

prunkvoll mit Draperie inszenierten, eine Nobilitierung der schlichten, natürlichen und provençalisch heimatlichen Dinge zumindest mit gemeint war. Bei den Landschaften will nicht recht einleuchten, weshalb das häufig behandelte Motiv der Wegbiegung ebenso wie das Motiv der strikt in die Tiefe des Bildraums führenden Allee „im Grunde Cézannes künstlerischen Zielen zuwiderläuft“ (S. 116). Beides gehörte, wie Baumann auch andeutet, zu Mitteln und herausfordernden Prüfsteinen für Cézannes großes Anliegen, Raumwahrnehmung mit Bewahrung der Bildfläche zusammenzubringen. Daß Häuser in der Landschaft bevorzugte Motive waren, als Picasso und Braque 1908 ihre neue „kubistische“ Gestaltungsweise erarbeiteten, ist bekannt. Die Rolle, die Cézannes eigenartige Licht-Schatten-Behandlung von rechtwinklig aneinander stoßenden Hauswänden dabei spielte, eine flächenhafte Darstellung dreidimensionaler Dinge zu bewerkstelligen, hätte nachdrücklicher betont werden können.

Drei Essays steuern Wichtiges bei. Fred Leeman („Malen ‚nach‘ Cézanne“) unterstreicht, auf welch vielerlei Art die jüngeren, von der zweifelnden Eindringlichkeit seiner Arbeit am Bild beeindruckten Maler Elemente von Cézannes Kunst ganz anders nutzten, als er selbst sie verstand. „Genau jene Eigenschaften, die Cézanne beim Prozeß der ‚réalisation‘ als Unvollkommenheiten bedauerte, wurden nun von einer jüngeren Generation als Markenzeichen des Modernismus aufgegriffen und weiterverwertet, unabhängig von ihrer ursprünglichen bildnerischen Funktion“ (S. 176). Pepe Karmel („Die Lehren des Meisters: Cézanne und der Kubismus“) führt das sehr genau für Picasso und Braque aus. Peter Kropmann untersucht „Matisse, die Fauves und Cézanne“. Wertvoll ist seine Auflistung, wie viele Gelegenheiten es zwischen der großen Ausstellung 1895 bei Vollard und der Retrospektive im Herbstsalon 1907 gab, in Paris Arbeiten Cézannes zu sehen. Die Anregungen zu neuen Bildauffassungen, die eine Reihe maßgeblich werdender Maler aus Cézannes Werken empfangen, waren nicht auf die Entstehung des Kubismus begrenzt und setzten schon erheblich früher ein.

Die Ausstellung und ihr Katalog führten einige wesentliche Aspekte der Kunst eines Meisters und der Wende zur Moderne einprägsam wieder vor Augen und beförderten die Forschung. Diese könnte der Frage weiter nachgehen, ob die Faszination, die Cézannes motivisch unspektakuläre Kunst bis heute für Maler besitzt, gerade darauf beruht, daß Cézanne an der Tradition festhielt, von der genau angeschauten und zugleich emotional bewerteten Erscheinung der Außenwelt auszugehen.

PETER H. FEIST  
Berlin

**Pepe Karmel: Picasso and the Invention of Cubism;** New Haven und London: Yale University Press, 2003; 233, S.; 279 Abb.; ISBN: 0-300-09436-1; geb. £ 40,-.

Dem Buch liegt eine New Yorker Dissertation über Picassos kubistische Zeichnungen der Jahre 1910–14 zugrunde, die von William Rubin angeregt und von Kirk Varnedoe betreut wurde und die für die Publikation stark erweitert wurde. Die Publikation

gliedert sich in vier Kapitel. Jedes ist mit einem Begriff überschrieben: 1. Ideen, 2. Räume, 3. Körper, 4. Zeichen.

Das erste Kapitel legt Theorien des späteren 19. Jahrhunderts dar, die nach Meinung des Autors die Entstehung des Kubismus von Picasso und Braque beeinflusst haben könnten: die empiristische Wahrnehmungstheorie, die symbolistische Kunsttheorie und die Theorie der „dekorativen“ Kunst. Das zweite Kapitel erläutert den „projektiven“ (d. h. hervorspringenden) und den Gitterraum als Raumkonzeptionen kubistischer Malerei.

Nach diesen beiden allgemeineren Kapiteln schildert das dritte die Entwicklung von Picassos Werk 1907–14 am Beispiel der Figur- und Kopfdarstellungen. Es verfolgt anhand zahlreicher Zeichnungen und Gemälde den Weg, der zur Öffnung der geschlossenen Form und mittels einer Konstruktion aus geometrischen Linien und Flächen zur Durchdringung von Körper und Raum führte und schließlich in einer durch den Kubismus mitgeprägten, neuen Art realistischer Zeichnung mündete. Der Leser erhält Gelegenheit, an einem viele Jahre währenden künstlerischen Schaffen und Experimentieren teilzunehmen, an einer ständig weiterschreitenden Entwicklung von staunenswerter Stetigkeit, Logik und Vielfalt.

Auf dieses materialreiche Kapitel gehen wir nicht im einzelnen ein. Die ersten beiden Kapitel werfen Fragen auf, denen wir uns zunächst zuwenden, bevor wir anschließend das vierte Kapitel einbeziehen.

Pepe Karmel übernimmt aus der empiristischen Erkenntnistheorie des 19. Jahrhunderts die Unterscheidung von optisch und taktil, ein Begriffspaar, das in der Kubismusliteratur schon früher verwendet wurde<sup>1</sup>. Der Impressionismus sei ein optischer Stil gewesen, schreibt er, „dagegen entschied sich Picasso in seiner Blauen Periode für einen rein ‚taktilen‘ Stil mit starken Konturen, massiven plastischen Formen und monochromer Farbgebung“ (S. 49). Auch Picassos Stil der Jahre 1908/09 sei „ein rein ‚taktiler‘ Stil“ gewesen (S. 21). Erst in der Malerei des hohen analytischen Kubismus erreichten Picasso und Braque gemeinsam „eine revolutionäre Synthese von Tiefe und Flächigkeit, von Taktilität und Optizität“ (S. 24). An anderer Stelle heißt es, Braque habe schon 1908 in „Häuser in L'Estaque“ „eine Verschmelzung optischer und taktiler Zeichen“ geschaffen und Picasso sei ihm darin in einem Bild von 1909 partiell gefolgt (S. 40). Zu dieser Terminologie wollen wir folgendes anmerken:

1. Der Verfasser scheint mit dem Begriff des Taktilen das fremdartige Erscheinungsbild der Malerei des Kubismus verständlich machen zu wollen. Picassos „Sitzende Frau“ von 1909 (Abb. 5) zeigt keine Kurven, sie setzt sich vollständig aus geometrischen Flächen mit geraden Kanten zusammen<sup>2</sup>. Pepe Karmel schreibt dazu: „In der Sprache des Empirismus des 19. Jahrhunderts ist die Facettierung ein Kunstgriff, um ‚taktile Werte‘ mitzuteilen – um die tatsächlichen dreidimensionalen Formen der Dinge darzustellen, statt der optischen Empfindungen, die sie hervorrufen“ (S. 12).

1 ROSALIND KRAUSS, in: Picasso and Braque. A Symposium; Hrsg. Lynn Zelevansky; New York 1992, S. 261–286. Der erkenntnistheoretische Interpretationsansatz geht zurück auf DANIEL-HENRY KAHNWEILER: Der Weg zum Kubismus; Stuttgart 1958 (1. Aufl. 1920), S. 50–85.

2 PIERRE DAIX / JOAN ROSSELET: Le Cubisme de Picasso; Neuchâtel 1979, Nr. 292.

Wenn taktile Werte unanschaulich sind, so fragt man sich, wie sie durch geometrische Facetten visuell dargestellt werden können. Offenbar ist hier an eine symbolische Darstellung gedacht<sup>3</sup>. Das Erschreckende, das diesem Bild für ein unvoreingenommenes Sehen eignet, wird ‚erklärt‘ und dadurch aus dem Weg geräumt. Unerwähnt bleiben die Besonderheiten des Gemäldes, die sich nur im Vergleich mit anderen Werken derselben Serie zeigen könnten, etwa die Tatsache, daß außer Kurven auch Vertikalen und Horizontalen ganz oder fast ganz ausgespart sind. Andere Eigenschaften des Bildes lassen sich eher auf optische Eindrücke zurückführen, etwa die Hell-Dunkel- und Kalt-Warm-Gegensätze, die das Bild und seine Facetten modellieren.

2. Was soll die Rede von einer „Synthese“ von Optischem und Taktilem besagen? Die zitierte Formulierung gehört nicht in den Bereich der Erkenntnistheorie. Denn eine Synthese optischer und taktiler Empfindungen in einer Gegenstandswahrnehmung könnte kaum eine revolutionäre Errungenschaft zweier großer Künstler darstellen. Es geht dem Verfasser hier offenbar um eine Verschmelzung der künstlerischen Werte des Malerischen und Plastischen.

Durch ihre enge Zusammenarbeit und wechselseitige Anregung wurden Picasso und Braque in der Malerei über ihre persönlichen Begabungen hinausgeführt. Picassos Begabung war eine eminent plastische und besonders auf die Figur gerichtet, während Braques Empfinden der Bildeinheit, dem Licht und dem Raum zuneigte. Es ist also nicht abwegig, im Kubismus eine Verschmelzung des Plastischen und Malerischen zu erblicken. Nur trägt die empiristische Erkenntnistheorie zum Verständnis dieses Geschehens nichts bei.

Das Werk Paul Cézannes, das beiden Malern als Vorbild diente, läßt sich keinem der beiden Stile oder Werte einseitig zuordnen (S. 5, 27). Dieser Künstler erstrebte in seiner Malerei, die er durchweg auf „farblichen Empfindungen“ aufbaute, vor allem Raumtiefe und Plastizität, die er mittels der Farbe und damit rein als eine Sache des Sehens wiedergeben wollte<sup>4</sup>. Die Farbflecken seiner Malerei können als plastische Bausteine erscheinen (Abb. 16). Die Facetten der hochkubistischen Malerei richten sich, von diesem Vorbild her verstanden, ebenfalls in einer betonten Weise an das Sehen, obwohl sie nicht unmittelbar auf Wahrnehmung basieren. Die kubistischen Figuren widersprechen mit ihren eckigen Facetten dem Tastsinn und entziehen sich der Berührung.

Kubistische Bilder aus der Blütezeit der Jahre 1910–11 arbeiten oft mit starken Licht-Schatten-Kontrasten, die räumlich doppeldeutig bleiben. Der Wunsch nach perspektivräumlicher Eindeutigkeit wird absichtlich negiert, die Unterscheidung von positivem und negativem Raum aufgehoben, der Raum im Ganzen bleibt unbetretbar. Diese Eigentümlichkeit der kubistischen Malerei übergeht der Verfasser, wenn er sagt, in einem bestimmten Gemälde werde „die gewöhnliche Hell-Dunkel-Relation“ „umgekehrt“, in einem anderen „nicht umgekehrt“ (S. 44).

Braques Aussage von 1953, er habe in seiner kubistischen Malerei den Raum

3 So versteht den Gedanken auch LISA FLORMAN in ihrer Rezension des Buches, in: *The Art Bulletin* 86, 2004, S. 614–620, dort S. 615.

4 Gespräche mit Cézanne; Hrsg. Michael Doran; Zürich 1982, S. 54.

„greifbar“, ja „handgreiflich“ machen wollen (S. 13), sollte nicht mißverstanden werden. Der Raum ist keine dingliche Sache, der taktile Qualitäten zugeschrieben werden könnten. Ihn ‚greifbar‘ machen, heißt das Ungreifbare plastisch verkörpern. Dieses paradoxe Unterfangen setzt sich der illusionären Greifbarkeit und Räumlichkeit entgegen, die in der akademischen Malerei angestrebt wurde. Wenn Braque in seiner Malerei den „vollen Besitz“ der Dinge erreichen wollte, so beabsichtigte er damit doch gleichzeitig eine Abkehr von jener „Besitzhaltung des Wahrnehmens“ (Leo Steinberg<sup>5</sup>), die die akademische Malerei geprägt hatte. Das in der kubistischen Malerei praktizierte Sehen unterscheidet sich von dem gegenständlichen Sehen, das die Erkenntnistheorie untersucht und das die akademische Malerei anwandte.

3. Es ist ein Prinzip des Kubismus, Plastizität durch Kontraste und Spannungen in der Fläche und das heißt mit rein visuellen Mitteln zu realisieren. Ein Apfel zum Beispiel kann durch Kanten, Ecken und Winkel modelliert werden und dadurch „einen höheren Grad von Plastizität“ erhalten<sup>6</sup>. Die kubistische Malerei versucht damit gewissermaßen eine „Quadratur des Kreises“ (ein Ausdruck, der Picasso und Braque in der Zeit ihrer Zusammenarbeit anregte)<sup>7</sup>. Jenes Prinzip läßt sich im Schaffen Picassos schon früh beobachten.

Aus der Zeit der Vorbereitung des Gemäldes „Drei Frauen“ (1908, Sankt Petersburg) gibt es ein unvollendetes Aquarell, das die Figuren aus ineinandergreifenden Kurven und flachen Farben aufbaut (Abb. 3). Der Verfasser spricht von einem dekorativen Stil und bringt das Blatt mit dem gleichzeitigen Art Nouveau in Verbindung (S. 10, 34, 37). Aber die extremen Farb- und Formkontraste heben das Blatt über diese Nachbarschaft hinaus. Die Figuren werden hier durch flächige Mittel reliefhaft-plastisch erschaffen. Die Bleistiftvorzeichnung (Abb. 26) zu den „Drei Frauen“ besteht nur aus einem lockeren Netz zarter Bogenlinien, wirkt aber so plastisch, daß man sie für eine Bildhauerzeichnung halten könnte.

Ein Beispiel für Picassos Auseinandersetzung mit Cézanne ist die Stilisierung des Gesichtes der mittleren Figur in „Drei Frauen“ (Abb. 27). Die Linie, die den Nasenrücken mit einer Augenbraue zu einem großen Bogen zusammenfaßt, während die andere Braue unterdrückt wird, ist ein Motiv, das bei Picasso seit dem Herbst 1907 häufig vorkommt und auf Cézannes „Harlekin“ zurückgeht<sup>8</sup>. Die Kurve wird hier als Ausdruck plastischer und räumlicher Spannung in der Fläche verwendet, in einer Weise, die sich in Cézannes Werken, besonders in dessen Bleistiftzeichnungen, vielfach beobachten läßt<sup>9</sup>. Das plastische und räumliche Hervorstößen der Nase, des Ge-

5 LEO STEINBERG: *Other Criteria*; London u. a. 1972, S. 159 („perceptual possessiveness“).

6 Picasso / Apollinaire: *Correspondance*; Hrsg. P. Caizergues u. a.; Paris 1992, S. 203: eine Formulierung, in der Apollinaire angeblich Äußerungen Picassos zusammenfaßt.

7 Picasso on Art; Hrsg. Dore Ashton; London 1962, S. 62.

8 DAIX / ROSSELET (wie Anm. 2), Nr. 97–131; JOHN REWALD: *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*; 2 Bde.; New York 1996, Nr. 620. Für weitere Stellen, an denen Picassos Stilisierung von Gesichtern in den Jahren seit 1907 durch Cézanne angeregt wurde, s. BERTRAM SCHMIDT: *Cézannes Lehre*; Kiel 2004, S. 252 ff.

9 Es ist kaum denkbar, daß Picasso bei Vollard nicht einzelne Bleistiftzeichnungen Cézannes gesehen haben könnte.

sichtes und Blickes wird durch die gespannte, bumerangartige Flächenform in Verbindung mit einem starken Licht-Schatten-Kontrast wiedergegeben<sup>10</sup>. Plastizität wird in Fläche aufgehoben, Fläche mit Plastizität aufgeladen. Der Sinn solcher Verfahren der Malerei wird verfehlt, wenn Pepe Karmel bei diesem Gemälde lediglich von einer „Balance zwischen skulpturaler Präsenz und dekorativer Flachheit“ (S. 36) spricht. Zudem verkennt der Verfasser die eigenständige Beziehung Picassos zu Cézanne (S. 38).

Im Jahr 1910 klärte sich die kubistische Bildsprache. Die Facetten begannen, sich vorwiegend in horizontalen und vertikalen Bahnen zu ordnen. Die Herausbildung dieses rechtwinkligen „Gitters“ war keineswegs so „rätselhaft“, wie Pepe Karmel meint (S. 43). Die Reduktion der Anzahl der Richtungen verstärkte die möglichen Richtungskontraste, und eben dies war Picasso willkommen, wie z.B. seine Kohlezeichnung eines stehenden Aktes im Metropolitan Museum of Art (Abb. 100) zeigt. Eine vergleichbare Etappe im Werk Cézannes stellte die Ausformung des konstruktiven Pinselstriches 1879–81 dar, als der Maler die Richtungen seiner regelmäßigen Farbschraffuren vorübergehend auf horizontale, vertikale und diagonale Richtungen reduzierte. In Analogie hierzu verstanden, hat auch das rechtwinklige Gitter des Kubismus kontrastive, bildplastische Bedeutung.

Das Zerlegen des Motives und des Bildes in kontrastierende Elemente, die erst im Auge des Betrachters zur Einheit zusammengefaßt werden können, unterscheidet im übrigen die Malerei Cézannes, Picassos und Braques von der überlieferten abendländischen Malerei seit der Renaissance. Das aktive Sehen des Betrachters wird hier in einem zuvor unbekanntem Maß ausdrücklich gefordert und am Zustandekommen des Bildes beteiligt<sup>11</sup>. –

Das vierte Kapitel, „Zeichen“, ist so umfangreich wie die drei anderen zusammen. Es analysiert Picassos Zeichnungen, papiers collés und Collagen der Jahre 1912–13 mit Hilfe einer sprach- und zeichentheoretischen Begrifflichkeit. Der Künstler bildet in diesen Arbeiten Dinge nicht ab, sondern stellt sie zeichenhaft dar. Eine hochrechteckige Fläche im Bild kann ein männliches Gesicht bedeuten, sobald ein Schnurrbart auf ihr plaziert wird: Der Teil steht für das Ganze (Synekdoche). Ebenso kann die Fläche einen weiblichen Körper darstellen, wenn auf ihr statt diesem zwei kleine Kreise nebeneinander erscheinen: aufgrund der Formanalogie können diese Kreise weibliche Brüste bedeuten (Metapher).

Die gleichen geometrischen Formen können also für verschiedene Dinge stehen, ein Rechteck für ein Gesicht, einen menschlichen Körper, einen Gitarrenkorpus, einen Flaschenkörper usw., je nachdem, welche Zeichen hinzugefügt werden. Das begrenzte Vokabular geometrischer Formen birgt ein „fast unerschöpfliches metaphorisches Potential“ (S. 122). Das Kapitel zeigt anhand vielfältiger Beispiele auch aus Zeichen- und Skizzenbüchern des Künstlers, wie Picasso in Bilderserien arbeitete und wie in

10 Zu diesem Gesicht vgl. LEO STEINBERG: Resisting Cézanne: Picasso's „Three Women“, in: *Art in America* 66, 1978, S. 115–133, dort S. 133, Anm. 37.

11 Zum Begriff des „handelnden Sehens“ im Kubismus s. DIETER JÄHNIG: Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte; Köln 1975, S. 210–217; zu Cézanne s. B. SCHMIDT (wie Anm. 8), S. 53–58.

diesen die Dinge sich ineinander verwandeln können. Der Verfasser erinnert hierfür an die „endlose kombinatorische Macht der Sprache“ (S. 144).

Die zeichentheoretische Interpretation der Bilder kann sich auf Äußerungen des Künstlers und früher Interpreten berufen. „In der Malerei ist alles nur Zeichen“, sagte Picasso 1945<sup>12</sup>, und Kahnweiler schrieb 1948: „Malerei und Skulptur sind Formen der Schrift. Ihre Erzeugnisse sind Zeichen, Embleme“ (S. 19)<sup>13</sup>.

Die Analogie zwischen bildender Kunst und Schrift kann aber auch irreführen. Farben und Formen der Malerei haben einen Eigenwert und Ausdruckswert, die nicht in ihrer Darstellungs- oder Zeichenfunktion aufgehen<sup>14</sup>. Eine zeichenhafte bildliche Darstellung ist etwas anderes als eine sprachliche Bezeichnung. „Es besteht ein großer Unterschied zwischen Zeichen und Wort“, betonte Picasso (wobei er unter „Zeichen“ das bildhafte Zeichen verstand)<sup>15</sup>. Der Eigenwert von Farben und Formen wird von Pepe Karmel im vierten Kapitel durchweg vernachlässigt.

Zwar spricht der Verfasser hier auch über „formale Kontraste“ als Elemente des Formenvokabulars der Malerei, aber nur in der Hinsicht, daß sie „differentiell“ (durch Unterschiede bestimmt) seien und somit den sprachlichen Zeichen entsprechen (S. 118). In mehreren Fällen behauptet er, zwei Bilder hätten die gleiche Komposition, das gleiche geometrische Gerüst und nähmen nur durch Hinzufügung unterschiedlicher synekdochischer Zeichen eine verschiedene Bedeutung an (S. 130, 153, 160). Sieht man genauer hin, sind diese Kompositionen keineswegs gleich, sondern nur ähnlich. Picasso trug zwar durch die karikierende Art mancher Zeichen und durch endlose Metamorphosen seiner Gestaltungen zu einer gewissen Entwertung der Formen bei, doch in seinen größeren Bildern haben die Formen als solche ein eigenes Gewicht. In Interviews sprach er mehrfach vom „Leben der Form“ in der Malerei und von „bildnerischen Reimen“<sup>16</sup>.

Die eigentliche Analogie zu seiner Bildkunst liegt somit nicht in Wortsprache oder Schrift, sondern in der Poesie, in der die Zeichen über ihre semantische und metaphorische Funktion hinaus auch in ihrem Klang, in Harmonien und Dissonanzen, in Assonanzen und Rhythmen erfahren werden. Neben einer Analyse der semantischen Funktion sollte man den Aspekt der Musikalität nicht ganz vernachlässigen, der durch die Zusammenarbeit mit Braque auch für Picassos Bildkunst wichtig wurde. Die musikalische Motivik der kubistischen Bilder deutet auf einen Grundzug dieser Kunst hin. Etwa zwei Fünftel aller in dem Buch abgebildeten Werke Picassos zeigen musikalische Motive<sup>17</sup>.

Zum „Leben der Form“ in der Malerei Picassos gehören auch die Ausdrucks-

12 Picasso: *Propos sur l'art*; Hrsg. Marie-Laure Bernadac u. a.; Paris 1998, S. 53.

13 Zur Geschichte der strukturalistischen und zeichentheoretischen Kubismuskussion s. das Buch von KARMELE, S. 103–111.

14 Für die Unterscheidung von „Eigenwert“ und „Darstellungswert“ am Beispiel der Farbe s. HANS JANTZEN: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*; Berlin 1951, S. 61–67.

15 Picasso (wie Anm. 12), S. 57.

16 Picasso (wie Anm. 12), S. 20, S. 59.

17 Zum Rhythmus als Merkmal der kubistischen Malerei s. KAHNWEILER (wie Anm. 1), S. 50 f.; GEORG SCHMIDT: *Umgang mit Kunst*; Olten u. a. 1966, S. 171–174.

werte einzelner Formen: die Spitzigkeit eines Dreiecks, die träge Sinnlichkeit der Doppelkurve (B-Form), die Aggressivität der Sägezähne (Abb. 238). Ohne solche nichtmetaphorische Qualitäten ließe sich kaum begreifen, wie Picasso seine Malerei als „Exorzismus“ oder als „Waffe“ verstehen konnte<sup>18</sup>, Worte, die einen Gegenpol zur Braque'schen Musikalität bezeichnen.

Welche Motive in Picassos Arbeiten dargestellt sind, können in vielen Fällen auch ungeübte Betrachter erkennen: „Mann mit Hut“ (Abb. 217), „Gitarre“ (Abb. 229). Der Sinn dieser Bilder liegt nicht *nur* im Verweis auf außerkünstlerische Wirklichkeit, wie geistreich dieser Verweis in visuellen Wortspielen, Rätseln und Metamorphosen auch sein mag. In anderen Arbeiten, etwa in dem Ölgemälde „Violine und Anker“ von 1912 (Abb. 265), ist das Gemeinte weniger leicht ersichtlich. Doch auch ein solches Bild ist kein *bloßes* „visuelles Rätsel“ (S. 194). Ein adäquates Sehen entziffert das Bild nicht nur, sondern vollzieht auch dessen Bau und Rhythmus mit.

In allen diesen Bildern wird das Dargestellte durch die geometrische Formensprache verfremdet. Gleich einem Großteil der modernen Kunst ist der Kubismus eine hermetische Kunst. Der Sinn der Verfremdung besteht nicht nur in der Möglichkeit, *die Dinge* neu zu sehen (wie der Verfasser mit einem Zitat des russischen Formalisten Viktor Shklovsky über die Aufgabe der Poesie nahelegt, S. 191 f.). Verfremdet werden auch die geometrischen Formelemente. Zusammen mit den Wortfetzen oder einzelnen Buchstaben – die in kubistischen Bildern seit 1911 auftauchen und deren Sinn man manchmal nicht erraten kann, sodaß der Eigenwert ihrer Form umso mehr hervortritt – werden sie zu Zeichen, die nicht nur etwas Einzelnes bezeichnen, sondern darüber hinaus die geistige Kraft vergegenwärtigen, die in Sprache wie Geometrie, in Metaphorik wie Rhythmik am Werk ist. –

Pepe Karmel stellt in der Einleitung seines Buches zu Recht fest, daß das eigentlich neue und unterscheidende Merkmal des Kubismus in dessen formaler Sprache bestehe. Sein Buch trägt zur Erschließung dieser Sprache bei. Daß er nur von Picasso *und* Braque handelt, aus deren Zusammenwirken der Kubismus entstand, macht seine Darstellung einseitig. Er befaßt sich die meiste Zeit mit Einzelheiten auf Bildern (Körpern, Zeichen), nicht mit Bildganzheiten<sup>19</sup>. Dieser unvermeidlichen Begrenzung steht aber im dritten und vierten Kapitel des Buches als Gewinn gegenüber, daß der Leser über die Entwicklung und die Arbeitsprozesse von Picassos Kunst, ausgehend von dessen Zeichnungen, reichen Aufschluß erhält. Für das Verständnis des Kubismus weniger ertragreich scheinen uns hingegen die erkenntnis- und sprachtheoretischen Exkurse des Buches zu sein.

BERTRAM SCHMIDT  
Berlin

<sup>18</sup> Picasso (wie Anm. 12), S. 116, 138 („exorcisme“), S. 41 („armes“).

<sup>19</sup> Der Gesichtspunkt der Bildganzheit war, nach Picasso, in der Malerei von Braque vorherrschend: „Chez lui [Braque], c'est le tableau qui domine“, Picasso (wie Anm. 12), S. 96.