weltbezug sichtbar wird; sowohl sein Selbstverständnis als auch das Verständnis der Mitmenschen, des nichtmenschlichen Seienden sowie des Göttlichen. Diese Voraussetzung mutet zunächst als pure Willkür an. Allerdings ist es ja sonderbar, daß seit den ältesten Zeiten so etwas wie ein Bedürfnis des Sich-Aussprechens vermittels künstlerischer Mittel feststellbar ist. Zu Beginn ist das, was wir künstlerische Darstellung nennen, zweifellos eingebettet in eine totemistische Welt; hier soll jetzt nicht diskutiert werden, wann Kunst zu sich selbst findet, wann sie sich herauslöst, sondern umgekehrt: es soll gezeigt werden, daß der Versuch der bildhaften Darstellung (und auch der worthaften Äußerung) zum Menschsein schlechthin gehört. „Kunst“ ist nicht etwas, das es nur in der verfeinerten, raffinierten Gesellschaft gibt. Sie ist so ursprünglich wie die sprachliche Natur des Menschen (vgl. Bruno Liebrucks: Sprache und Bewußtsein). Die Kunst ist eine Weise des Sprechens. Die Schwierigkeit besteht darin, das Gesprochene und die Art des Sprechens auch zu verstehen. Das ist die Aufgabe einer philosophischen Deutung. Nun kann gleich eingewendet werden, solch eine Deutung sei gefährlich, da dabei nichts anderes getan werde, als der Kunst philosophische Gedanken unterzulegen, daß die Kunst also mißbraucht, zur Dienerin der Philosophie herabgewürdigt werde. Andere Einwände kommen

von der entgegengesetzten Seite, daß die Philosophie sich kompromittiere, wenn sie sich auf das unsichere Gelände der Kunst begäbe.

Schon Hegel hat zu diesen Einwänden Stellung genommen und sie widerlegt. Sowohl der Einwand, daß die Kunst mit dem wahren Endzweck des Lebens nichts zu tun habe und von den substantiellen Interessen ablenke, wie auch der Einwand, daß sie sich im Medium des Scheins bewege und nicht anders als durch Täuschung auf uns wirken könne, werden kategorisch zurückgewiesen. Diesen Thesen wird entgegengehalten, daß die Kunst „nur eine Art und Weise ist, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen<sup>1</sup>.“ Bekanntlich stellt Hegel die Kunst mit der Philosophie und der Religion zusammen, wobei allerdings die Kunst dadurch, daß sie sich in der Sphäre der Sinnlichkeit aussprechen muß, unter die Philosophie gestellt wird.

Wir wollen hier nicht eine historische Auseinandersetzung in Gang bringen, sondern die Frage vorbringen, ob durch eine philosophische Deutung die Kunst nicht sich selbst entfremdet und in ein Milieu versetzt wird, in dem sie nicht mehr leben kann, so wie die wunderbar leuchtenden Tiefseefische zugrunde gehen, unscheinbar werden, sobald sie aus dem ihnen eigenen Milieu herausgeholt werden.

Es ist gut, diesen Einwand nicht zu leicht zu nehmen, denn darin besteht ohne Zweifel eine Gefahr für jede philosophische Deutung der Kunst, sie nämlich bloß als Anlaß zu nehmen zur Demonstration philosophischer Gedanken.

Fassen wir den Sachverhalt folgendermaßen zusammen: Wir sind der Anschauung, daß in der Kunst etwas zur Sprache kommt über den Weltbezug des Menschen, ja mehr noch, daß dieser Weltbezug durch die Kunst nicht nur sichtbar, sondern eigens geleistet wird (ob nur durch die Kunst, möge hier offen bleiben). Es sei wieder Hegel zitiert: „Das allgemeine und absolute Bedürfnis, aus dem die Kunst quillt, findet seinen Ursprung darin, daß der Mensch *denkendes* Bewußtsein ist, d. h. daß er, was er ist und was überhaupt ist, aus sich selbst *für sich* macht<sup>2</sup>.“

Das Eigentümliche der Kunst besteht darin, daß sie eine Sprache ist, die der Deutung bedarf, um verstanden zu werden, selbst wenn es sich um die klassische Kunst handelt, keineswegs nur bei der modernen Kunst. In der modernen Kunst wird diese Notwendigkeit der Deutung nur offener, da ein bestimmtes nahe liegendes Mißverständnis, nämlich der Verweis auf den Gegenstand, häufig wegfällt. Die Kunst ist eine Hieroglyphenschrift. Sie bedarf der Übersetzung, sie muß transponiert werden. Ob diese Transposition gelingt oder ob sie nur bruchstückhaft geschieht, das ist das Risiko, das keiner philosophischen Deutung erspart bleibt. Ob nach solch einer Deutung das Kunstwerk besser verstanden wird, ob der Zugang zu ihm geebnet ist, kann als Kriterium der geglückten Deutung angesehen werden. Soviel zum Methodischen des Vorgehens und den Voraussetzungen.

<sup>1</sup> Hegel WW, Bd. XI, S. 11.

<sup>2</sup> op. cit., S. 41.

Ende der dreißiger Jahre und Anfang der vierziger Jahre finden wir bei Picasso eine Reihe von Frauenporträts, die dadurch sonderbar auffallen, daß die dargestellte Person nicht wie gewöhnlich aus einem bestimmten Blickwinkel her gesehen und dargestellt ist, sondern in einer merkwürdig verstellten, verzerrten Sichtweise. Das Irritierende bei der Betrachtung ist die Auflösung der bestimmten Perspektive des Sehenden. Er steht zugleich vor, neben, über der Person. Das ist verwirrend, der Betrachter verliert damit seinen festen Standpunkt. Der Eindruck, den so ein Bild hervorruft, ist ausgesprochen der der Ratlosigkeit. Ist die Ratlosigkeit sehr groß, so versuchen wir ihr zu entgehen, indem wir uns durch Lachen Luft machen. Wir betrachten das Bild einfach als eine Farce, einen schlechten Scherz, einen Possenstreich des Künstlers, der sich über sein Modell und seinen Beschauer lustig macht. Die natürliche Reaktion darauf ist, vom Bilde wegzusehen. Versuchen wir jedoch beim Bild zu bleiben. Es handelt sich nicht um ein „abstraktes“ Bild, es ist aber auch kein darstellendes Bild im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Es steht zwischen beiden Darstellungsweisen. Allerdings ist diese Aussage bedeutungslos, solange wir nicht um das besondere Wesen dieses Zwischen wissen, d. h. solange wir das Zwischen bloß negativ bestimmen durch das, was es nicht ist.

Nun scheint aber Picasso selbst solch ein Unterfangen zu verbieten. In einem Bekenntnis von 1923 sagt er kategorisch: „Wir wissen alle, daß Kunst nicht Wahrheit ist. Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lehrt, wenigstens die Wahrheit, die wir als Menschen begreifen können<sup>3</sup>.“ Dieser Ausspruch beinhaltet aber keineswegs, daß die Kunst nichts mit Wahrheit zu tun habe, im Gegenteil, er verweist auf eine enge Beziehung zwischen Kunst und Wahrheit. Die Kunst läßt uns Wahrheit begreifen. Dann muß sie ja wohl im Dienst der Wahrheit stehen. Wie kann aber etwas, was im Dienste der Wahrheit steht, eine Lüge genannt werden?

Was besagt hier jedoch Wahrheit? Darunter versteht Picasso zweifellos das Seiende, wie wir ihm gewöhnlich immer schon begegnen. Die Kunst ist nichts Seiendes wie die übrigen Dinge unserer Umwelt. Ja sie ist, von diesen Dingen her beurteilt, ein Schein, eine Täuschung – ja sogar Verführung zum Schein, worauf schon Plato hingewiesen hat. Sie ist eine Lüge, die uns aber unsere Welt der Dinge gerade begreifen lehrt. Sie ist eine Lüge, wenn wir die uns bekannten Dinge zum Maßstab dessen nehmen, was wirklich ist. Sie ist gerade keine Lüge, wenn wir darauf sehen, was in ihr geschieht, nämlich die Manifestation des tragenden Weltbezugs einer Zeit. So kann Picasso fortsetzen: „Der Künstler muß wissen, auf welche Art er die andern von der Wahrhaftigkeit seiner Lügen überzeugen kann.“

Die merkwürdige Verunstaltung, die diese durch die Polyperspektivität bestimmten Frauenporträts erleiden, erinnern an die These Ortega y Gasset: *La*

<sup>3</sup> Dies Bekenntnis wurde am 26. Mai 1923 in der amerikanischen Zeitschrift „The Arts“ veröffentlicht. Es ist ein Interview, das Picasso in spanischer Sprache Matius de Zayas gewährt hat. Wir zitieren nach der Ausgabe: Picasso, Wort und Bekenntnis, Arche-Verlag Zürich, 1954, S. 9. Eine auszugsweise Veröffentlichung des Textes befindet sich auch in W. Boeck: Picasso, Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, 1955, S. 503.

*deshumanización del arte*, also *Die Entmenschlichung der Kunst*, in der deutschen Übersetzung wurde das durch den Titel wiedergegeben: *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*<sup>4</sup>.

Was aber Ortega y Gasset unter der Entmenschlichung meint, ist zweideutig. Menschlich ist für ihn das Darstellen der Wirklichkeit, so wie es bisher geschah – er meint dabei besonders die Kunst des 19. Jahrhunderts – also die Gegenstände in der gewohnten Weise zu sehen, so wie wir ihnen im Alltag begegnen, und durch dieses Sehen die Wiedergabe leiten zu lassen.

„... die Kunst, von der wir sprechen, (ist) nicht nur entmenschlicht, insofern sie keine menschlichen Dinge enthält, sondern insofern sie die wirkende Tendenz los vom Menschlichen ist. Bei ihrer Flucht aus dem Menschlichen interessiert sie weniger der Punkt ad quem, die sonderbare Fauna, zu der sie gelangt, als der Punkt a quo, der menschliche Aspekt, den sie aufheben möchte<sup>5</sup>.“ Andererseits sagt aber Ortega y Gasset: „Wenn wir uns entschlossen vornehmen, die Begriffe zu Dingen zu machen, so haben wir sie von ihrem menschlichen und Wirklichkeitsgehalt entleert. Denn sie sind ihrem Wesen nach undinglich ... Auf diese Weise gehen wir nicht vom Bewußtsein zur Welt hinaus, sondern wir geben dem Schema, dem Immanenten und Subjektiven als solchem plastische Gestalt und Objektivität; wir ‚verweltlichen‘ es<sup>6</sup>.“

Aus diesem Zitat wird jedoch gerade das Gegenteil eines Prozesses der Entmenschlichung sichtbar, nämlich eine radikale Subjektivierung, indem die subjektiven Gegebenheitsweisen der Dinge an Stelle der Dinge selbst gesetzt werden. Wenn dieser Vorgang eine Entleerung der menschlichen Gehalte genannt werden kann, so bloß in dem Sinne, daß eben nicht die gewöhnliche Perspektive die herrschende ist. Daß Begriffe etwas „Menschliches“ sind, dürfte wohl nicht bestritten werden. Es sei hier nicht näher darauf eingegangen, was Ortega y Gasset unter den der Wirklichkeit entgegengesetzten Begriffen versteht. Es handelt sich im Grunde genommen um eine neue Art die Dinge zu sehen bzw. von ihnen abzusehen, aber nicht einfach um eine Darstellung des „Begrifflichen“, das als solches dem Wirklichen nicht angemessen sein könnte.

Die neue Deutung des Wirklichen wird der überlieferten Deutung gegenübergestellt. Deswegen behauptet Ortega y Gasset dann: „Ein gut Teil dessen, was ich ‚Entmenschlichung‘ und Ekel vor der lebenden Form nannte, rührt von dieser Abneigung gegen die traditionelle Interpretation des Wirklichen her<sup>7</sup>.“ Um aber die neue Darstellungsweise, die ja gerade als extrem menschliche (subjektive) charakterisiert wurde, doch irgendwie von der vorhergehenden (realistischen) abzuheben und das Moment der Loslösung vom Menschlichen festzuhalten, faßt sie Ortega y Gasset als *Posse* auf. Nicht als *Posse* im schlechten Sinn, als „zum Narren halten des Publikums“ – wofür sie die Gegner der modernen Kunst gerne ausgeben, sondern als *Posse* im Sinne der Selbstironie. „... der mo-

<sup>4</sup> Ortega y Gasset, Gesammelte Werke, Bd. II, S. 292–364, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 1950.

<sup>5</sup> op. cit., S. 240.

<sup>6</sup> op. cit., S. 252.

<sup>7</sup> op. cit., S. 257.

derne Künstler lädt uns nur ein, eine Kunst anzuschauen, die eine Posse, die ihrem Wesen nach Selbstverspottung ist. Denn dies ist der Boden, auf dem die Komik der modernen Inspiration erwächst: Anstatt über jemanden oder etwas zu lachen – ohne Opfer keine Komödie –, belächelt die neue Kunst sich selbst. Nie zeigt die Kunst ihre magische Gewalt schöner als in ihrer Selbstverspottung.<sup>8</sup>“

Trotz manchem gelungenen Ansatz in Ortega y Gassets Deutung (z. B. der Hinweis auf das Bestreben nach der reinen Form), trotz dem Bemühen, der modernen Kunst gerecht zu werden zu einer Zeit, als das nicht so selbstverständlich war wie heute, nämlich im Jahre 1925, bleibt er im Grunde genommen bei einer geistreichen Deutung des Eindrucks stehen, den wir unmittelbar aufzeigten –, daß nämlich diese Kunst im ersten Augenblick als Posse erscheint. Das Neue, das er dieser Kunst zuzusprechen gewillt ist, nämlich die Selbstironie, finden wir allerdings schon in der romantischen Ironie.

Wenn wir uns mit Ortega y Gassets Versuch der Deutung nicht begnügen können, versuchen wir ein Bild zu analysieren, um dahinter zu kommen, was es mit der Verzerrung der Darstellung auf sich hat. Suchen wir das Prinzip der Verzerrung. Es darf vorausgesetzt werden, daß bei einem Maler wie Picasso solch eine Verzerrung kein beliebiger Akt der Willkür ist; selbst wenn er sich des Sinnes derselben nicht explizit bewußt sein sollte. Solange wir das, was in der Verzerrung sich ereignet, nicht gefaßt haben, bleiben wir außerhalb des Bildes. Die Deutung soll uns aber ins Bild setzen, nicht von außen über es reden lassen.

Sehen wir uns so ein Bild an, eines der ersten aus der Reihe, die Picasso gemalt hat, so ist leicht feststellbar, daß die Verzerrung *geometrischer Natur* ist. Die dargestellte Frau ist in geometrische Figuren zerlegt. Die am häufigsten vorkommende Figur ist das Dreieck. Das Gesicht besteht aus einer Ansammlung von Dreiecken, der Hals ist von einem Dreieck gebildet, das wiederum in zwei Dreiecke zerlegt ist. Die Arme sind dreieckhaft zusammengestückt. Der Busen wird zum rechtwinkligen Dreieck. Als Gegengewicht zu den spitzen, scharfen Dreiecksformen stehen gebogene Linien, etwa die Konturen der Arme, des Rückens, der Schultern, die geschwungene Form des Hutes. Das Widerstrebende der verschiedenen Elemente ist noch betont durch senkrechte und waagerechte Linien. Merkwürdigerweise wirkt sich dieses Prinzip der Geometrisierung nicht auch auf den Stuhl aus. Es wird noch zu sehen sein, ob sich dafür ein Grund aufweisen läßt.

Die Zurückführung der Verzerrung auf geometrische Formen ist aber noch keine Aufhellung des Prinzips der Verzerrung, wenn unter Prinzip der Grund verstanden wird, aus dem die Verzerrung entspringt. Ortega y Gassets Deutung versagt hier ganz und gar und kann uns keineswegs weiterhelfen. Die Geometrisierung wird einfach festgestellt<sup>9</sup>.

Auf die Polyperspektivität wurde schon hingewiesen. Was wird damit be-

<sup>8</sup> op. cit., S. 259.

<sup>9</sup> „Alle Verirrungen und Gaunereien des Kubismus können doch die Tatbestände nicht aus der Welt schaffen, daß wir uns eine Zeitlang in einer Sprache mit rein euklidischem Wortschatz gefallen haben.“ op. cit., S. 254.

zweckt? Die herkömmliche Weise der Darstellung, von einem bestimmten Standpunkt aus, soll überwunden werden durch eine Gesamtansicht. Und zwar geschieht das so, daß Picasso bei einer Reihe von Bildern die verschiedenen Ansichten, die Vorderansicht, Seitenansicht, Schrägsicht und Sicht von oben aufgefaltet nebeneinander stellt. (Wir werden nachher sehen, daß es auch eine andere Möglichkeit gibt.) So sehen wir beispielsweise den Hut einmal von vorne und dann von oben, gleichsam als ob wir über der Person stünden, wobei er sich wie ein großes Ohr neben den Kopf legt. Das eine Auge sieht uns an, das zweite erscheint, wie wir es sehen würden, wenn wir uns schräg über den Kopf der Person neigten. Daß es sich um Anblicke aus verschiedenen Perspektiven handelt, wird bei einem der Bilder eindeutig dadurch angezeigt, daß zwei Nägel die Ansichten in entgegengesetzten Richtungen festmachen.

Was hat jedoch die Polyperspektivität mit der Geometrisierung zu tun? Bis jetzt haben wir bloß Kennzeichen herausgeholt, ohne zu zeigen, in welchem Zusammenhang sie stehen und erst recht ohne zu zeigen, was sie bedeuten.

Zunächst müssen wir uns über die Bedeutung der Geometrisierung ins klare kommen. Wir könnten es uns leicht machen und darauf hinweisen, daß hier ein kubistisches Element Picassos erhalten bleibt. Wir könnten auch darauf hinweisen, daß die Kubisten von dem bekannten Ausspruch Cézannes ausgehen: man müßte Würfel, Kegel und Zylinder malen. Aber das ist alles keine Klärung des Sinnes des Kubismus, des Sinnes der Geometrisierung. Was geht vor sich, wenn wir eine Person durch geometrische Figuren darstellen, wenn wir die Formen des Gesichtes nicht in ausdrucksgeladenen Linien zu fassen suchen, sondern in neutralen Dreiecken?

Wir vereinfachen, wir reduzieren das kaum Ausdrückbare auf ein leicht Faßbares. Die geometrische Form ist übersichtlich, ja sogar in Zahlen ausdrückbar und folglich berechenbar. Es sei nur daran erinnert, welche eine Bedeutung der Geometrie bei der wissenschaftlich-mathematischen Erfassung der Natur zukommt. Durch die Geometrisierung ist die neuzeitliche Naturwissenschaft allererst möglich geworden. Husserl hat in seiner letzten Arbeit „Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie“<sup>10</sup> das Problem der Wandlung von der Lebenswelt zur wissenschaftlichen Welt gestellt und dabei besonders die Leistung Galileis hervorgehoben (vgl. § 9, der immer mehr erweitert wurde).

Durch die Transposition des Gesehenen in geometrische Figuren wird dieses leicht faßbar, ja es wird transparent. Die geometrische Linie birgt keine Geheimnisse, nichts Unerwartetes, sie hat nicht den Charakter einer lebendigen Linie, die gleichsam jeden Augenblick eine andere Richtung einschlagen kann, uns durch ihre Unberechenbarkeit, ihren spielerischen Charakter in Atem hält – wir brauchen zum Vergleich nur auf die Kleesche Linie hinzuweisen. Die geometrische Linie ist fast vorausbestimmt durch die Figur, an der sie teil hat und die als Figur eindeutig konstruiert ist. Das Wesen der Konstruktion besteht ja gerade in der Eindeutigkeit und leichten Faßbarkeit.

<sup>10</sup> Husserliana Band VI, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1954.

Um zu verstehen, was hier vor sich geht, muß auf die clara et distincta perceptio Descartes' zurückgegangen werden: die Erfassungsweise, durch die das Vorgestellte ganz und gar durchsichtig wird, daß kein ungeklärter Rest zurückbleibt, und zwar mit einem Schlag durchsichtig wird. Darin liegt ja die Bedeutung der intuitio<sup>11</sup>.

Die zweite Regel aus dem Discours könnte in übertragener Weise als Leitfaden für die Darstellungsart Picassos angesehen werden: „De diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il sera requis pour les mieux résoudre.“ Die Zurückführung auf einfache Formen, die leichter zu erkennen sind – dieser Leitgedanke des Discours läßt sich auch leicht aus dem Bereich der Methode des Erkennens übertragen in den Bereich der Methode der Darstellung des Gesehenen. Schmidt sagt zu Recht: „Intuition ist die optimale Gegebenheit des Gegenstandes für das Subjekt, verbunden mit der optimalen Erkenntnisfähigkeit und Erkenntnisbereitschaft des Subjekts<sup>12</sup>.“ Picasso demonstriert, daß die optimale Gegebenheit keineswegs in einer optimalen Anpassung an das Vorliegende bestehen muß, sondern in einer Verwandlung des Vorliegenden auf ein vom Subjekt bereitgestelltes Schema bestehen kann. Heidegger hat eindringlich gezeigt, wie die Wandlung des neuzeitlichen Wissens gegenüber dem früheren Wissen keineswegs einfach durch eine konsequentere Anwendung des Experimentes erklärt werden kann, sondern vielmehr der Rückgang auf das Experiment schon einen bestimmten Vorentwurf (eben den naturwissenschaftlichen Entwurf, gemäß dem die Natur als ein Bewegungszusammenhang von Massenteilchen gefaßt wird) in Anspruch nimmt, der die großartige Leistung der neuzeitlichen Naturforscher und Denker ist<sup>13</sup>. Wir können so weit gehen zu sagen, daß die Bestimmung der repraesentatio bei Descartes, wie Heidegger sie auslegt, im künstlerischen Bereich von Picasso konsequent vollzogen wird. „Vorstellen bedeutet hier: das Vorhandene als ein Entgegenstehendes vor sich bringen, auf sich, den Vorstellenden zu, beziehen und in diesen Bezug zu sich als den maßgebenden Bereich zurückzuzwingen<sup>14</sup>.“ Das scheint unwahrscheinlich, aber was tut der Künstler anderes, als das sich ihm Zeigende (in diesem Fall die Frau) so zu verwandeln, wie es am besten festzuhalten ist. Deshalb fällt der gesamte Ausdrucksbereich fort. Bei einem klassischen Frauenporträt haben wir nicht bloß eine Gestalt, die wir als Frau identifizieren, sondern in ihrem Gesicht erkennen wir eine bestimmte Person, ja einen bestimmten Charakter, eine gewisse Sensibilität, ja mehr noch, etwas von dem Gelebten schlägt sich im Antlitz nieder. Dieser Bereich wird von Picasso gewollt ausgeschaltet. Das ist nicht zufällig, denn in diesem Bereich gelangt die

<sup>11</sup> Es sei hier auf die schöne Arbeit von Gerhart Schmidt verwiesen: *Aufklärung und Metaphysik*, Niemeyer Verlag Tübingen, 1965. Die neuen Descartes-Deutungen des deutschen Raumes haben ihren Anstoß von Heidegger erhalten, vgl. auch Volkmann-Schluck: *Die Wandlung des Wissens in sein neuzeitliches Wesen* (Studium Generale Vortrag der Universität Köln, 1953).

<sup>12</sup> G. Schmidt, op. cit., S. 28.

<sup>13</sup> Es sei hier bloß auf zwei Ausführungen verwiesen: *Die Frage nach dem Ding*, Niemeyer, Tübingen, 1962, besonders S. 59 ff., und *Die Zeit des Weltbildes*, in Holzwege, Klostermann, Frankfurt a. M., 1950, S. 69 ff.

<sup>14</sup> Heidegger, *Holzwege*, S. 84.

Person zur Eigenständigkeit, und das heißt zugleich, sie entzieht sich der Einflußmöglichkeit des Sehenden. Er will nur das von ihr wiedergeben, was sich gerade nicht entzieht. Das soll die Geometrisierung bewirken. Wir könnten verallgemeinernd sagen: statt Ausdruckslinie Verfügungslinie. Und das bedeutet: nicht auf das Darzustellende in seiner Selbständigkeit, sondern in seiner Abhängigkeit vom Darstellenden kommt es an. Diesen Charakter der betonten Rückbeziehung auf den Vorstellenden, des Zwingens in diese Bezüglichkeit wollte Heidegger bei seiner Erläuterung der re-praesentatio herausholen. Insofern kann also durchaus gesagt werden, daß bei Picassos Darstellungsweise etwas vom Wesen der neuzeitlichen re-praesentatio sichtbar wird, eindeutiger sichtbar wird, als das zunächst bei Descartes selbst der Fall war.

Wir waren von der Geometrisierung ausgegangen. In welcher Beziehung steht die Geometrisierung zu der Polyperspektivität? Im Grunde genommen ist es ein und dasselbe Geschehen. Durch die Geometrisierung soll das Darzustellende so verwandelt werden, daß es leicht faßbar und zugleich durchsichtig wird. Damit diese Forderung erfüllt werden kann, ist erforderlich, daß das Sichzeigende dem Beschauer keine Seite entzieht, wie das notwendig der Fall ist, wenn es sich um einen dreidimensionalen Körper handelt, von dem wir immer nur eine Seite auf einmal in den Blick bekommen. Dieses Faktum hatte Husserl bei der Untersuchung der Dingwahrnehmung herausgeholt und dafür den Terminus „Abschattung“ geprägt. Es ist mir auf einmal immer nur eine bestimmte Abschattung des Dinges zugänglich. (Ein Gedanke, der dann von Sartre und Merleau-Ponty übernommen und weiter verfolgt wurde.) In der vollkommenen *intuitio* müßten sich alle Seiten zugleich darbieten – bei Descartes ist das aber allein die göttliche *intuitio*. Picasso will unsere Beschränktheit der Perspektiven aufheben durch die Polyperspektivität, die gleichzeitige Präsentation der verschiedenen sich ergänzenden Anblicke. So ist auch die Tendenz zu verstehen, die Räumlichkeit auf Flächigkeit zurückzuführen. Die verschiedenen Seiten des Körpers müssen gleichsam aufgefaltet werden und sich nur in einer Ebene halten, die dann mit einem Blick überschaubar ist.

Um aber den Sieg über die Beschränktheit des Sehenden und somit seine Abhängigkeit vom Gesehenen festzuhalten, muß in der Auffächerung des Dargestellten die Vielfältigkeit der Blickpunkte in der *représentation totale* aufbewahrt bleiben. Um das deutlicher zu formulieren: Die verschiedenen Seiten eines Körpers könnten so dargestellt werden, daß gleichsam die Oberfläche abgezogen und aufgespannt wird. Das ist unzureichend, bei der Reduktion der Körperhaftigkeit auf die Fläche muß doch das Moment der Körperhaftigkeit angedeutet werden; das geschieht so, daß das aus den verschiedenen Blickpunkten Gesehene in verschiedenen Stellungen wiedergegeben wird.

Die Kubisten selbst geben an, daß sie durch das Zerlegen des Gegenstandes in verschiedene Aspekte ihn in seiner Beständigkeit fassen wollen. Es sei hier ein Ausspruch von Juan Gris zitiert, aus dem das ganz offenkundig wird: „*Justement par réaction contre les éléments figitifs employés par les impressionnistes dans leurs représentations, on eut envie de chercher, dans les objets à représenter, des éléments moins instables. Et on choisit cette catégorie d'éléments qui*



restent dans l'esprit par la connaissance et qui ne se modifient pas toutes les heures. A l'éclairage momentané des objets, on substitua par exemple ce qu'on croyait être la qualité même de cette forme<sup>15</sup>."

Aber der eigentliche Grund dieses Strebens, was das Subjekt dazu veranlaßt, eine solche Darstellung zu erreichen, wird nicht erwähnt.

Um es ganz kraß auszusprechen: durch die Geometrisierung wird das Dargestellte nicht nur beständig sondern auch vergewaltigt. Wenn ich mich des Kopfes vergewissern, ihn festhalten, ihn von mir abhängig werden lassen will, muß ich ihn auf übersichtliche Formen reduzieren, die Vielfältigkeit der Blickpunkte zusammennehmen in den Gesamtanblick, der mit einem Schlag das erfaßt, was sonst nur in einer Reihe von Sonderblickpunkten zugänglich wird.

Zu Beginn wurde darauf hingewiesen, daß die am häufigsten wiederkehrende geometrische Form das Dreieck ist – allerdings konnte das nicht näher begründet werden. Jetzt verstehen wir, warum das so ist: Weil das Dreieck die einfachste Flächenfigur ist. Wenn das Gegebene radikal vereinfacht werden soll, dann muß die vollkommene Vereinfachung die einfachste Figur anstreben, das ist das Dreieck. Jetzt erhebt sich die Frage: Warum soll das Sich-Zeigende einfach zugänglich sein, wer schreibt das vor? Der verfügende Wille des sehenden Subjekts. Wir könnten auch sagen: Das sich als Wille begreifende und verwirklichende Subjekt. Um zu verstehen, was das besagt, müßten wir die Entfaltung der neuzeitlichen Metaphysik von Descartes bis Nietzsche nachvollziehen. Heidegger hat erstmalig diesen Zusammenhang in der neuzeitlichen Metaphysik aufgedeckt, eine neue Bahn für das Geschehen der neuzeitlichen Metaphysik freigelegt. Seither bewegt sich unser Verständnis in dieser Bahn, selbst wenn das nicht eigens zugegeben wird.

Für unsere Frage nach dem Sinn der Polyperspektivität wird daraus folgendes plötzlich verständlich: Daß sich im Dargestellten in erster Linie nicht das Gesehene (Gegenständliche) darbietet, sondern vielmehr der Sehende selbst. Wir werden vom Gesehenen auf den Sehenden zurückgeworfen, und der Sehende zeigt sich durch die Gewalt, die er dem Gesehenen gegenüber anwenden kann, er zeigt sich als der verfügende Wille. Der folgende Ausspruch Picassos wird nun verständlich: „Ich verwende in meinen Bildern alle Dinge, die ich gern habe. Wie es den Dingen dabei ergeht, ist mir einerlei – sie müssen sich eben damit abfinden<sup>16</sup>.“

Versteht sich das Subjekt als Wille (beim Künstler kommt dies Selbstverständnis nicht in einer theoretischen Erkenntnis zum Ausdruck, sondern in seinem Umgang mit den Dingen durch ihre Gestaltung), so wird das Seiende insgesamt zum Gegenständigen. Der Wille erprobt daran seine Kraft, indem er es umgestaltet. Je größer der Abstand von dem ersten Anblick zum nun gestalteten Anblick, desto deutlicher wird seine Wirkungsmöglichkeit. Jetzt dürfte deutlich werden, weswegen die Frau ein privilegiertes Objekt einer derartigen

<sup>15</sup> Juan Gris in *Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 1925 (VIannée, No. 1), S. 15 ff. Wiedergegeben in D. H. Kahnweiler: *Juan Gris*, Gallimard, Paris, 1946, S. 290.

<sup>16</sup> Pablo Picasso: *Wort und Bekenntnis*, Arche-Verlag Zürich, 1954, S. 29.

Umgestaltung ist. Sie ist die Person, der unsere Zuneigung gilt, unsere Liebe. Um sie wird geworben. Der gefühlhafte Kontakt entzieht sich jeglicher Berechnung, wir sind ihm mehr oder minder ausgeliefert. Dagegen wird nun revoltiert. Die Frau ist kein geheimnisvoller ‚Gegenstand‘, dem unsere unerklärliche Zuneigung gilt. Wir können ihrem Zauber nicht mehr zum Opfer fallen, er ist endgültig gebannt, weil hier gezeigt wird, wie sehr sie dem gestaltenden Künstler ausgeliefert ist, der sie auf die einfachsten geometrischen Formen reduzieren kann. Dahinter steht die metaphysische Selbstdeutung des Subjekts als Wille. Der Wille hat sich nicht nach dem Vorliegenden zu richten, sondern er hat über es zu verfügen. In der totalen Repräsentation, die durch das Mittel der Polyperspektivität geschieht, ereignet sich solch ein Verfügen. Nichts Ungegenwärtiges, das sich dieser Gewalt entziehen könnte, bleibt mehr übrig. Wir finden hier nicht eine Vertreibung des Menschen aus der Kunst, wie Ortega y Gasset meinte, sondern eine radikale Instaurierung des vom Willen durchherrschten Menschenwesens. Allerdings wird dabei zugleich sichtbar, wie der Mensch als Gegenstand entmenschlicht wird. Darauf kommen wir noch zurück.

Die Kunst Picassos steht in der Nachbarschaft von Nietzsches Philosophieren, genauer gesagt der Aspekt von ihr, den wir hier untersuchen, denn seine gesamte Entfaltung ist sehr vielfältig. Es ist deshalb nicht erstaunlich, wenn wir von Nietzsche Auskunft erhalten können, worum es in dieser Kunst geht, was hier am Werk ist. So ist das Prinzip der vereinfachenden Verzerrung schon von Nietzsche vorwegnehmend verstanden worden.

„Die logische und geometrische Vereinfachung ist eine Folge der Krafterhöhung: umgekehrt erhöht wieder das *Wahrnehmen* solcher Vereinfachung das Kraftgefühl ... Spitze der Entwicklung: der große Stil<sup>17</sup>.“ In diesem Satz ist ganz deutlich ausgesprochen, worum es Picasso geht, nämlich um die Krafterhöhung, die in jeder Vereinfachung liegt, da im Vereinfachten der Künstler als der die Vereinfachung Bewerkstellende und so seine Herrschaft über das Vereinfachte Bekundende selbst zum Vorschein kommt. Diese Krafterhöhung macht auch die unglaubliche Faszination verständlich, die von Picassos Bildern ausgeht. Zuerst stoßen sie uns ab, weil wir nicht das finden, was wir erwarten. Aber sobald wir erfassen, daß sich hier die Kraft des meisternden Willens darstellt, identifizieren wir uns in gewissen Grenzen mit ihm (nicht mit seinem Opfer) und haben durch die Identifikation teil an seiner Machtfülle. Nietzsche sagt ausdrücklich: „Die Künstler sollen nichts so sehen, wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker<sup>18</sup>.“

In folgendem Ausspruch Nietzsches ist gerade auch das Moment des Zwangs schon deutlich gesehen: „Die moderne Kunst als eine Kunst zu *tyrannisieren*. Eine grobe und stark herausgetriebene *Logik des Lineaments*; das Motiv vereinfacht bis zur Formel: die Formel tyrannisiert. ... die Brutalität der Farben, des Stoffes, der Begierden. ... Also *Logik, Masse und Brutalität*<sup>19</sup>.“ Bei Picasso

<sup>17</sup> Fr. Nietzsche: Der Wille zur Macht, No. 800.

<sup>18</sup> loc. cit.

<sup>19</sup> op. cit., No. 827.

finden wir eine vorsichtige Formulierung der Verwandlung: „Durch die Kunst drücken wir unsere Vorstellung von dem aus, was Natur nicht ist<sup>20</sup>.“ In dieser negativen Kennzeichnung wird verschwiegen, was Nietzsche klarzutage fördert. In einer späteren Aussage finden wir eher eine Andeutung, obwohl sie zunächst rein als Hinweis auf die Technik des Malens gedacht ist. „Früher näherten sich die Bilder ihrer Vollendung stufenweise. Jeder Tag fügte etwas Neues hinzu. Ein Bild war das Ergebnis von Additionen. Bei mir ist das Bild das Ergebnis von Zerstörungen<sup>21</sup> ...“

Bevor die Ausführungen über die Polyperspektivität weitergeführt werden, wollen wir auf diesen Willensaspekt eingehen. Dazu seien einige Bilder herangezogen. „Weiblicher Akt, sich kämmend“, stammt aus 1940<sup>22</sup>. Zunächst hat es den Anschein, als ob dieses Bild ganz und gar nichts mit dem Grundzug zu tun hätte, den wir auf die Formel bringen könnten: Herrwerden des Willens über das Menschsein. Was wir hier erfahren ist ja nicht ein Bändigen des Sich-Zeigenden, sondern gerade eine Art Aufbruch des Animalischen, des Triebhaften in seiner alles andere verdrängenden Gewalt. Der Ausbruch ist so radikal, daß sich der Mensch in ein Tier verwandelt. Die Seitenansicht des Gesichts zeigt richtig ein Tiergesicht mit Nüstern. Der aufgeblähte Bauch und das Gesäß sowie die stark verkürzt dargestellten Beine sind ganz und gar animalisch. Die Nägel an den Füßen werden zu Krallen. Man meint ein geflügeltes Untier aus der Fabelwelt zu erblicken und nicht eine Frau.

In dem Bild „Badende“ (von 1927) ist der ganze Körper in Geschlechtsmerkmale verwandelt<sup>23</sup>. Es entsteht der Eindruck, man habe es mit einer Art „Busenfüßler“ zu tun. Selbst die Zöpfe bzw. Haare der Frau sind zu busenartigen Auswüchsen geworden, sowie die Hände. Der einzige noch erkennbare menschliche Körperteil außerdem ist das Gesäß.

Im Bild „Monument: Mädchen“ (von 1927)<sup>24</sup> ist die gleiche Abstraktion vollzogen. Der Kopf, der Sitz der ratio, wird zu einem gerade noch geduldeten Anhängsel, während die Geschlechtsteile geradezu monumentale Formen annehmen. Gibt es einen deutlicheren Beweis dafür, daß hier der Anspruch des Willens in Frage gestellt wird durch das dunkle, unbewußte Triebhafte, das sich jeglichem Herrschaftsanspruch des Willens entzieht?

Sehen wir näher zu, so wird jedoch folgendes deutlich: Wenn plötzlich die Geschlechtsmerkmale alles andere im Bild verdrängen, wenn sie übermäßig wuchern, wenn bloßgelegt wird, was man gerade verbergen will, so geschieht das nicht aus Furcht vor diesem Bedrohlichen, um davor zu warnen, die Flucht vorzubereiten, sondern gerade um seiner Herr zu werden. Im Bild „Monument: Mädchen“ soll dessen Wesen dargestellt werden. Was aber übrig bleibt ist – außer dem verhältnismäßig kleinen Kopf – ein monumentaler Busen, der ein-

<sup>20</sup> Picasso, op. cit., S. 10 (Bekenntnis von 1923).

<sup>21</sup> Boeck: Picasso, Kohlhammer, Stuttgart, 1955, Gespräch mit Christian Zervos, in Cahiers d'Art, 1935, S. 173 ff., zitiert S. 504.

<sup>22</sup> op. cit., S. 251.

<sup>23</sup> op. cit., S. 392.

<sup>24</sup> op. cit., S. 328.

mal, senkrecht aufsteigend, als Sockel für den Kopf dargestellt wird und einmal waagrecht, wobei er die Verbindung herstellt zwischen einem roten Dreieck und einer eiförmigen Gestalt, in der die Gesäßform angedeutet ist. Diese eiförmige Gestalt ruht auf einem Dreieck, welches als Symbol für das Geschlecht fungiert. Auf der linken Bildhälfte ist das gleiche Symbol kreisförmig als Sockel für das große rote Dreieck verwendet. Das Wesen des Mädchens ist auf das Geschlechtliche reduziert. Alles, was nicht zum Triebhaften gehört, ist ausgeschaltet.

Von diesem Bild geht keineswegs der Eindruck eines ungebändigten, alle Fesseln sprengenden Triebes aus. Es ist an ihm nichts Ungebundenes, Unbeherrschtes, blind Wucherndes. Eine merkwürdige Wandlung hat sich vollzogen. Indem der Mensch vom Künstler eindeutig auf das Triebhafte reduziert wird, ist er nicht dem Trieb in seiner Triebhaftigkeit überlassen, der Trieb wird vielmehr gebändigt. Daß der Wille den Trieb so übertreiben kann (bzw. seine Organe) ist ein Zeichen dafür, daß er dem Willen unterworfen ist. Der Trieb verliert den Charakter der Hemmungslosigkeit, des unablässigen Ausgreifens. Wenn alle Formen in diesem Bild eine kräftige, schwere Kontur haben, so ist damit bildlich ausgesprochen, daß die Bändigung des Triebes vollzogen ist. Der ganze Aufbau dieses Bildes ist statisch. Dadurch soll zum Ausdruck gebracht werden, daß hier alles *festgelegt* ist, die Gefahr des Ausbruchs nicht mehr besteht. Im Kontrast des warmen Rot und des kühlen Blau ist der Kontrast der Aktivität und Passivität ins Bild gesetzt. Aber gerade die Reinheit der Farben, ihr Ungemischtheit, kündigt von der vollzogenen Beherrschung – auch daß jede Farbe in bestimmte Grenzen gebannt ist und keine auf die andere übergreift. Das Rot ist wohl leuchtend aber nicht eigentlich lodern, es hat nicht die Unruhe der Flamme, die alles verzehrt und in ihrer Lebendigkeit unfassbar bleibt.

Aus all dem können wir ersehen, daß der Trieb in den Machtbereich des Willens gerückt ist, zu einem Instrument des Willens wurde. Auch diesen Vorgang hat Nietzsche vorausgesehen, wenn er davon spricht, wie gerade das Hervorheben des Animalischen dazu dient, das Lebensgefühl zu steigern, ein Stimulans zu sein.

„Die Kunst erinnert uns an Zustände des animalischen vigor; sie ist einmal ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche; andererseits eine Anreizung der animalischen Funktionen durch Bilder und Wünsche des gesteigerten Lebens; eine Erhöhung des Lebensgefühls, ein Stimulans desselben.

Inwiefern kann auch das Häßliche noch diese Gewalt haben? Insofern es noch von der siegreichen Energie des Künstlers etwas mitteilt, der über dies Häßliche und Furchtbare Herr geworden ist<sup>25</sup> ...“

Der Trieb wandelt sich von einer unfassbaren Macht in eine dem Willen untertane Gewalt. Diese Wandlung hat etwas Befreiendes. Die Menschen sehen das gebändigt, dem sie sich ausgeliefert fühlen, das sie zumindest bedroht. Sie

<sup>25</sup> Fr. Nietzsche: Der Wille zur Macht, Nr. 802.

sehen, daß der Trieb nicht bloß blindes Getriebensein ist, sondern dem Willen hörig. Nietzsche spricht von diesem Herrwerden, das zum großen Stil gehört, im folgenden Stück:

„Die Größe eines Künstlers bemißt sich nicht nach den ‚schönen Gefühlen‘, die er erregt: das mögen die Weiblein glauben. Sondern nach dem Grade, in dem er sich dem großen Stil nähert, indem er fähig ist des großen Stils. Dieser Stil hat das mit der großen Leidenschaft gemein, daß er es verschmäht, zu gefallen; daß er es vergißt, zu überreden; daß er befiehlt; daß er *will* . . . Über das Chaos Herr werden, das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden: logisch, einfach, unzweideutig . . . – das ist hier die große Ambition<sup>26</sup>.“

Dies Zwingen des Chaos scheint uns für Picasso zentral zu sein. Kommen wir zurück zu den polyperspektivischen Frauenporträts. 1941 bis 1944 gibt es eine ganze Reihe von ihnen, aber selbst später tauchen sie noch auf – so 1955 „Die Türkin“ (Hamburger Kunsthalle). Wir können bei der Darstellung zwei Tendenzen unterscheiden: die Auffalt-Darstellung, von der wir ausgegangen waren, wobei die verschiedenen Anblicke aufgefächert, außereinander wiedergegeben werden, und die Einfaltungs-Darstellung oder die komprimierende Darstellung, wobei die verschiedenen Anblicke zusammengedrückt werden, in ein Feld gleichsam eingefächert werden. (Als Beispiel sei auf das Gemälde „Frau mit Hut“ von August 1942 hingewiesen. Die Darstellung des Antlitzes nimmt nicht mehr Raum ein wie eine gewöhnliche einperspektivische Gestaltung.) Von der Darstellung in Dreiecken wird manchmal abgegangen und es werden andere, allerdings immer einfache Figuren herangezogen. Es ist eine zunehmende Auflösung der bekannten Anblicke angestrebt (vgl. auch den Frauenkopf aus dem Folkwang-Museum, Essen, von 1942). Die Zerstörung der vorliegenden Form kann so weit getrieben werden, daß das Moment des Bezwingens, auf das es dem Künstler ankommt, also das Machtmoment, in Grausamkeit umschlägt. Der bezwungene Widerstand ist so zerstört, daß die Möglichkeit des Widerstehens hinfällig wird. Dadurch entzieht sich der Bezwingende selbst den Boden, büßt selber an Macht ein. Denn etwas Ohnmächtiges bezwingen, läßt keine Machtenfaltung zu und wird nur noch als pure Grausamkeit empfunden.

Auch dieses Moment der Grausamkeit hat Nietzsche durchschaut, wenn er vom Kunstwerk sagt: „Insofern es die Lust der Grausamkeit in uns leise anregt (unter Umständen selbst die Lust, *uns* wehe zu tun, die Selbstvergewaltigung: und damit das Gefühl der Macht über uns)<sup>27</sup>.“ In Picasso steckt zweifellos auch diese Tendenz zur Selbstvergewaltigung, zur Zerstörung dessen, was geliebt wird. Dadurch soll allerdings die eigene Überlegenheit über das Geliebte mit zum Ausdruck gebracht werden, die eigene Stärke. Wenn im früher gegebenen Zitat die Rede davon war, die Dinge „müssen sich eben damit abfinden“ – nämlich wie es ihnen bei der Umgestaltung ergeht, so müßte hinzugefügt werden, weil der Künstler es ihnen befiehlt. Und er tut das, weil er sich als Willenswesen versteht, das nur durch die Äußerung seiner Macht die Kraft

<sup>26</sup> op. cit., Nr. 842.

<sup>27</sup> op. cit., Nr. 802.

seines Wollens manifestieren kann. Nur aus einer konsequenten Willensposition ist solch ein Weltbezug verständlich.

Das Schwierige bei der Betrachtung der Frauenporträts gemäß der polyperspektiven Darstellung besteht darin, die notwendige Doppelstruktur zu verstehen – hier geht es um den Willen und das Widerständige. Zunächst sehen bzw. suchen wir nur das Widerständige – also eine Frauendarstellung. Wir begreifen noch nicht, daß die Frau nicht als solche in Erscheinung tritt, sondern als Widerständiges, das sich der Wille aussucht, um daran seine Formungskraft zu erproben. Wie schon früher erwähnt, galt ja die Frau als das zu Verehrende, Liebende (im christlich-abendländischen Bereich) – es sei hier nur an den Marienkult verwiesen. Gelingt es dem Willen, sich gerade gegenüber diesem bevorzugten „Objekt“ zu beweisen, so hat er das Äußerste geleistet. Wir verstehen gewöhnlich nicht, daß gerade die Verwandlungsmöglichkeit durch den Künstler dasjenige ist, was dargestellt werden soll und nicht die betreffende Person, von der wir ja gar nicht mehr sagen können, ob sie reizend, klug, sensibel und was dergleichen mehr, ist.

Das Bild ist zum Kampfplatz geworden, zur Stätte der Auseinandersetzung – beide Partner müssen in Erscheinung treten, der Künstler und die zu gestaltende Person. Je weiter sich der Künstler von dem Anblick entfernen kann, der ihm vorgegeben ist, desto stärker fühlt er sich. Wir müssen im Bereich des „Gegenstandes“ beide Pole gegenwärtig haben, den faktisch nicht mehr sichtbaren, von dem der Künstler ausging, und den jetzt allein vorliegenden, um die Spannung zu begreifen, die in der Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Modell gegenwärtig ist. Diese Spannung muß im Bild selbst Gestalt annehmen. Das geschieht bei dem Bild, von dem wir ausgingen, durch die Gegensätze der spitzen und gerundeten Formen und in der Farbe durch die Gegensätze des schrillen Gelb mit dem dunklen Grün, Blau, Violett und Schwarz. Das vom Willen Gemeisterte wird in scharfen Formen und hellen Farben festgelegt, durchsichtig gemacht.

Wir sagten zu Beginn, daß der Stuhl, auf dem die Person sitzt, nicht die gleiche Verwandlung durchmacht wie die Person. Das läßt sich erklären. Der Stuhl als vom Menschen hergestellter Gegenstand steht von vornherein in dessen Verfügungsgewalt, hier muß diese Gewalt nicht erst durch das Verwandelnkönnen demonstriert werden. Der Mensch dagegen ist nicht vom Menschen gestaltet, hier ist es ein aufregender, ein ganz und gar ungewohnter Prozeß, eine Wandlung des Menschen gemäß dem Willen eines anderen Menschen durchzuführen<sup>28</sup>. Dieses Geschehen wird meiner Deutung nach in den polyperspektivisch konzipierten Bildern Picassos plötzlich sichtbar. Es ist ein Prozeß, in dem wir mitten drinnen stehen, ohne ihn wahrhaben zu wollen. In dem Augenblick, wo der

---

<sup>28</sup> Man könnte einwenden, daß wir natürlich auf anderen Bildern Picassos auch eine Verwandlung von Gegenständen haben, wir brauchen bloß an die Gitarrenbilder des analytischen Kubismus zu denken. Hier ist aber gerade durch den Gegensatz der nicht-veränderten Stuhldarstellung (die realistisch wirkt) und der ganz und gar veränderten Menschendarstellung ausgedrückt, worauf es ankommt – auf die Veränderung des Menschen.

Mensch den Mitmenschen als Objekt, über den er sich eine absolute Verfügungsgewalt anmaßt, betrachtet, beginnt eine neue weltgeschichtliche Epoche. Was damit auf uns zukommt, wir wissen es noch nicht und sind auch gar nicht darauf vorbereitet. Hier sollte bloß der Versuch gemacht werden, Kunst ernst zu nehmen und zu zeigen, daß ein Zwiegespräch mit der Kunst nicht in den unverbindlichen Bereich einer spielerischen „Ästhetik“ führt. In Picassos eingangszitiertem Ausspruch, der zunächst wie eine *boutade* anmutete, steckt mehr als eine Geistreichelei:

„Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lehrt ...“