

Kommentare

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **66 (1986)**

Heft 9

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Weder verdrängen noch bewältigen

Geschichte und Gegenwartsbewusstsein der Deutschen

Eingeladen wurde ich von den Veranstaltern der Römerberg Gespräche, um über das Verhältnis von Geschichte und Gegenwartsbewusstsein zu sprechen. Man gab mir das Stichwort: «*Verdrängen oder Bewältigen?*» Ich halte dies, mit Verlaub, für eine unechte, logisch falsche und mithin politisch gefährliche Alternative. Verdrängen *dürfen* wir nicht, und bewältigen *können* wir nicht.

Verdrängen? Die Bundesrepublik Deutschland entstand aus dem Versuch, Dämme zu bauen im Innern gegen die Wiedergänger von Weimars Untergang und Hitlers Aufstieg, nach aussen gegen die stalinistische Drohung, die Stalin überlebte. Die Abrechnungen sind nicht unterblieben, aber sie sind auch nicht bis an die Grenzen der Erde gegangen. Dafür gibt es Gründe, gute und schlechte. Die historischen jedenfalls waren überwältigend stark. Eine deutsche Gerichtsbarkeit gab es vor dem 8. Mai nur in pervertierter Form, und danach gar nicht mehr; seit dem 5. Juni 1945 gab es nicht einmal mehr auf dem Papier eine deutsche Souveränität. War Lynch-Justiz der Ausweg, wie in Frankreich? Die Reinigung von der Tyrannei des Unrechts durch willkürliches Umbringen aller, die mit oder ohne Schuld da hineingeraten waren, homo homini lupus? Oder sollte eine Minderheit, die auch nicht unbefleckt war, die ehemals

braune Mehrheit auf ewig verfemen? Das wäre der Weg in den geistigen und moralischen Bürgerkrieg gewesen: wahrhaftig ein schöner Anfang für die Demokratie. Erinnern wir uns auch der Masse des Elends in Mitteleuropa 1945 und danach, an Millionen von Kriegsgefangenen, Millionen von Flüchtlingen, Millionen von displaced persons, Hunger, Kälte, Mangel in jeder Weise, ein schwarzer Markt, Korruption, Blut und Tränen im Übermass: sollte eine finale Abrechnung die Welt wieder in Ordnung bringen? Die Bundesrepublik hat viel geleistet an Abwehr, Abkehr und Wiedergutmachung. Sie hat mit ihrer Verfassung den notwendigen und legitimen Versuch gemacht, den Wiedergängern der Weimarer Untergänge und der totalitären Versuchung des 20. Jahrhunderts eine Ordnung des Rechts und der Freiheit in Verantwortung entgegenzustellen. Ob dies alles genug war, nach menschlichem Mass, das steht dahin. Im Mass der deutschen und europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts jedenfalls war es viel.

Bewältigen aber? Ist eine Nation ein Patient, der im Gespräch mit dem Therapeuten alles rekapituliert, was ihm widerfuhr vom Mutterleibe an? Weder waren die Deutschen in toto Patient noch kamen die Sieger als Therapeuten. Die Russen kamen mit Feuer und Schwert, und die Amerikaner als

Sieger eines Kreuzzugs: «*Crusade in Europe*», nannte Dwight D. Eisenhower seine Memoiren, die lange nach dem Krieg erschienen. Als Stalins Männer in Nürnberg zu Gericht sassen, da sprachen sie Recht über ihre Komplizen von ehemals, die Mörder von Kattyn über die Mörder von Auschwitz: ein schauerliches Schauspiel.

Oder bedeutet Bewältigung der Vergangenheit, dass die Deutschen als Nation Patient und Therapeut in einem sein sollten, Herrenrasse und Trümmerfrau, Täter und Opfer? Wo wäre dann der Ort der Kellerkinder, zu denen ich, Jahrgang 38, zu gehören verdammt war? Oder der Ort der Flüchtlingskinder, wie meiner Frau? Ich habe nicht darum gebeten, im Deutschland Hitlers geboren zu werden, und sie hat nicht darum gebeten, als Kind zwischen den Fronten herumzuirren. «*Here, but for the grace of God, am I*» — wie der englische Dichter sagte: aus Gnade Gottes habe ich überlebt, aus Gnade Gottes haben *wir* überlebt. Es ist eine Anmassung, hier Bilanzen aufmachen zu wollen mit der impliziten Vorstellung, dass nur die Gerechten das Recht haben zu überleben und dass die Kinder der gebrannten Väter diese zu verurteilen hätten. Woher nehmen wir die Selbstgerechtigkeit, dass wir nicht derselben totalitären Versuchung verfallen, in ähnlicher Lage, die ihnen zum Schicksal wurde? Es ist nicht politisch, und es ist auch nicht human, die Nation in eine schuldige Hälfte und eine gerechte Hälfte zu spalten. Es ist der Geist des Bürgerkriegs, aus dem die totalitären Bewegungen des 20. Jahrhunderts entstammten und entstammen. Der nach 1933 emigrierte Jurist Franz Oppenheimer hat unlängst vor der Gefahr einer deutschen «kollektiven Schuldbesessenheit» gewarnt,

die unfähig macht zum aufrechten Gang. Die Vergangenheit, die nicht vergehen will, ist leider oft nur eine Vergangenheit, die nicht vergehen darf, um der Macht der Gross-Richter und Gross-Propheten willen.

Ein besseres Haus

Wem Schuld zukommt, dem kann und darf sie nicht genommen werden. Aber im übrigen sollten wir uns der trefflichen Unterscheidung des ersten Bundespräsidenten Theodor Heuss erinnern, der von Kollektivschuld nichts wissen wollte, wohl aber von Scham und Verantwortung der Deutschen. Sie bleiben uns bis ins dritte und vierte Glied, wie die Bibel sagt. Wir haben die Folgen für das zu tragen, was andere vor uns taten: die Europäer in ihrer Gesamtheit, die eine antagonistische Kultur entwickelten, die im Ersten Weltkrieg zuerst ihre Wahrheit und dann ihre Katastrophe fand; die Westmächte, die mit dem Frieden von Versailles die Weimarer Republik unerträglich belasteten; die Sowjetunion, die den Bürgerkrieg ins Deutsche Haus trug; die demokratischen Deutschen, die die politische Kultur von Weimar erst zu schätzen lernten, als es zu spät war; und endlich und vor allem die anti-demokratischen Deutschen, die unser Land zum Schrecken der Welt machten. Verantwortung der Vergangenheit bleibt, die jedenfalls in praktischen Begriffen auch bedeuten muss, nicht nach drei Identitäten, zwei Weltkriegen und einer Republik obendrein und ohne Not heute auch noch den Verstand zu verlieren. Verantwortung daher für eine Staatsordnung, die nach menschlichem Mass vernünftig und gerecht zu sein sucht, die ihren Platz unter den freien

Völkern zu behaupten strebt und die den Deutschen ein besseres Haus bietet, als sie es, gemessen an den Brüchen und Katastrophen ihrer Geschichte und gemessen an den Bedrohungen der Gegenwart, jemals besaßen oder, wenn dieses Haus denn einstürzen sollte, wieder besitzen werden.

Ewig Sonderwege?

Sind die Deutschen, was Octavio Paz über seine mexikanischen Landsleute schrieb, «Söhne des Nichts, die in sich selbst beginnen»? Mangels Erfahrung und Erinnerung ein Rätsel für uns, die Nachbarn im Osten und die Verbündeten im Westen? Auf ewig zu Sonderwegen unterwegs, auf ewig eine deutsche Weltmission predigend, zuerst die des bedingungslosen Krieges, und nun die des bedingungslosen Friedens? Auf immer eine unpolitische Nation von Träumern, die an der Welt leiden und an denen die Welt leidet? Wenn das wirklich so ist, dann sollten wir uns umgehend eine Insel ausserhalb des Universums suchen, ein Raumschiff im All auf der permanenten Flucht vor sich selbst. Aber vorerst müssen wir in der Mitte Europas aushalten, und wir müssen es auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aushalten, Erben einer Geschichte und einer strategischen Geographie, die wir Heutigen uns nicht gewünscht haben. Wer nach der Geschichte fragt, fragt in Wahrheit nach dem Standort in Raum und Zeit. Es geht um drei Fragen

- die der kulturellen und politischen Identität
- die der inneren Kontinuität
- die der aussenpolitischen Berechenbarkeit,

und alle drei hängen untrennbar zusammen. Denn in einem Lande ohne Erinnerung wäre alles möglich.

Kontinuität und Erinnerung

Vor nicht langer Zeit veröffentlichte die «grande dame» der deutschen Demoskopie, Elisabeth Noelle-Neumann, ein Buch «*Demoskopische Deutschland*». Zu den alarmierenden Thesen gehörte die Warnung, dass unter allen Industrieländern die Bundesrepublik Deutschland die grösste Schwerhörigkeit verzeichne zwischen den Generationen, das geringste Selbstbewusstsein der Menschen, den gründlichsten Wertewandel zwischen ihnen. Wie werden die Deutschen morgen ihr Land, den Westen, sich selbst sehen? Es bleibt anzunehmen, dass die Kontinuität überwiegt. Aber sicher ist es nicht. In einem Land ohne Erinnerung ist die Zukunft nichts als ein schwarzes Loch. Es gibt keine Gewissheit, keine Identität, keine Kontinuität der Innenpolitik, keine Verlässlichkeit der Aussenpolitik. Ein Land ohne Erinnerung ist eine Gefahr für sich und alle anderen, und ein Land mit einer verstellten Erinnerung ist es auch.

Sind denn wirklich Erinnerung, Zeit und Geschichte in Verlust geraten, wie Theodor Adorno es der fortschreitenden bürgerlichen Gesellschaft zuschrieb und dann doch erleben musste, dass im Namen des Fortschritts die Geschichte eliminiert wurde: nicht nur der schlechte Geschichtsunterricht, sondern das geschichtliche Denken gleich mit dazu. Landauf landab registriert man heute die Wiederentdeckung der Geschichte und findet sie lobenswert. Museen sind in Blüte, Trödelmärkte leben von der Nostalgie nach alten Zei-

ten. Historische Ausstellungen haben über mangelnden Zuspruch nicht zu klagen, und geschichtliche Literatur, vor 20 Jahren peripher, wird wieder geschrieben und gelesen.

Permanenter Umbruch

Es gibt zwei Deutungen dieser Suche nach der verlorenen Zeit. Die einen sehen darin Erneuerung des historischen Bewusstseins, Rückkehr in die kulturelle Überlieferung, Versprechen der Normalität. Die anderen aber bemerken, dass der Blick, der in der Zukunft keinen Halt findet, in der Vergangenheit Richtung sucht und Vergewisserung, wohin die Reise geht. Beides bestimmt in der Tat die neue Suche nach der alten Geschichte: Orientierungsverlust und Identitätssuche sind Geschwister. Wer aber meint, dass alles dies auf Politik und Zukunft keine Wirkung habe, der ignoriert, dass in geschichtslosem Land die Zukunft gewinnt, wer die Erinnerung füllt, die Begriffe prägt und die Vergangenheit deutet.

Dass die Ungewissheit erst 1945 begann, ist zu bezweifeln. Hitlers Aufstieg kam aus den Krisen und Katastrophen einer säkularisierten, von Aufbruch zu Aufbruch stürzenden Zivilisation, deren Signum Orientierungsverlust und vergebliche Suche nach Sicherheit war. «Es ist wohl ein Bewusstsein verbreitet, alles versagt, es gibt nichts, was nicht fragwürdig wäre», sagte Karl Jaspers 1930 in einer denkwürdigen Heidelberger Vorlesung.

Vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges bis zur bedingungslosen Kapitulation der Wehrmacht waren die Deutschen den Katarakten der Modernität ausgesetzt. Alle Überlieferung wurde

zerschlagen, das Undenkbare wurde denkbar, die Barbarei Staatsform. Deshalb konnte Hitler triumphieren; deshalb konnte er Preussen und den Patriotismus, den Staat und die bürgerlichen Tugenden erbeuten und verderben.

Aber auch vor 1914 lag keine gute alte Zeit. Schon vor der Epoche der Kriege und Bürgerkriege war unsere Geschichte eine Geschichte permanenten Umbruchs. Wer die Abwesenheit von Revolution darin beklagt, hat wenig begriffen von der Agrarrevolution und der demographischen Revolution des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die die alteuropäische Lebensform erschütterten, von der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts, der halben Revolution von unten von 1848 und der ganzen Revolution von oben, die mit Bismarck triumphierte.

Dramatischer Verschleiss

In Frankreich galt noch bis 1914 der von Napoleon eingeführte Franc Germinal mit 11,3 Gramm Silbergewicht. In England konnte man noch bis ans Ende der sechziger Jahre dieses Jahrhunderts mit «bunpennies» der jungen Queen Viktoria bezahlen. In Deutschland aber? Jeder Generation seit 200 Jahren öffnete sich der Horizont der Hoffnungen neu, und fast jeder Generation stürzte er ein. Die deutsche Geschichte hat, verglichen mit den westlichen Nachbarn, einen dramatischen Verschleiss an Verfassungen zu verzeichnen, an Wert- und Daseinsorientierung, an Bildern von Vergangenheit und Zukunft.

In diesem Lichte erscheint es nebensächlich, ob die Historiker in ihr Credo den Primat der Aussenpolitik oder den

der Innenpolitik aufnehmen, ob sie mit der Gesellschaftsgeschichte nach der Weltformel tasten oder von der Großen Politik die Antwort erwarten, ob sie den Schlüssel in der Geschichte der materiellen Kultur suchen oder in der der politischen Verfassungen. Auf die Dauer schüttelt sich das zurecht, zumal dann, wenn die Gelehrten droben im Elfenbeinturm gewahr werden, dass es ein Publikum gibt, dessen Geduld und Nachsicht Grenzen haben.

Lange Zeit war nach 1945 die deutsche Diktatur Anfang und Ende der Geschichtsbetrachtung — und wie hätte es anders sein dürfen? Dann öffneten sich, je mehr die Bundesrepublik sich von ihren Anfängen entfernte, rückliegende Epochen und Fragen der materiellen Kultur und der *conditio humana* wieder dem Blick.

Seit 1973, als der Ölpreis hochschoss, als «Tendenzwende» der Name eines neuen Bewusstseins wurde und als Helmut Schmidt «Ende der Fahnenstange» sagte, da entdeckten die Deutschen, dass auch die Bundesrepublik und das Weltsystem, von dem sie Teil ist, geschichtlicher Bewegung unterworfen bleiben. Heute ist die Geschichte des Nachkriegssystems, befördert durch die (Teil-)Öffnung der deutschen und der angelsächsischen Archive, Gegenstand politischer und wissenschaftlicher Studien geworden — und dies mit Recht.

Unterschiedliche Bilder

Das aber hat zur Folge, dass die Leistung der Gründergeneration und vor allem Konrad Adenauers deutlicher hervortritt, der alles tat, um den deutschen Sonderweg der moralischen und politischen Trennung vom Westen zu

überwinden. Aber zur selben Zeit wird die berüchtigte Stalin-Note von 1952, die eben dies durchkreuzen sollte, als Mythos der verpassten Einheitschance dargestellt und der russische Tyrann als Sankt Nikolaus, von dem die Deutschen nur zu wünschen brauchten, was sie wollten: die Einheit, die Freiheit, den Wohlstand und die Sicherheit dazu — in Wahrheit aber ging es doch nur um neutralistische Vorformen von Sowjet-Deutschland, um Trennung der Westdeutschen von Westeuropa und Abkoppelung Westeuropas von den Vereinigten Staaten, hoffnungsloses Endspiel.

Zur neuen Dolchstoßlegende kommt die kommunistische Geburtsfehlertheorie. Denn unter den Gespenstern der Vergangenheit wird man neuerdings auch den Antifaschismus wieder gewahr: die Legende vom edlen Willen der Kommunisten, vom Versagen der deutschen Sozialdemokraten, vom Segen der Volksfront und von der *pax sovietica*. Dass der Partei Kurt Schumachers unlängst, es war der 40. Jahrestag der deutschen Kapitulation, der Kampf gegen die gesellschaftlichen Grundlagen des Faschismus in der Bundesrepublik als politische Hauptaufgabe von ihren Vordenkern zugewiesen wurden, kann nicht auf Unkenntnis der historischen Verhältnisse beruhen, sondern verrät verborgene Gedanken über die Zukunft.

Wie auch immer: beim Betrachten der Deutschen vis-à-vis ihrer Geschichte stellt sich unseren Nachbarn die Frage, wohin das alles treibt. Die Bundesrepublik wird erwachsen, sie hat weltpolitische und weltwirtschaftliche Verantwortung, auch wenn man ungern an den Preis erinnert wird. Die zweite deutsche Republik ist Mittelstück im europäischen Verteidigungs-

bogen des atlantischen Systems, das war 1945/1955 Voraussetzung und bleibt bis heute Bedingung ihrer Existenz.

Es zeigt sich jetzt, dass jede der heute in Deutschland lebenden Generationen unterschiedliche, ja gegensätzliche Bilder von Vergangenheit und Zukunft mit sich trägt. Es erweist sich auch, dass die technokratische Geringschätzung der Geschichte von rechts und die progressive Erwürgung von links die politische Kultur des Landes schwer beschädigten.

Die Suche nach der verlorenen Geschichte ist nicht abstraktes Bildungs-

streben: sie ist moralisch legitim und politisch notwendig. Denn es geht um die innere Kontinuität der deutschen Republik und ihre aussenpolitische Berechenbarkeit. In einem Land ohne Erinnerung ist alles möglich.

Flucht aus der deutschen Geschichte führt in Orientierungslosigkeit. Flucht aus der deutschen Wirklichkeit muss in Panik enden und damit in jenen Katastrophen, die die Flucht begründeten. Überleben in Menschenwürde kann nur, wer auch den Mut zur Freiheit hat, und dazu ein hinreichendes Mass an Vernunft.

Michael Stürmer

Zum «hellenisch-romäischen Dilemma»

Die Stärkung des hellenisierten Reichsbewusstseins führte zu einer eindrücklichen Renaissance des Terminus «Hellene» im spätbyzantinischen Zeitalter, die weitgehend auch mit dem wiedererwachenden Interesse für die klassische Kultur zusammenhing. Jenem Verlangen nach einer «Wiedergeburt» aber waren von vorneherein durch den Attizismus oder jedenfalls die antikisierende Haltung der byzantinischen Intellektuellen in der Sprachfrage Grenzen gesetzt. Michael Choniates (12./13. Jahrhundert) schrieb Verse über Athens versunkene Herrlichkeit («...Athen bewohn' ich, sehe nirgends doch Athen...») in einer Sprache, die kaum geeignet war, die Volksschichten zu bewegen. Schon 1879 beklagte Spyridon Lambros zu Recht die hemmende Wirkung, welche der byzantinische Attizismus für die Literatur hatte,

und Apostolos Vakalopoulos unterstrich später unter Hinweis auf Lambros' Urteil auch die negativen Folgen für die Entwicklung der Nation. Zwar bedeuteten etwa die satirischen Gedichte des Ptochoprodromos (die Ptochoprodromika) im 12. Jahrhundert und die Chronik von Morea im 13. Jahrhundert in gewissem Sinne Versuche zur Befreiung der lebendigen Sprache von den Fesseln des Attizismus. Doch diese «Regenerationsversuche» scheiterten wegen des zähen Widerstands des attizistischen Ideals, das offenbar auch in der sozialen Struktur des Byzantinischen Reichs eine Stütze fand. Nikos Svoronos überbewertet das Streben nach Überwindung des Attizismus, wenn er feststellen zu können glaubt, dass in der letzten Periode der byzantinischen Geschichte die Volkssprache zur Litera-

tursprache erhoben zu werden beginne.

Die Berufung der byzantinischen Intellektuellen auf die hellenische Abstammung und die damit verbundene Benützung der Benennung «Hellenen» mussten daher nicht selten eine interne Angelegenheit der Schicht der Gebildeten bleiben. Das spricht keineswegs gegen den Gräzisierung- bzw. Re-gräzisierungprozess, der ja lange Zeit vor der spätbyzantinischen Periode sehr weit fortgeschritten war. Schon die romanhafte Erzählung über die Taten Alexanders des Grossen, die durch das ganze byzantinische Jahrtausend hindurchzieht, ist für die immer wieder präsenten «panhellenischen Aspirationen» aufschlussreich. Die Gräzisierung aber manifestierte sich nicht nur bei der Vokabel «Hellene», sondern auch anderswo, z.B. bei dem zum Synonym des Griechen gewordenen Wort «Romäos». Letzteres erwies sich in dieser Bedeutung gerade beim Volk nicht nur während der spätbyzantinischen Periode trotz des wiedererwachenden Interesses für die hellenische Antike als besonders resistent, sondern auch in den nachbyzantinischen Etappen der Entwicklung.

Die römische Komponente

Die Bezeichnung «Rum», welche bis Mitte des 12. Jahrhunderts im Handel im östlichen Mittelmeer sowohl für die byzantinischen als auch für die westlichen Kaufleute verwendet wurde, beschränkte sich danach auf die «Romäer», eben auf die Byzantiner. Die Resistenz des auf die Idee der Romanitas zurückgehenden Sprachgebrauchs zeigt, dass die römische Tradition, wie die Byzantiner sie verstanden, ein neben den euphorischen Reminiszenzen

an die hellenische Antike zu berücksichtigendes Moment darstellt. Nicht von ungefähr erblickte der byzantinische Humanist des 14./15. Jahrhunderts Manuel Chrysoloras in Konstantinopel das Kind zweier «Nationen», der Römer und der Hellenen. Nicht von ungefähr machten sich trotz des offensichtlichen Vormarsches der an die hellenische Abstammung anknüpfenden Terminologie noch bis zum Ende der byzantinischen Periode Schwankungen und Unsicherheiten im Sprachgebrauch bemerkbar. Nicht von ungefähr kam sogar die auf die «doppelte Abstammung» hinweisende Benennung «Romellines» (etwa: Römisch-Hellenen) vor.

Es wäre falsch, wenn man diese «römische» oder — genauer — «romäische» Komponente des byzantinischen Selbstverständnisses unterschätzte, die, vor allem in Konstantinopel, nicht zuletzt auch Ausdruck der staatlichen und kirchlichen Autorität war. Wenn man das Zusammengehörigkeitsgefühl der Spätbyzantiner etwa als *«ein sich täglich wiederholendes Plebiszit»* (Ernest Renan) auffasst, kommt man zum Schluss, dass dazu nicht nur die althellenisch-heidnische Orientierung des Philosophen Plethon gehört, sondern auch das «romäische» Element. Gewiss, der byzantinische Historiker Laonikos Chalkokondyles, dessen Geschichtswerk auch den Beginn der Türkenherrschaft umfasst, beklagt die Tatsache, dass sich die Kaiser in Konstantinopel «Könige der Römer» (und nicht der Hellenen) zu nennen pflegten. Obschon er ein Schüler Plethons war, setzte er sich aber über die Potenz der römischen Tradition nicht ganz hinweg. Er sprach sogar von Vermischungen der beiden Völker (der Hellenen und der Römer). In einer Zeit, in der das

Griechenvolk eine von Thukydides weit entfernte Sprache sprach, versuchte Laonikos Chalkokondyles allerdings dessen Stil nachzuleben. Kein Wunder, dass nach der Eroberung Trapezunts durch die Osmanen die Griechen der Region in Klageliedern den Verlust nicht etwa von Hellas beweinten, sondern von «Romania», wobei sie diese Bezeichnung ganz natürlich mit der Erwähnung des Widerstands der «heldenhaften Hellenen» verbanden.

Wegbereiter

An der Entstehung des neuen Griechentums sind beide Komponenten, die «althellenische» und die «romäische», beteiligt. Der Philosoph und Theologe Georgios Scholarios, der nach dem Fall Konstantinopels zum Patriarchen wurde, sprach zwar häufig von seinen Landsleuten als Hellenen. Am Vorabend des Sturzes des Kaiserreiches nach seiner Volkszugehörigkeit gefragt, antwortete er aber: «Ich nenne mich nicht einen Hellenen, weil ich nicht glaube, wie die Hellenen glaubten. Ich könnte mich einen Byzantiner nennen, weil ich in Byzanz geboren wurde. Aber ich ziehe es vor, mich einfach einen Christen zu nennen.» Als Patriarch liess Scholarios das Werk Plethons über die Gesetze verbrennen. Er handelte dabei als Repräsentant des byzantinischen Traditionalismus und insbesondere der kirchlichen Orthodoxie. Nichtsdestoweniger — oder gerade deshalb — gehört jedoch auch Scholarios, wie sein «Gegenpol» Plethon, in mancher Hinsicht zu den Wegbereitern des neuen Griechentums. Der neugriechische Nationalismus schöpfte ebenso wohl aus der Quelle des alten Grie-

chenland als auch aus derjenigen der griechisch-orthodoxen Kirche. Letztere war sogar insofern kräftiger, als sie nicht auf einer Sehnsucht beruhte, sondern auf einer realen Institution. «Während kein lebendiges Band die Griechen mit ihrer klassischen Vergangenheit verband, waren sie sich doch immer ihrer Einheit mit dem Ostreich bewusst gewesen, das von Anbeginn an christlich gewesen war und auf der orthodoxen Kirche beruht hatte und dessen ursprünglich römische Struktur später hellenisiert worden war» (Steven Runciman).

So wohnten in der Brust des in der Zeit des Niedergangs des Byzantinischen Kaiserreichs um seine Identität ringenden Griechen gleichsam zwei Seelen. Bald klopfte das Herz des Spätbyzantiners antik-heidnisch, bald römisch-christlich. Diese Zwiespältigkeit, die oft in mancher Hinsicht mit dem Ost-West-Gegensatz verflochten war, verband sich in den meisten Fällen mit der Suche nach einer Synthese. Deshalb sollte das, was Patrick Leigh Fermor prägnant als «Helleno-Romaic-Dilemma» qualifiziert, bei der Betrachtung der Geschichte des Griechentums zwar berücksichtigt, jedoch nicht verabsolutiert werden. Das gilt insbesondere auch für die «Antinomie» zwischen dem «Romios», der Fortentwicklung des «Romaios»-Begriffs, und dem Hellenen, die Fermor wohl absichtlich übertreibend und, wie er selber sagt, das Wort «Hellene» «etwas verbiegend», teilweise bis zur Frivolität, ja zur Absurdität herauskristallisiert. Zwar betont der anglo-irische Betrachter des «helleno-romäischen Dilemmas», dass es ihm um den Antagonismus des «Romios» und des «Hellenen» und nicht um ihre mögliche Synthese gehe. Doch gerade deswegen er-

langt sein geistreiches, zum Teil auf köstlichen Beobachtungen beruhendes hypothetisches Gedankenspiel mit den beiden «in Opposition zueinander stehenden Gestalten» in manchem Punkt eine grotesk anmutende Lebensfremdheit. Warum nach dem Illustrationschema Fermors beispielsweise für den «Romios» das Argument bzw. die Konzentration, für den «Hellenen» hingegen die Rhetorik bzw. die Verbreitung kennzeichnend sein soll, ist völlig unerfindlich. «Etwas verbogen» wird bei Fermor übrigens nicht nur das Wort «Hellene», sondern auch der Terminus «Romios».

Zwei und eines

In griechischen Ohren erzeugt das Wort «Romios» aus geschichtlichen Gründen, die nicht zuletzt auch mit der Türkenherrschaft zusammenhängen, bald einen störenden Misston, bald einen heroischen Klang. Fermor kennt diesen Sachverhalt sehr gut. Nichtsdestoweniger beruht seine zu stark typisierte «Romios»-Gestalt weitgehend auf der in bestimmten Zusammenhängen vorkommenden ironischen oder gar offen herabsetzenden Bedeutung des Wortes. Fermors «Romios» umgeht das Gesetz, erstrebt skrupellos sein persönliches Ziel und bewertet die Sachen nur unter dem Gesichtspunkt des Geldes, während sein «Hellene» das Gesetz achtet, die Ehre in Person ist und nicht ausschliesslich materialistisch denkt. Diese überspannte Typisierung widerspricht nicht nur der Tatsache, dass die Bezeichnung «Romios» ohne pejorativen Sinn während der byzantinischen Zeit für den Griechen zur Verfügung stand, sondern auch der Verwendung des Wortes im Rahmen positiver, ja heroisch-patriotischer Be-

wertungen in den nachbyzantinischen Entwicklungsphasen.

Lange bevor der neugriechische Dichter Kostis Palamas (1859–1943), wie Fermor zutreffend ausführt, ein geschichtlich fundiertes Loblied auf das Wort «Romios» sang, verwendete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Rigas Velestinlis oder Feraios, der von revolutionärem Pathos erfüllte Vordenker des Aufstands der Griechen gegen die osmanische Herrschaft, dieses zur Bezeichnung des Hellenen. In diesem Sinne folgerichtig nannte der radikale Gegner der antikisierenden Sprachtradition und «Patriarch» der griechischen Volkssprache, Jannis Psycharis (1854–1929), seine «Grammatik» «romäisch», weil der Name «Romios» ehrenvoll und edel sei. Romios, schrieb dieser überzeugte Nationalist, bedeute Athen und Rom, schliesse die zwei grossen Kulturen in sich, denen Europa seine Existenz verdanke. Romios heisse zugleich auch Hellene. Sich wegen dieses Namens schämen hiesse sich seiner selbst schämen. Vor dem Hintergrund dieser positiven Würdigung, ja Idealisierung des Romios-Seins verliert das Schema Fermors über das «hellenisch-romäische Dilemma» viel an Überzeugungskraft. Nicht von ungefähr fühlt sich Fermor letzten Endes denn auch genötigt, neben der «Antithese» Romios-Hellene auch eine Spaltung des Romios in zwei antagonistische Hälften festzustellen.

Es ist sehr fraglich, ob die «Romäischheit» seit Palamas' Plädoyer für Romios wirklich, wie Fermor meint, «immer mehr Boden verloren» habe. Der 1909 im traditionsreichen Monemvasia geborene Lyriker Jannis Ritsos besang in einer seiner schönsten Schöpfungen die «Romiosini» im Sinne des Griechentums. Als die Schauspielerin

Melina Mercouri in der Zeit der Athener Militärdiktatur (1967–1974) ausgebürgert wurde, beantwortete sie die Repressionsmassnahme mit den stolzen Worten: *«Ich bin Romia.»* Es stellt eine Verabsolutierung dar, wenn Fermor schreibt, das Wort «Romios» werde jetzt «strikt» im Gespräch der Griechen untereinander («nicht Fremden gegenüber») angewendet. Es trifft zwar zu, dass mancher Grieche gerade gegenüber Ausländern — und erst recht gegenüber altertumsorientierten Philhellenen — das Bedürfnis empfindet, sich als «Hellene» und nicht als «Romios» auszuweisen. Diesen Sachverhalt will auch Hans Eideneier unterstreichen, wenn er im Rahmen seiner erfreulich kritischen Darlegungen über das «grosse Missverständnis» des Philhellenentums zur Formulierung gelangt: *«Wenn Griechen fern von jedem Ausländer unter sich sind, werden sie sich bis heute ‹Romii-Römer› nennen, wenn Deutsche von Griechen reden, sind ‹Ellines-Hellenen› gemeint.»* Doch andererseits darf nicht übersehen werden, dass der Sprachgebrauch sowohl im Gespräch der Griechen untereinander als auch in demjenigen der Griechen mit Fremden Schwankungen unterworfen ist. Die Realität ist vielfältig. Sie variiert von Person zu Person, von Fall zu Fall, von Situation zu Situation. Verabsolutierte man das Spannungsverhältnis, das zweifelsohne in der Terminologie «Romios/Hellene» in bestimmten Zusammenhängen festzustellen ist, so verkannte man die Tatsache, dass der Hellene und der Romios einander nicht nur brauchen und ergänzen, wie Fermor schreibt, sondern im Grunde trotz aller Widersprüche und Gegensätze ein und dasselbe sind.

Zur Schaffung dieser widerspruchsvollen Einheit des neuen Griechentums

hat das späte Byzanz in hohem Masse beigetragen. Das Spannungsmoment (die zwei Seelen in der selben Brust) wäre wohl nicht so virulent gewesen, wie es ist, wenn nicht die Türkenherrschaft in Griechenland dazwischen gekommen wäre. Dadurch ist das Land der Griechen gleichsam seiner Renaissance beraubt worden. David Holden hat unter diesem Gesichtspunkt recht, wenn er in Zusammenhang mit dem «Griechenland ohne Säulen» von «lost Renaissance» spricht. Doch auch hier darf man nicht verabsolutieren. Der Beitrag der Byzantiner zur Renaissance in Italien ist hinlänglich bekannt. Mag Byzanz wegen des Ost-West-Gegensatzes den «Franken» in mancher Beziehung noch so suspekt gewesen sein, so bewahrte und vermittelte es dem Westen hellenisch-römisches und christliches Kulturgut, das, wie Panajotis Kanellopoulos richtig bemerkt, in die europäische Geistesgeschichte Eingang fand. Ausdruck dieses byzantinischen Beitrags zur Bildung Europas schon vor der Renaissance war z.B. die gewaltige kulturelle Leistung der beiden griechischen Missionare Kyrillos und Methodios, wie sie Papst Johannes Paul II. in seiner Enzyklika «Slavorum Apostoli» gewürdigt hat. Die europäische Dimension der griechisch-byzantinischen Geschichte veranlasst den bewussten Europäer Panajotis Kanellopoulos von Konstantinos Tsatsos und sich zu sagen, dass das alte Hellas und Byzanz in beider hellenischem Bewusstsein eine selbstverständliche Einheit bildeten. Diese Versöhnung falle den Griechen leichter als den altertumsorientierten Deutschen, welche als «Proselyten» bei ihrer Bewunderung für die hellenische Antike zur Intransigenz neigten.

Pavlos Tzermias

Oskar Kokoschka — ein Innovator

Zur Retrospektive im Zürcher Kunsthaus

*Blieb's auch nur im Entwurf.
Es war doch meine Welt!¹*

Oskar Kokoschka — Wassily Kandinsky — zwei Antagonisten. Beide gelten als Klassiker der Moderne. Der erstere ist 1886 geboren, der letztere 1866. Die Namen und die Daten verweisen auf die Jahrhundertwende als Beginn der Moderne; das Ende ist schwieriger festzulegen; vom Wort her wäre es die Postmoderne, der seltsame, seit den frühen siebziger Jahren gebräuchliche Begriff. Unter klassischer Moderne wird im allgemeinen das erste Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts verstanden. In diesen drei Dezennien sind in allen Künsten fundamentale andere Perspektiven eröffnet worden, deren Horizont sich seither periodisch weiterschiebt. Unmittelbar wahrzunehmen ist das prinzipiell Neue in der bildenden Kunst: Malerei und Plastik bedürfen des Gegenstandes nicht mehr. Der Gehalt eines Werkes hängt in unserem Jahrhundert nicht davon ab, ob das, was es darstellt, mit Worten aus der sichtbaren Dingwelt benannt werden kann.

Diese kaum mehr bestrittene Tatsache erinnert an die Leistung jener Künstler der klassischen Moderne, deren Ziel es war, sich in reinen, der realen Wirklichkeit enthobenen Formen auszudrücken; sie erinnert aber auch an den Vorläufer, an Paul Cézanne. In seinem Werke ist das organisch langsame Sichwandeln der Sehweise zu verfolgen. Die Formen der Gegenstände sind als Flächen gesehen, die sich auf

der Leinwand in den bildmässigen Zusammenhang fügen. Die Bildordnung zeigt noch die Anregung der realen Dingwelt. Cézanne ist 1906 gestorben, und 1915 malte Malewitsch sein berühmtes «*Weisses Quadrat auf weissem Feld*». Da erscheint die visuelle Erfahrung der äusseren Wirklichkeit ausgelöscht. In den Zehnerjahren ist die das Jahrhundert bestimmende Polarität der künstlerischen Gestaltung manifest. Einerseits die mehr oder minder realitätsbezogene Darstellung und andererseits die totale Intellektualisierung der bildlichen Aussage, indem eine monochrome Bildfläche aufgrund einer Theorie als Kunstwerk erklärt wird.

Im Spannungsbereich dieser Extreme sind die verschiedensten Stile nebeneinander und nacheinander entstanden. Die Entwicklung von der Cézanneschen Balance zwischen Naturform und Bildordnung zum Kubismus und danach zu den unendlichen Möglichkeiten der gegenstandsfreien Kunst wirkt folgerichtig, und Maler wie Kandinsky oder Paul Klee reihen sich da ein; aber ein Maler wie Kokoschka reiht sich da nicht ein. Kokoschka hat über sein Schaffen reflektiert und der zwanzig Jahre ältere Kandinsky tat dies ebenfalls; sie sind zu grundverschiedenen Überzeugungen gelangt. Trotzdem werden beide heute Klassiker der Moderne genannt. Die Moderne erscheint demnach als Januskopf. Aus den Über-

legungen Kandinskys könnte grundsätzlich auch die Monochromie abgeleitet werden. — Yves Klein entwickelt um 1960 seine uniblaunen Leinwände. — Auf Kokoschkas Schriften könnten sich die Neuen Wilden berufen, jedenfalls gehört ihr Schaffen partiell in den Bereich des Expressionismus. Kokoschka hat sich allerdings früh dagegen gewehrt, als Expressionist etikettiert zu werden. Heute, da sein Werk und dessen Wirkung überschaubar ist, zeigt es sich, dass jede Klassifizierung nur bedingt gilt und dass er als Einzelgänger zu betrachten ist.

Vor sechs Jahren ist Kokoschka, vierundneunzigjährig, gestorben. Dank der erstaunlichen Menge an vielseitigen schriftlichen Zeugnissen ist es möglich, eine faktengetreue Biographie nachzuzeichnen. In die Darstellung des unruhigen Wanderlebens müssten jedoch etliche Kapitel eingebaut werden, die den Rahmen des rein Biographischen sprengen. Da wäre die Metapher «Januskopf»; sie veranschaulicht sowohl die skizzierte Polarität der Formgestaltung als auch zwei entgegengesetzte Blickrichtungen in die Zeit. Lapidar ausgedrückt bedeutet das: Kokoschka schaut nach rückwärts, Kandinsky und Klee schauen vorwärts. Die zwei Sätze sind der hintergründige Leitfaden dieses Aufsatzes.

Als Achtzigjähriger hat Kokoschka erklärt, er sei ein Barockmaler. Sobald man sich anschickt, dieses Bekenntnis im Lebenswerk nachzuprüfen, ersieht man, wie wahr es ist. «Barock» ist hier ein Sammelwort für Ekstase, für den Drang, die unermessliche Fülle der realen Welt im Kunstwerk zu spiegeln. In der Spiegelung verwandelt sich die Erscheinungswelt, aber nicht derart radikal, dass sie zur nicht mehr direkt lesbaren Chiffre wird. Kokoschka

schreibt, zur Zeit seiner Beschäftigung mit Shakespeare, er wolle wie der Dichter die Perspektive wahren, «*in der man das Universum, das Dasein sehen kann*». Er meint damit nicht etwas Vages, sondern «*alles auf die Einbildungskraft eines jungen Menschen Wirksame, das Barock, wie ich es in Kirchen und Palästen, aber auch im Träumen als Wirklichkeit gesehen zu haben meinte*». Das Bekenntnis zum Barock beweist, wie stark die Persönlichkeit des Malers von seiner österreichischen Herkunft bestimmt ist. Die Städte Ost- und Mitteleuropas, die von der Baukunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts geprägt sind, erregten seine schöpferische Phantasie. An der grossartigen, an alle Sinne appellierenden Prachtentfaltung des Barock hat sich Kokoschkas Sehweise entwickelt. In dieser reichen Formensprache ahnte Kokoschka eine die Nationen verbindende Kraft. Er bezeichnet den Barock als «*eine Volkskunst, die über Kontinente die Menschen einander näher gebracht hat*».

Auch wenn sich Kokoschka als Barockmaler vorstellt, so ist doch die Formulierung des deutschen Kunsthistorikers Werner Hofmann treffender, er nannte Kokoschka einen «*konservativen Revolutionär*»². Worin der Konservatismus besteht, ist nicht schwierig zu belegen; es sind die bevorzugten Themen des bildnerischen Oeuvres aufzuzählen. Stoffe der griechischen Mythologie und Geschichte, biblische Stoffe, Themen aus Shakespeare-Dramen; dann das lebenslange Interesse an der Porträtmalerei und die Auseinandersetzung mit der Landschaft, insbesondere an der vom Menschen gestalteten Landschaft. Alle revolutionären Züge in Kokoschkas Werk sind immer auf einem die europäische kulturelle Her-

kunft bewahrenden Hintergrund zu suchen.

Warum Kokoschka ein bewahrender Erneuerer genannt werden kann, mag sich aus der Betrachtung der Lithographiefolge zur Bach-Kantate «*O Ewigkeit, du Donnerwort*» ergeben. «*Ewigkeit*», das unheimliche, an das Sterben gemahnende Wort versetzt den Menschen in Furcht und in Hoffnung; der Heilige Geist verkündet die Seligkeit nach dem Tode. Die Bachsche Musik ist rhythmisch überschaubar gestaltet; der dramatische allegorische Text ist allgemein gültig. Kokoschka füllt die allegorischen Figuren von Furcht und Hoffnung gleichsam mit seinem eigenen Blut. Er zeichnet die Furcht als kräftiges, halbbekleidetes Weib mit langem Haar und die Hoffnung als nackten Mann. Beide scheinen von innerer Unruhe getrieben; einmal fliehen sie gemeinsam irgendwohin, einmal fliehen sie voneinander weg. Sie bewegen sich in seltsam erotischer Spannung. Kokoschka illustriert nicht den Text und nicht die Musik. Er veranschaulicht einzig das, was er subjektiv empfindet beim Anhören von Bachs Kantate. Es ist die Qual und Lust seiner eigenen Existenz; es ist sein Sehnen nach Vereinigung mit einer Frau und der Drang, seiner Schöpferkraft Ausdruck zu verleihen. Er beginnt die Lithographiefolge mit seinem Selbstporträt; er hebt damit den Gleichnischarakter der Kantate auf. Was sich auf den elf Blättern entwickelt, ist nicht das Mysterium der Geschlechterbeziehung im allgemeinen, sondern das individuelle Schicksal des Malers. «*Auf dem vorletzten Bild der Bach-Kantate*», so steht es in der Autobiographie, «*bin ich im Grab, von der eigenen Eifersucht erschlagen wie Hyakinthos vom Diskos, den das tückische Schicksal auf ihn zu-*

rückgelenkt hat.» Das letzte Blatt entspricht den traditionellen Pietà-Darstellungen. Der tote Mann liegt im Schoss der Frau; sie starrt mit weit aufgerissenen Augen ins Leere. Der Schlussvers der Kantate lautet: «*Es ist genug, es ist genug.*» Hier, ein einziges Mal, wie mir scheint, stimmen Text und Bild überein. Das «*Ins Leere stieren*» ist im Kokoschkaschen Sinne zu interpretieren, nämlich «*sich vor dem Ausweglosen finden im Raum und in der Zeit*».

Die 1914 entstandene Lithographieserie und das Bachsche Musikstück sind wesentlich in Form und Gehalt voneinander unabhängig. Die Übertragung ins Optische ist ein subjektives Erlebnis, ein persönliches Bekenntnis. Aber Musik kann auch universell ins Optische transponiert werden, wenn sie als Organisation von Tönen, als Komposition erkannt wird. Auf dieser Basis konvergieren Hören und Sehen in rhythmisch periodisierten Form- und Farbabläufen. Kubisten, Futuristen u. a. haben sich auf diese Weise mit der Musik beschäftigt; sie argumentierten folgendermassen: «*Der Musiker ist fähig, ohne Naturformen zu komponieren; warum sollte solches dem Maler verwehrt sein. Die Musik ist, wie Beethoven sagte, ein Denken von Tönen, und gleiches gilt für die Malerei.*»³ Das Umsetzen musikalischer Strukturen in koordinierte Flächen und Linien war nie das Ziel Kokoschkas; er hielt es sogar für sinnlos. Er wusste, dass sein Schaffen den zeitgenössischen Richtungen entgegenlief, doch er glaubte, es bleibe, wie er bezüglich eines Doppelporträts mit Alma Mahler schrieb, «*ein Mythos, ein gestaltetes Symbol, trüchtig mit Begegnung, Zeugung und Entzweiung*».

Für Kokoschka ist jedes Erlebnis, das visuelle, das auditive, das haptische

eine sinnlich und geistig erotische Erschütterung, ein kreativer Rauschzustand. Als Zweiunddreissjähriger malte er das grosse zweifigurige Ölbild *«Die Macht der Musik»*. Die Musik, allegorisch in der Frauengestalt verkörpert, bläst einhändig die Schalmey, in der andern Hand hält sie einen Blütenzweig. Ihr Gegenüber, vom Klang der Töne getroffen, knickt der Mensch in sich zusammen, er wirft die Arme empor und schaut wie entgeistert ins Weite. Kokoschka kommentiert dazu, er habe die innere geistige Leuchtkraft, wie er sie in gotischen Glasfenstern oder bei flämischen Meistern empfinde, darstellen wollen. Die geistige Leuchtkraft, die Vision, die Gesichte, das sind die wichtigsten Vokabeln, die sich in Kokoschkas Schriften wiederholen, die immer als Auslöser seines dramatischen und bildnerischen Schaffens bezeichnet werden. Es heisst da: *«Das Bewusstsein der Gesichte ist kein Zustand, in welchem man die Dinge erkennt oder einsieht, sondern ein Stand desselben, an dem es sich selbst erlebt.»*⁴ Gesichte, er definiert sie als Ich-Erfahrung, sind eine innere Kraft, auf welche er bis ans Lebensende vertraut.

Die Ich-Erfahrung, die vollkommene Subjektivität ist gegenpolig zur Objektivität, zum Versuch der Distanznahme vom Ich. Zur Verdeutlichung dieser Polarität ein Zitat von Paul Valéry: *«J'ai donc ce grand ouvrage en tête, qui doit finalement me débarrasser tout à fait de moi-même . . . Je veux finir léger, délié à jamais de tout ce qui ressemble à quelque chose.»*⁵ In die Dingwelt eintauchen, sie als Farb- und Klangrausch erleben, ist das eine; sich absetzen und den Wechsel von Werden und Vergehen aus Distanz betrachten, ist das andere. Kokoschka sah den fundamentalen Unterschied zwischen dieser

und jener Haltung. Er verstand es nicht, darüber zu diskutieren, er polemisierte bei passender und unpassender Gelegenheit gegen das ihm Wesensfremde. Abstrakte Kunst, Technik, naturwissenschaftliches Denken verwandte er als Synonyme. Moderne Kunst sei die Frucht analytischen Denkens und darum sei sie gekennzeichnet von der Auflösung des Menschlichen. Dem Menschenbild weiche man aus, weil die Vertraulichkeit mit sich selbst einem befremdenden Gefühl gewichen sei. *«Denn»*, so argumentiert er, *«der abstrakt schaffende Meister von heute begibt sich mit leerem Kopf ans Werk; erwartet die Inspiration weder von seinem Bewusstwerden des Ich noch von der Sinnenwahrnehmung dinglicher Wirklichkeit um ihn herum, sondern bereits jenseits der Vernunft von einem Tun, das ihn selber zu wundern beginnt als eine Manifestation seines Unterbewusstseins.»*⁶ Ob Klee und Kandinsky, die die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts im Bildnerischen und im Theoretischen wesentlich erweitert haben, *«mit leerem Kopf ans Werk gingen»*, ist wohl zu bezweifeln! Kokoschka erwähnt ihre Namen in seinem Lebensbericht ein einziges Mal und bemerkt dazu, *«man lasse sich von ihren tiefgründigen Schriften nur aus Verdruss über den Zeitgeist verführen, der dahintendiere, die Darstellung des menschlichen Bildes fortan den technischen Erfindungen wie Photographie, Film, Television und Schallplatte zu überlassen»*. Klee und Kandinsky sind, nach Kokoschka, Repräsentanten des rationalistischen Zeitgeistes, in welchem die künstlerische Erlebnisfähigkeit erstickt. Es erübrigt sich, alle Invektiven gegen die unfigurative Malerei anzuführen; sie sind zwar meist originell formuliert und oft schockierend in ihrem

Kontext; doch sie sind Wiederholungen der Grundeinstellung ohne zusätzlich differenzierende Überlegungen.

Die vom Stofflichen losgelöste Bildwelt blieb dem Maler bis in sein hohes Alter verschlossen. Auch die Welt der Töne übersetzte er ins Figurative, transponiert sie in die Gebärdensprache der Menschen. Er lebt und fühlt nur in Gestalten und Räumen, die der realen visuellen Erfahrung entsprechen. Das Bild *«Die Macht der Musik»*, entstanden in den Jahren 1918/19, scheint mir nicht nur darum von Bedeutung, weil sich hier im Vergleich zur vorherigen Phase ein freierer farbiger Flächenstil entwickelt, der für das Gesamtöuvre charakteristisch bleibt, sondern auch darum, weil hier exemplarisch dargestellt ist, wie der Künstler auf einen sinnlichen Eindruck reagiert. Ebenso intensiv erfährt er die Macht einer menschlichen Persönlichkeit, die Macht des Weiblichen; er empfindet die Stadt, die Landschaft als Macht. Auf alles, was ihn trifft, antwortet er mit der ganzen Kraft seines Wesens. In den frühen Jahren erlebt er die Frau als Tyrannin, als Urmutter, als Schicksalsgöttin. Er bannt sie in symbolische Gestalten. Für sein berühmtes Theaterstück (es zählt zu den ersten expressionistischen Dramen) *«Mörder, Hoffnung der Frauen»* wirbt er 1909 mit einem Plakat, auf dem der Mann blutig rot, aber tot im Schoss der weissgekleideten Frau liegt. *«Rot ist die Lebensfarbe, Weiss die Todesfarbe»*, äussert sich der Maler noch in späten Jahren zum Plakat. Den Eros erlebte er als *«verlockende Untiefe»*, als Gefahr, die es zu bestehen oder der es zu entrinnen gilt. Nach dem Scheitern des leidenschaftlichen Liebes- und Eifersuchtsverhältnisses mit der Musikerwitwe Alma Mahler und nach den Fronterlebnissen

im Weltkrieg mässigt er die ekstatische, gestenreiche Formensprache. Die Dualität von Liebe und Tod ist weniger vordergründig, auch die Freude an der Welt findet ihren Ausdruck. Das Weibliche lockt ins reine Sinnenvergnügen, ohne dass dahinter das Verhängnis droht. Kokoschka schreibt in einem fiktiven Reisebrief, wie ihn die Leidenschaft packt, während er ein jüdisches Mädchen porträtiert: *«Anschauung und Liebesraserei drängten in einem geistigen Sturmwind zur heftigen Vereinigung in meiner Seele, hingerissen von dem Mysterium der Mädchenerscheinung. Zephyrblau, Rosenrot und Gold vereinigen sich in dem Brokat ihrer Hose über den gekreuzten Beinen. Von dem mit blinkenden Silberscheibchen bestickten Westchen, dessen tiefer Halsausschnitt mir ihre kleinen Brüste, in einem Musselinnest gebettet wie ein Taubenpaar, zu sehen erlaubte...»*⁷ und weiter in dieser Art. *«Der geistige Sturmwind, der in der Seele zur heftigen Vereinigung drängt»* — Kokoschkas Sprache enthält immer expressionistische Einsprengsel — in solchen Worten gelingt es ihm, Bilder lebendig auszumalen, dass der Leser im unklaren bleibt, ob sich der Autor eines Bildnisses oder einer Begegnung erinnert oder ob alles Imagination ist.

Die lebensfreudige Sinnlichkeit, die dem sogenannten Reisebrief aus Djerba aus dem Jahre 1929 eignet, entspricht Kokoschkas Schaffensimpetus zwischen den beiden Weltkriegen. Mit einer Verve, mit einer Lust ohnegleichen malt er seine aspektreichen Städtebilder. Es sind ausserordentliche Bilder von ausserordentlichen Städten, nämlich von jenen, in denen die Geschichte, die Kultur des Abendlandes augenfällig ist.

Erst nach der expressionistischen

Phase, die die schöpferisch vielseitigste ist, entwickelt der Maler ein sehr persönliches Kulturbewusstsein, später gar ein Sendebewusstsein, das betont vergangenheitsorientiert ist. Er gestaltet die Ansichten von Dresden, London, Venedig, Prag, weil sie ihn farblich und atmosphärisch faszinieren, aber auch deswegen, weil sie Stätten abendländischer Tradition sind. Über die Weltstadt New York soll der Siebzigjährige, oben auf der Terrasse des Rockefeller Center geäußert haben. *«Das sieht ja aus, als hätte man Streichholzschachteln zu Boden fallen lassen»*⁸. In der Kühnheit der riesigen Kuben, in den spiegelnden Glasfassaden spürte er nur die technische Moderne, die nach seiner Meinung unweigerlich ins Unheil führt.

Kokoschka gehört zu den Menschen, denen historisches Bewusstsein die Sicht auf die Gegenwart verstellt. Und trotzdem, seine Stadtansichten sind keine Veduten im herkömmlichen Sinn. Auch wenn jede, dank architektonischer oder topographischer Wahrzeichen, zu identifizieren ist, zeugen sie primär von einer künstlerischen Vision. London beispielsweise, mit der Tower Bridge, wo der gelbgrüne Fluss mächtiger wirkt als der gleichfarbige Himmel; wo beides, Luft und Wasser ineinander übergehen und der Stadt ihr unverwechselbares *«Gesicht»* geben. London, die Stadt, die nach fernen Horizonten, nach dem offenen Meer ausgerichtet ist. Die Sicht *«über die Häuser hinaus»* boten dem Maler hochgelegene Hotelzimmer. Die panoramamässige Komposition entsteht meist aus wechselnden Blickrichtungen durch zwei oder mehr Fenster. Die Raumtiefe aller Stadtlandschaften ist perspektivisch illusionistisch, doch eigentliche Fluchtpunkte sind schwierig zu bestimmen, es

sei denn, man akzeptiere verschiedene, von denen jeder in den nächsten hinübergleitet. Vorder-, Mittel- und Hintergrund hängen in seltsam schleifenden Übergängen zusammen. Lichtüberflutung überwindet die oft starken Kontraste zwischen formal und farbig kräftig artikulierten vorderen Ebenen und den vage konturierten Horizonten, die in unbestimmten Dunstzonen verlaufen. Vor den Städtebildern versteht man einen der Kernsätze Kokoschkas: *«Mit den Augen begreift man die Welt.»* Die Oberfläche sehen, durch sie hindurchschauen, erblicken, was dahinterliegt, das heisst Begreifen. Das, was unmittelbar in die Augen fällt, und das, was Brücken und Mauern und Türme erzählen, verbindet der Maler zur Bildsynthese. Stadtporträts werden solche Synthesen genannt. Doch den späten, den Nachkriegsbildern fehlt dieser besondere Bildnischarakter. Sie sind Zeichen von Zerfall und Vergänglichkeit; der ursprüngliche Gedanke von der Stadt als eines *«historisch gewordenen Kulturbildes»* ist nicht mehr evident. Es ist, als hätte sich der einstige Tiefblick verflacht. Der ephemere Eindruck genügt dem Künstler.

In der Darstellung des menschlichen Antlitzes geht der einzigartige psychologische Tiefblick nie verloren. Über die Porträtmalerei äusserte Kokoschka: *«Die Bocksprünge der Menschenseele, die Tragik, das Sublime; das Triviale und Lächerliche der Menschennatur zog mich an.»* Anschaulich schildert er in seinen Schriften die Modellsitzungen. Vom Schriftsteller Peter Altenberg heisst es beispielsweise: *«Wie aufgeregt seine fetten, weissen Händchen im prismatischen Ampellicht der Kaffeehaus-ecke die Huris Arabiens, die Geishas Japans und die Favoritinnen aus Tausendundeiner Nacht in die Öde einer Wiener*

Winternacht vor aller Augen zaubern.» Wohl liebte es Kokoschka, Altenberg erzählen zu hören, doch ebenso stark wie die Worte erregten das geheimnisvolle Ampellicht und die gestikulierenden Händchen seine Phantasie. Auditives und visuelles Wahrnehmen verstärkten sich gegenseitig. Das Zitat gibt Auskunft über den Maler und das Modell. Bei vielen Porträts ist es möglich, Pinselstrich und Geschriebenes nebeneinander zu halten und die treffliche Übereinstimmung zu konstatieren. Interessant ist der Vergleich, wenn man vom Dargestellten seine eigene Vorstellung hat. Da wäre etwa Karl Kraus. Kokoschka schreibt von den *«nervösen, feinknochigen Händen»*, und im nächsten Satz: *«Seine Stimme war schneidend»*. Die Physiognomie der Hände und des Gesichts sind in den meisten Bildnissen, auch in den Selbstbildnissen wichtig. Bewegung und Gestalt der Hände verleihen dem Antlitz erst den sprechenden Ausdruck. Kokoschkas Porträtmalerei, sogar wenn sie zum grössten Teil Auftragskunst ist, zeigt dieselbe gestalterische Freiheit wie alle Themen.

Jedes Bildthema verstand er als *«ein Aufleuchten oder Auftauchen aus dem grossen Strom des Geschehens»*⁹. Der Strom des Geschehens ist nur im Gegenständlichen zu versinnbildlichen. Gegenständliches allein ist intersubjektiv zu verstehen, das ist Kokoschkas unerschütterliche Überzeugung. Künstlergenerationen, die auf alles Abbildmässige, auch auf die weitgehende Abstrahierung oder auf die blosse Deformierung des Objektes verzichten, sind, so drückt er sich aus: *«auf dem Weg zurück in den Dschungel.»* Sie seien zwar nicht unfähig zu gestalten, doch ihre Erlebnisfähigkeit sei verkümmert. Unsere Epoche, so behauptet der

Siebzigjährige, erschöpfe sich in Formexperimenten, ohne dass sich ein Inhalt einstellte¹⁰. Er bedenkt nicht, dass er selbst in seiner Jugend, in einer Zeit des leidenschaftlichen Suchens und Experimentierens zu neuen, damals revolutionären Formen gefunden hat. Damals schon hat er die Grenzen seiner Welt abgesteckt, die ihm deswegen gross und weit erschien, weil sie in der Tradition wurzelte. Ein halbes Jahrhundert später äussert er in einem Gespräch, er kenne nur seine eigene Welt, die sich erweitere, die sich vertiefe. Die Dynamik des Ausdrucks sei wohl im Alter verschieden, aber was ihn im Laufe seines Lebens beschäftigt habe, die Gestalten des Altertums, des Alten Testaments, die Figuren aus Shakespeares Dramen, die ständen ihm alle gleich nahe, das heisst, er identifiziere sich restlos mit ihnen¹¹.

Das Vermögen, sich mit Gestalten der Vergangenheit zu identifizieren, hat ihn befähigt, sie in seine eigene Bildsprache zu übersetzen. Die, wie er sagt, *«vollkommene Identifizierung»* bedeutet: Kokoschka erliegt der Macht einer mythischen, einer historischen, einer literarischen Gestalt. Er erliegt ihr in gleicher Weise, wie er sich der Macht der sichtbaren Wirklichkeit unterwirft. Es gibt einen treffenden Satz von Paul Klee: *«Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern sie macht sichtbar.»* Für Kokoschka ist der Satz abzuändern: Kunst macht sichtbar, indem sie das Sichtbare wiedergibt. In der geistigen und gestalterischen Freiheit, auf die der Kleesche Ausspruch verweist, erkannte Kokoschka eine Gefahr, der er sich nicht aussetzen wollte. Nach der Meinung des Psychoanalytikers Anton Ehrenzweig, empfand der Maler in der abstrakten und gegenstandslosen Kunst eine Bedrohung der konkreten

individuellen Existenz. Die unversehrte Existenz der Aussenwelt garantiere die Unversehrtheit des eigenen Ichs. Von dieser tiefverwurzelten Überzeugung habe Kokoschka nie abweichen wollen, noch können¹².

Kokoschka hat sich der Herausforderung des zwanzigsten Jahrhunderts nur bedingt gestellt. Das heisst: In der vollkommen freien Verfügbarkeit über die Dingwelt sah er die Überheblichkeit des menschlichen Intellekts, sah er die Aktualisierung des Prometheus-Mythos. Die Überwindung, die Negation des Figurativen verstand er als Entmenschlichung der Kunst. Kokoschka ist kein Neuerer, er ist ein kreativer Erneuerer, er hat in revolutionärem Geiste sich mit der Tradition auseinandergesetzt. Er hat die spätbarocke Raumerschliessung weitergeführt, indem er in seinen Bildhorizonten Perspektiven verschiedener Brennpunkte vereinte. In der Bildnismalerei hat er einen Freudschen Tiefblick entwickelt. Aus den Gesichtszügen seines Gegenüber las er die Spuren des gelebten Lebens, entdeckte er die charakteristischen Widersprüchlichkeiten jedes Individuums. Die Physiognomie der Menschen und die Physiognomie der Städte unseres Jahrhunderts hat er im Bilde festgehalten. Sein Ausspruch aus

den zwanziger Jahren gilt für das ganze Werk: «*Wie ein Geschichtsschreiber, dachte ich die letzte Chance zu benützen, die Welt so zu schildern, wie sie gewesen ist.*»

Elise Guignard

Oskar Kokoschka. Mein Leben. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit R. Netzer. Bruckmann, München 1971. O. K. Das schriftliche Werk, Bde. I–IV. Hrsg. H. Spielmann. Christians, Hamburg 1973–1976 (Schrift.W.) O. K. Briefe 1905–1919, Briefe 1919–1934. Hrsg. Olda Kokoschka und H. Spielmann. Claassen, Düsseldorf 1984/85. — ¹ O. K. Hiob, Drama (1917) (Schrift.W.). — ² Werner Hofmann. Hommage à O. K. Katalog, Vevey 1984. — ³ Frank Kupka. In: Vom Klang der Bilder, Katalog, Stuttgart 1985. — ⁴ O. K. Von der Natur der Gesichte, Vortrag (1912) (Schrift.W.). — ⁵ Paul Valéry, Mon Faust, dramatische Skizze (1940). — ⁶ O. K. Zu Altdorfers «Alexanderschlacht» (1956) (Schrift.W.). — ⁷ Sechster Brief von der Reise, Djerba 1929. (Schrift.W.). — ⁸ André Kuenzi. Visite à O. K., mai 1965. Katalog, Vevey 1984. — ⁹ O., K. Bild, Sprache und Schrift, Vortrag (1947) (Schrift.W.). — ¹⁰ O. K. Der Expressionismus Ed. Munchs (1953) (Schrift.W.). — ¹¹ Wolfgang Fischer. Gespräch mit O. K. In: O. K. O Ewigkeit, du Donnerwort, 11 Lithographien und die Vorzeichnungen zur Kantate von Joh. Seb. Bach. Reclam, Leipzig 1984. — ¹² Anton Ehrenzweig. Brief an J. P. Hodin; zit. in: J. P. Hodin. O. K. Eine Psychographie. Europa Verlag, Zürich 1971. — Die Zitate ohne Ziffer stammen aus O. K. Mein Leben.