



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Kopf oder Schrift – Drei *papiers collés* Picassos im
Grenzgebiet von Malerei und Lyrik“

verfasst von / submitted by

Pol Edinger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

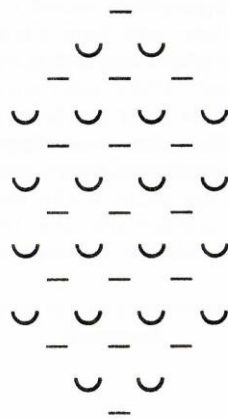
Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Fisches Nachtgesang



Christian Morgenstern: Fisches Nachtgesang

Der Stier

Ein jeder Stier hat oben vorn

Auf jeder Seite je ein Horn;

doch ist es ihm nicht zuzumuten,

auf diesem Horn auch noch zu tuten.

Nicht drum, weil er nicht tuten kann,

nein, er kommt mit dem Maul nicht ran!

- Heinz Erhardt

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Kapitel I: Geschichte(n): Entwicklung der kubistischen Formensprache	4
1) Von Kuben, Rastern und dem Minimum	5
1.1) Vor dem Kubus: Impressionismus und Empiristische Philosophie.....	5
1.2) 1908/09 und die <i>Drei Frauen</i> :.....	6
1.3) 1909/10 – vom Gitter zum Raster:.....	7
1.4) 1910 und der neue kubistische Raum:	7
1.5) 1911 und die Melonenschnitte:	8
1.6) 1912 und die Vertikale.....	9
1.7) 1913 und das Minimum:	10
2) Pierre Daix und die Wirklichkeit(en)	11
2.1) Typographie	11
2.2) Retention _ Assoziation.....	12
2.3) Die <i>pasted-paper-revolution</i> : der Winter 1912/13	13
2.4) 1913 und die Illusion der Illusion.....	17
2.5) Die Dritte Generation der <i>papiers collés</i>	18
Kapitel II: Die Mittel der Köpfe_Bild, Schrift und Gedicht	20
1) Zum Bild	21
1.1) Was ist ein Bild?	21
1.2) Wahrnehmung und Lektüre	22
1.3) Ähnlichkeit	25
1.4) Image vs. Picture.....	26
1.5) Bildsprache/Sprachbilder	26
2) Schrift	27
2.2) Die graphischen Markierungen als Schrift.....	29
2.3) Linien/Sprache.....	31
3) Lyrik	31
3.1) Was ist Lyrik?.....	32
3.2) Die lyrische Gestalt	32
3.3) Lyrische Sprache:.....	34
4) Semiotik und Plurisemanz	36
4.1) Semiotische Theorie	37
4.2) Plurisemanz.....	38
5) Zusammenfassung	39

Kapitel III: Figurative Dichtung, Mallarmé und die Moderne	40
1) Technopaignia, Carmen figuratum oder Kalligramm: Schrift/Sprach/Bilder	41
1.1) Das figurative Gedicht: Ein historischer Überblick.....	41
1.2) Kurze Typologie der visuellen Poesie:	45
2) Mallarmé, Apollinaire, Picasso: Typographie, Komposition, Illustration	47
2.1) Mallarmés Würfelwurf:	48
2.2) Mallarmé, Picasso und die Zeitung.....	49
2.2.1) Mallarmé und die Tageszeitung	50
2.2.2) Picasso und die Tageszeitung	52
2.2.3) Punning und Kalauer oder: Mallarmé, Picasso und die Wortspiele	53
3) Apollinaire, der Maler	55
4) Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916	56
Kapitel IV: Die Köpfe	63
1) Linienschrift als Aussageprinzip	63
1.1) <i>Kopf eines Mannes mit Hut</i>	63
1.2) <i>Kopf eines Mannes</i>	67
1.3) <i>Kopf</i>	70
2) Die Linienschrift als Konstruktionsprinzip	73
<i>Kopf eines Mannes mit Hut</i>	73
<i>Kopf eines Mannes</i>	74
<i>Kopf</i>	75
3) Schlussfolgerung:	76
Danksagung	81
Abbildungsnachweis	89
Abbildungsverzeichnis:	92
Abstract	142

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit drei Arbeiten Pablo Picassos, die zu den sogenannten *papiers collés* gezählt werden. Diese spezifische Werkgruppe steht am Ende der kubistischen Produktion von dessen Erfindern und Protagonisten, Georges Braque und Picasso. Auch wenn es Braque war, der 1911 erstmals ein Malereifremdes Element in eines seiner Werke einklebte und damit den Grundstein für die nach diesem Verfahren *papiers collés* genannten Werke legte, war es zweifellos Picasso, der die mit diesem Schritt zusammenhängenden Möglichkeiten in den zwei darauffolgenden Jahren voll ausnutzte. Diese der vorliegenden Arbeit ist, dass die ausgewählten Werke im spezifischen in Bezug auf ihre Wirkprozesse, Interpretations- und Beschreibungsvielfalt und die Sinngeneese jenen lyrischer Texte besonders ähnlich sind.

In den *papiers collés* werden die in den Jahren von 1909 an entwickelten kubistischen Verfahren weiterentwickelt. Durch den Einbezug von Papierelementen, Zeitungsausschnitten oder auch aufgemalter Schrift, lässt sich der Wirklichkeitsbezug und damit auch die Erzeugung von Referenz im Bild auf grundlegend neue Art und Weise gestalten. Die kubistischen Mittel erfahren dadurch eine Transformation, die aus den Facetten und Konstruktionsmarkierungen zusehends eigenständige Elemente werden lässt. Im ersten Kapitel werden die drei ausgewählten Werke deshalb in ihren historischen Kontext gestellt. So soll verdeutlicht werden, dass die darin verwendeten graphisch-zeichnerischen Mittel, die in weiterer Folge der Arbeit eine wesentliche Beschreibung und Rolle erhalten, am Ende einer jahrelangen Entwicklung stehen. Dieselbe in einem ersten Kapitel zu skizzieren bedeutet, den Werken einen historischen Rahmen zu geben, der die tiefergehende Betrachtung einfasst. Dabei wird im Anschluss spezifischer auf die Ausführungen Pierre Daix' eingegangen werden. Als Ersteller des *Catalogue Raisonné* der kubistischen Werke, hat er sich in deren Besprechungen ausführlich zu ihren Wirk- und Interpretationsprozessen geäußert. Die besondere Betonung der metareflexiven Ebene der *papiers collés*, zeigt, wie komplex diese Werkreihe ist und wie intensiv die einzelnen Werke unter- und miteinander in Relation stehen.

Im zweiten Kapitel wird eine theoretische Basis für die These der Arbeit gelegt. In Unterkapiteln sowohl zum Wesen des Bildes, als auch zur Definition von Lyrik und Schrift sollen die theoretischen Ausgangspunkte gelegt werden, die in der weiteren Folge begangen werden. Bildtheoretische Fragestellungen sollen dazu dienen, einerseits die spezifischen Charakteristika von Bildern, andererseits aber auch deren Wirk- und Interpretationsprozesse sowie ihre diversen Möglichkeiten der Sinngeneese zu beschreiben. Was Bilder sind und sein können, wie sie wirken und durch welche Mittel respektive den Einsatz derselben, heißt, diese Positionen

anhand der drei ausgewählten Bildern prüfen zu können. Dadurch soll eine vertiefte und begrifflich klarere Betrachtung ermöglicht werden. Vergleichbar ist die theoretische Beschäftigung mit der Lyrik. Die These der vorliegenden Arbeit kann nicht ohne eine Grenzziehung und/oder -erweiterung in Bezug auf das Wesen und die Wirkungsprozesse von lyrischen Texten auskommen. Als eigenständige Gattung besitzt sie Ordnungen in Fragen formaler und semantischer Komposition und Charakteristika bezüglich ihres Sprachgebrauchs, die es an den ausgewählten *papiers collés* zu prüfen gilt. Im Zwischengebiet von Bild und Lyrik liegen die Sprache und die Schrift. Letztere ist besonders wichtig. Ihre Erscheinung als sichtbare Markierungen auf einem Textträger rückt sie unmittelbar in die Nähe Wahrnehmungs- und damit auch bildtheoretischer Implikationen, die sie birgt. Schrift vermittelt sprachlichen Ausdruck. Als bleibende und wiederholbare Spur von Sprache steht sie demnach ebenso eng in Verbindung mit verbal-semantischen Implikationen. Der Versuch, die graphischen Markierungen, die die ausgewählten Werke ausmachen, als eine eigenständige Art von Schrift zu beschreiben, ist somit für die These ihrer Nähe zu lyrischen Texten notwendig. Die extrem enge Relation der Themengebiete des zweiten Kapitels führt zur Durchdringung der einzelnen Gebiete in der Besprechung der jeweils anderen. Der Fakt, dass die Bereiche Bild, Lyrik, Sprache und Schrift nicht absolut voneinander getrennt werden können, ohne wesentliche Gemeinsamkeiten wesentlich zu ignorieren, zeigt, dass die aufgestellte These mindestens eine Daseinsberechtigung hat.

Das dritte Kapitel wird die eher theoretischen Ausführungen anhand eines besonderen Beispiels praktisch sichtbar zu machen. Die lyrische Gattung des Kalligramms zeigt die soeben angesprochene enge Verflechtung von semantischen und formalen Implikationen von Schrift, Bild und Sprache. Ein Abriss ihrer mehr als dreitausend Jahre alten Geschichte kann greifbar machen, wie groß das Gebiet dieser Vermischungen und der jeweiligen Anteile der einzelnen Gebiete in einem figurativen Gedicht sein kann. Das Kalligramm legt offen, dass formale Komposition mit dem schriftsprachlichen Ausdruck von wesentlicher Wichtigkeit ist. Sie kann nicht nur nachahmende Referenz herstellen, sondern weit darüber hinausgehen. Anhand von Stéphane Mallarmé wird die formal-semantische Ausdrucksfähigkeit von Komposition mit Wörtern besonders klar. Ein Unterkapitel beschäftigt sich deshalb kurz mit dessen experimentellem Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, das kurz vor seinem Tod fertiggestellt und publiziert wurde. Mallarmés Interesse am Medium der Tageszeitung schlägt eine Brücke zu Picasso. Dessen Verwendung in vielen *papiers collés* von Fragmenten von Zeitungspapier ist immer wieder diskutiert worden; die Rolle, die diese Elemente in den Bildern spielen bleibt ungeklärt. Mallarmés Interesse an dem relativ neuen und zu seiner Zeit enorm wachsenden Medium liegt in dessen Reichweite, die der Dichter für die Erweiterung eines Diskurses und der Verbreitung von Lyrik als ideal erachtet. Dieser positiven Einstellung gegenüber einigen Merkmalen der Tageszeitung stehen nicht wenige Meinungen zu Picassos Gebrauch derselben. Beide Künstler haben durch und mit dem Einsatz von

Tageszeitungspapier oder deren Sprache und Seins-Art ein vielgesichtiges Spiel betrieben, das von WissenschaftlerInnen als *punning* bezeichnet wurde. Diese Spielarten von ‚Kalauer‘, die Mallarmé und Picasso mit der Sprache getrieben haben, ist nicht nur ein wesentlicher Grund für die Verbindung der beiden in dieser Arbeit. Darüber hinaus zeigen die in einem weiteren Unterkapitel erläuterten (Sprach)Spiele, wie offen und frei die Werke für vielgestaltigste Interpretationsansätze sind, ohne dabei in aussagelose Willkür zu verfallen. Durch diese verbindende Auseinandersetzung von Picasso mit Mallarmé und einem Vergleich ihres ‚Kalauers‘ können auch die ausgewählten Arbeiten besser betrachtet und verstanden werden.

Nachdem gemeinsame und gegenteilige Aspekte im künstlerischen Schaffensprozess von Mallarmé und Picasso ausgeführt wurden und damit auch jene Neuerungen beschrieben wurden, die durch das Werk Mallarmés eingeführt wurden, widmet sich das dritte Kapitel schließlich einem Zeitgenossen Picassos: dem Dichter Guillaume Apollinaire. In der Person Apollinaires laufen die voran besprochenen Themen in-eins. Als Dichter war er selber in jungen Jahren stark symbolistisch geprägt, er kannte Mallarmé, dessen Werk und Umfeld sehr gut, war ein besonders enger Freund Picassos und Theoretiker und Künstler der Avantgardekünste im Paris der ersten zwanzig Jahre des 20. Jahrhunderts. Außerdem publizierter 1918, kurz vor seinem Tod, den Gedichtband *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, in dem zahlreiche Kalligramme enthalten sind. Deren Seins-Art unterscheidet sich in spezifischen Details allerdings wesentlich von der Tradition figurativer Dichtung. Die genuin neuen figurativen Gedichte verdanken sich besonders den Entwicklungen, die durch Mallarmé angestoßen und anfänglich dominiert wurden, genauso wie die enge Freundschaft zu Picasso und die Tätigkeit als Theoretiker des Kubismus nachweisbar Spuren in Apollinaires Kalligrammen hinterlassen haben.

Das dritte Kapitel stellt die ausgewählten Werke Picassos in die Nähe von Neuerungen Mallarmés, sowie auch in ein Verhältnis von praktischer Wechselwirkung mit Guillaume Apollinaire und spezifisch dessen Gedichtband der *Calligrammes*. Durch die Herstellung eines Näheverhältnisses zu zwei Dichtern und deren lyrischer Produktion werden die Werke Picassos mit den lyrischen Wirk- und Sinngeneseprozessen in Verbindung gebracht und kann die These dieser Arbeit argumentativ weiter untermauert werden.

Im vierten und letzten Kapitel werden die drei ausgewählten Werke einer detaillierten Beschreibung unterzogen. Sowohl ihre rein visuelle und formale Komposition, als auch die Art und Weise ihrer Sinngenesese werden – im Lichte der vorangegangenen Ausführungen – eingehend beschrieben. In diesem letzten Kapitel laufen die Teile der Arbeit zusammen und können klar und verständlich zeigen, dass die These – die Werke seien lyrischen Texten ähnlich – argumentative Gültigkeit besitzt. Die Schlussfolgerung dieses letzten Kapitels ist demnach auch das Fazit der gesamten Arbeit und stellt in kurzer Form erneut die Bezüge und

Verweise zu den Gebieten und Künstlern her, die die ausgewählten Werke mit denselben teilen und deren Nähe zeigt, dass die *Köpfe* lyrische Kapazitäten besitzen und nutzen.

Kapitel I: Geschichte(n): Entwicklung der kubistischen Formensprache

Die in der vorliegenden Arbeit behandelten Werke entstanden zwischen dem Ende des Jahres 1912 und bis in den Herbst 1913 hinein. Sie sind Teile einer Serie von motivgleichen Experimenten mit den in den Jahren zuvor erarbeiteten kubistischen Mitteln. Die Werke des Jahreswechsels 1912/13 stehen zwischen zwei malerischen Stilen in Picassos Werk. Er verbrachte den Sommer 1911 erstmals im südfranzösischen, unmittelbar vor der französisch-spanischen Grenze liegenden Ort Céret, wo er das zum dominierenden Konstruktionsprinzip werdende Innengerüst weiterentwickelte, dessen Beginn bereits in den Werken des Sommeraufenthaltes von 1909 in Horta de Ebro sichtbar ist. (Abb. 1) Während des Sommers 1910, den Picasso in Cadaqués verbringt, gelingt ihm die Aufsplitterung der Form des Bildraumes zur Gänze und Objekte sowie Hintergrund werden durch ein zunehmendes Aufbrechen ihrer Konturen in ein Diskontinuitätsverhältnis gestellt. Die Formen sind zwar nach wie vor strukturiert, brechen aber in ihren Störungen¹ die Klarheit der Unterscheidung zwischen Figur, Hintergrund und Komposition auf. (Abb. 2) Die beständige Weiterentwicklung kubistischer Mittel in den Jahren von 1909 bis zum Jahreswechsel 1912/13 ist zum Verständnis der ausgewählten Werke von besonderem Interesse. In den ausgewählten *Köpfen* manifestieren sich die erreichten Neuerungen in unterschiedlicher Gewichtung und Anwendung, weshalb eine historische Einordnung der Werke an den Beginn dieser Arbeit gestellt wird. Die Werke sollen nicht nur auf einer spezifischen Zeitachse positioniert werden, sondern auch dezidiert ans Ende des ‚reinen‘ Kubismus der analytischen und synthetischen Phasen gestellt werden. 1914 verbringt Picasso den Sommer in Avignon. Die dort entstandenen Werke zeigen ein neuerliches Interesse an der traditionellen Darstellung von Figur und nutzen wieder kräftige Farben. (Abb. 3) Pierre Daix spricht von einem nicht weiter definierten „Lyrizismus“, den er mit einer voll ausgelebten Fantasie Picassos umschreibt, die sich in „weichen, lyrischen und barocken Kurven“² manifestiert. Die Bedeutung des *Lyrischen* bezieht sich bei Daix demnach in besonderer Weise auf etwas Verspieltes – runde, weiche Formen, Farbenspiel und Farbenpracht.

Vor der erwähnten Avignoner Schaffensperiode von 1914, haben sowohl die Autoren des Catalogue Raisonné, Pierre Daix und Jean Rosselet, wie auch Pepe Karmel die Werke von circa 1908 bis 1913 auf einer Linie fortlaufender Entwicklung interpretiert. Die ausgewählten *Köpfe* der

¹ „disruptions“: Daix/Rosselet 1979, S. 81

² Ebd., S. 162

vorliegenden Arbeit sind als vorläufige Endpunkte dieser Entwicklungen zu sehen. Die nun folgende historische Rahmung folgt einem chronologischen Prinzip und stellt die Aussagen aus Pierre Daix' und Jean Rosselets *Catalogue Raisonné* mit den Ausführungen Pepe Karmels zur Entwicklung des Kubismus in Relation. Mehrere Gründe sprechen für die Konzentration auf diese Autoren: Pierre Daix ist einer der versiertesten Kenner Picassos und seines Oeuvres, während Pepe Karmels Monographie *Picasso and the Invention of Cubism* 2003 und somit fast 40 Jahre nach dem *Catalogue Raisonné* von Daix und Rosselet erschienen ist. Es beinhaltet dementsprechend eine Vielzahl an in diesen Jahrzehnten verfasster Literatur. Ein rekurrierender theoretischer Topos von Pierre Daix ist die Selbstreflexivität der Malerei Picassos. Die intensivsten Jahre kubistischer Experimente und deren Errungenschaften beschäftigen sich immer auch auf einer Metaebene mit Fragestellungen nach den Funktionsweisen und Möglichkeiten der Malerei selbst – Fragen, die in den Werken wiederum bildhaft gemacht sind. Die Monographie von Pepe Karmel kann ohne Zweifel als Grundlagenwerk zum Kubismus von Georges Braque und Pablo Picassos bezeichnet werden. In seiner Beschäftigung mit den semiotischen Theorien von Rosalind Krauss und Yve-Alain Bois gelingt es dem Autor nicht nur, die komplexen Interpretationen gut verständlich wiederzugeben, sondern auch Schwachpunkte und Auslassungen in deren Argumentation zu finden, zu kritisieren und alternative Lesarten anzubieten.

1) Von Kuben, Rastern und dem Minimum

1.1) Vor dem Kubus: Impressionismus und Empiristische Philosophie

Der Impressionismus trennt erstmals das Objekt von Darstellungsform, wodurch diese einen bis dahin ungekannten Grad an Autonomie gewinnt. Cézanne gelingt es zu zeigen, dass die Malerei keine Abbilder auf der Bildfläche schafft, sondern direkt an den Voraussetzungen dieser Darstellungen arbeiten kann.³ Die Postimpressionistische Malerei führt die Auflösung der Form konsequent fort und bezieht sie stärker in die Fläche des Bildvehikels ein. Nachimpressionistische Kunsttendenzen versuchten, die immer bedrohlicher werdende Unlesbarkeit der Darstellung durch eine Reduzierung der Quantität ihrer farblichen Mittel zu verhindern. Die Kubisten wiederum versuchten es durch die Vereinfachung der geometrischen Formen selbst. Besonders die Werke des analytischen Kubismus zeigen den Unterschied zu den impressionistischen Impulsgebern: Ihre teils ausdrücklichen Konturen, die Massivität der schattierten Formen und die monochrome Farbgebung entsprechen nicht den Verfahren von Künstlern wie Claude Monet oder Paul Signac. Mit den Impressionisten beginnt die bildende Kunst in ihren Werken die direkte Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihre Transposition in

³ Dies ist eine von Merleau-Ponty vertretene These, siehe Boehm 2006, S. 20-21 und vgl. ebd.: „Was wir in den Bildern sehen sind Fügungen von Farbe, Form und Linien, die weder Gegenstände umschreiben, noch Zeichen setzen, sondern etwas zu sehen geben.“

illusionistische Abbilder nicht mehr stillschweigend als Hauptaufgabe anzunehmen. Das betrachtende Subjekt muss am Wiedererkennen des Dargestellten aktiv teilnehmen und die durch die Malerei vermittelten Reize in ein System einordnen. Erst das Verständnis und die Ordnung desselben ermöglichen eine Wahrnehmung *von etwas*. Die genuine Leistung des Kubismus ist in dieser Geschichte die genuin eigene Art des Aufsplitters der darzustellenden Gegenstände und das Einfügen der so gewonnenen Flächen in ein Raster. Hinzu kommt die Entwicklung einer Syntax für diese Formkonstruktion – Errungenschaften, die ohne die Vorarbeit der Impressionisten und ihrer Nachfolger nicht möglich gewesen wären.

In seiner Monographie *Picasso and the Invention of Cubism* vermittelt Pepe Karmel zwischen empiristischer Theorie und Philosophie und der impressionistischen Bildpraxis.⁴ Bei der impressionistischen Integration des Dargestellten in eine Ordnung planer Flächen ging es anfänglich um die Erhöhung der optischen Werte des Dargestellten. Die empiristischen Theorien gehen auf John Locke und Berkeley und damit auf das England des ausgehenden 17. Jahrhunderts und beginnenden 18. Jahrhunderts zurück. Sie legen nicht nur den theoretisch-philosophischen Grundstein für die Loslösung der Form von der Darstellung des Objektes. Der Empirismus unterscheidet in der Wahrnehmung ein und derselben Welt streng zwischen der Darstellung taktiler und optischer Wahrnehmung. Daniel-Henri Kahnweilers Deutung, die kubistische Repräsentation entstehe erst im betrachtenden Nachvollzug der gegebenen Hinweise und dem daraus resultierenden Wiedererkennen des Dargestellten, ist eine auf empiristische Gedanken rückführbare Aussage.⁵ Wenn die Wahrnehmung nicht mehr alleiniger Garant für das Verständnis des Wahrgenommenen ist, sondern dazu eine Erinnerungsleistung des Betrachters von Nöten ist, ist auch die Arbeit am kubistischen Bild mit empiristischer Terminologie zu erklären.⁶

1.2) 1908/09 und die *Drei Frauen*:

In den Jahren 1908 und 1909 liegt Picassos Fokus auf zwei Aufgaben: Einerseits die Organisation der Objekte im Raum, andererseits die Arbeit mit der Darstellung der menschlichen Figur. In Folge dieser Anstrengungen können sowohl Picasso als auch Braque eine Synthese von Tiefe und Fläche im Bild herstellen.⁷ Am Beispiel des Werkes der *Drei Frauen* (Abb. 4), das im Frühling 1908 fertiggestellt wurde, lassen sich diese Entwicklungen gut illustrieren. Für die Staffelung der Figuren in einen bildinternen Tiefenraum greift Picasso auf Konstruktionsprinzipien der Frührenaissance des 14. Jahrhunderts zurück. Vor der Anwendung der Zentralperspektive, diente die vertikale Staffelung vom unteren zum oberen Bildrand der Suggestion eines nach

⁴ Siehe Karmel 2003, S. 17-20

⁵ Ebd., S. 17

⁶ Ebd., S. 21

⁷ Siehe ebd., S. 24

hinten, also in die Tiefe verlaufenden Raumes.⁸ Ein besonders wichtiges Anliegen ist Picasso aber die Erhaltung der Masse seiner Figuren auf der Bildfläche. Es gilt, die im Impressionismus und Pointillismus verloren gegangene, skulpturale Qualität der Figur wiederzugewinnen, ohne zu einer konventionell-akademischen Malerei zurückkehren zu müssen.

Aus diesem Grund sind *Drei Frauen* ein wichtiger Moment in der Entwicklung der kubistischen Syntax: Es gelingt, durch die geometrischen Facetten und die ineinandergreifenden Flächen Objekt und Bildgrund miteinander verbinden. Wo die Facetten 1908 noch die einzigen Ausdrucksträger waren und jede Veränderung der Schattierung den Übergang zu einer anderen, abgegrenzten Fläche bedeutete, werden sie im Zuge des darauffolgenden Jahres autonom und erhalten einen eigenen, internen Schattierungsverlauf.⁹

1.3) 1909/10 – vom Gitter zum Raster:

Zwischen der Skulpturalität und Masse der Figuren und dem Ordnungsprinzip des Gitters wird eine immer größere Differenz sichtbar. In den Werken von 1909 und Anfang 1910 herrscht eine teils verwirrende Unstimmigkeit zwischen den vor- und zurückspringenden Flächen und dem Gitter, das sich wie ein Stoff auf die Bildfläche legt und sich der Struktur der dahinterliegenden Elemente aufzwingt.¹⁰ In Georges Braques *Mandora* (Abb. 6) werden diese sich widerstreitenden Tendenzen gut sichtbar. Die Splitter des Instrumentes haben am unteren Ende der Saiten einen eigenwilligen Tiefen- und Höhenzug, der allerdings durch das Konstruktionsprinzip unterdrückt zu werden scheint. Wie zwischen zwei dünnen Folien gepresst, haben sie ihre dreidimensionalen Ansprüche dennoch nicht ganz aufgegeben und arbeiten gegen das sie ordnende Prinzip.

1.4) 1910 und der neue kubistische Raum:

1910 führt dieser Kontrast zwischen Flächen und Gitter zur Verstärkung desselben hin zu einem Raster. Das Raster soll die Verzerrungen verhindern, die durch den Versuch der Vereinheitlichung von Repräsentation und Konstruktion entstehen. In der zunehmenden Dominanz des Rasters droht allerdings immer wieder die Auflösung der Darstellung und dadurch die Gefahr, dass das Bild ungegenständlich wird. Die Bewegung der Facetten ist nun ein bildinternes Heben und Senken, ausgelöst durch das Springen des Blickes von Fläche zu Fläche. Das dominante *grid* verändert die kubistische Syntax radikal. Ein vergleichender Blick auf Braques eben genannte *Mandora* von 1909 und Picassos *Mädchen mit Mandoline (Fanny Tellier)* (Abb. 7) von 1910 zeigt, wie das Raster die Unstimmigkeiten zwischen dreidimensionalem Anspruch der Facetten und dem Flächendiktat des Gitters befrieden kann.

⁸ Vergleiche (Abb. 5): *Versuchung Jesu auf dem Berge* von Duccio di Buoninsegna, 1308-10, Frick Collection New York

⁹ Siehe Karmel 2003, S. 62

¹⁰ Siehe ebd., S. 43

Mit der Durchsetzung des Rasters verändert sich auch der Schaffensprozess. Zunächst wird die Komposition erstellt, im Anschluss daran werden illusionistische Details in das Bild eingefügt. Sie sind Reflexe auf die fortschreitende Abstrahierung der Darstellung und dienen dem Betrachter als Hinweise, um das Dargestellte teils überhaupt erkennen zu können. Sie sind Referenzmarkierungen eines nach wie vor herrschenden Wirklichkeitsbezuges. In diesem Prozess verändern sich auch die Facetten selbst: Sie liegen nicht mehr Rand an Rand, sondern überlappen einander – skulpturale Masse wird in skulpturales Volumen verwandelt.¹¹ Die Facetten ordnen sich nicht mehr in derselben Art und Weise wie vorher dem Raster unter. Die Volumen der dargestellten Figuren werden zu, nach vorne aus dem Bildraum tretenden Flächen. Picasso imaginiert seine Figuren und Objekte als Gruppe freischwebender Flächen und Linien, Kurven, Winkel und rechtwinkliger Streifen. Im Sommer 1910 werden mit diesen Veränderungen wichtige Weichenstellungen gelegt, die Kahnweiler als entscheidend für die Entwicklung des Kubismus betrachtet, weil sie die „geschlossene Form durchbrochen“¹² haben.

Das Raster verändert auch nach dem Sommeraufenthalt in Cadaqués weiterhin kontinuierlich seine Struktur. Im Herbst wird das grundlegende Kompositionsprinzip zunehmend vertikaler und Ende des Jahres wird die Dominanz des Rasters schließlich am deutlichsten. Das führt zu einer fortschreitenden Verzerrung der in es eingesetzten Objekte und Figuren. Um dem Raster zu genügen, müssen sie in eine wachsende Anzahl von Flächen zerlegt werden, was wiederum das Verständnis der Darstellung erschwert. In dieser Entwicklung liegt gleichzeitig das Entstehungsmoment für die Geburt des kubistischen ‚Zeichens‘. Die Facetten der zerlegten Objekte und Figuren müssen weiterhin ihre referenzielle Funktion ausüben, was in einem nahezu unlesbar gewordenen Bildraum schwieriger geworden ist. Daraufhin übernehmen einzelne, spezifische Flächen die notwendige Referenzfunktion. Karmel sieht diesen Schritt bereits in den Werken Ende des Jahres 1909 erfüllt. Persönlich würde ich die ersten Anzeichen und tatsächlichen Folgen von referenzführenden ‚Zeichen‘ erst auf den Herbst 1910 festlegen.

1.5) 1911 und die Melonenschnitte:

Die Zeichnung *Apfel und Weinglas* (Abb. 8) lässt erstmals eine klare Vorahnung auf die Werke des Winters 1912/13 zu. Ein erstaunlich autarkes Netzwerk aus linearen Markierungen beherrscht den Gesamteindruck, während die Gruppen aus Farbtupfern Schattierungen ähneln und noch einen klaren Bezug zu Werken von 1911 haben. Die Diagonalen sollen keine deskriptive Funktion erfüllen, sondern Andeutungen von Volumen und Ausrichtung des dargestellten Körpers geben.¹³ Die referenztragenden Facetten des Vorjahres werden zu eigenständigen graphischen Markern. Die von Karmel als „melon slice“¹⁴ beschriebene Halbmondform beispielsweise wird

¹¹ Ebd., S. 69

¹² Kahnweiler 1958, S. 49

¹³ Siehe Karmel 2003, S. 87

¹⁴ Siehe u.a. ebd., S. 83

später als Zeichen für /Brust/, /Schulter/, /Tisch/ oder /Auge/ einen festen Platz im malerischen Vokabular der *papiers collés* Picassos haben. Aber auch das, was Karmel als „T-shaped marks“¹⁵ beschreibt, findet im Frühjahr 1911 Eingang in die Bilder Picassos.

Für die vorliegende Arbeit besonders interessant ist das Ölbild *Kopf* (Abb. 9), das ebenfalls in diesem Zeitraum entstanden ist. Erstmals – und für einige Monate auch das letzte Mal – experimentiert Picasso mit vergleichbaren graphischen Markern am Motiv eines menschlichen Kopfes. Es tauchen bereits einige jener Markierungen auf, die in den ausgewählten Köpfen in differenzierterer Klarheit wieder genutzt werden. Das in heller Farbe monochrom ausgemalte Dreieck beispielsweise schafft in der Zusammenarbeit mit den beiden ovalen Formen, von denen ihr eine eingeschrieben ist, bereits den später unverkennbaren Eindruck eines zugleich im Profil wie frontal gesehenen Gesichtes. Dreieck und ihm eingeschriebenes Oval bezeichnen in imaginierter Profilansicht die Nase und das Auge, während die außerhalb davon liegende, runde Form zu einem Ohr wird. Ebenso findet das Motiv eines mit Weinflaschen, Gläsern und anderen Alltagsgegenständen besetzten Tisches im Frühling 1911 erstmals Verwendung.

1.6) 1912 und die Vertikale

In der ersten Hälfte des Jahres 1912 nimmt die Dominanz des Rasters ab. Dadurch wird der Bezeichnungswert der einzelnen graphischen Markierungen gesteigert. Die Flächen erzeugen durch Überlappungen ein Verwirrspiel unterschiedlicher Tiefeneindrücke, ihre Schattierungen sind teils ganz aufgegeben worden. Die Organisation der Bildfläche beschränkt sich zunehmend auf eine immer geringer werdende Anzahl von Markierungen. (Abb. 10)

Die Zeichnungen der zweiten Jahreshälfte erreichen, was in den vorangegangenen Jahren ein wiederkehrendes Thema gewesen ist: Die Verbindung der Konstruktion eines bewegten Raumes mit der Verstärkung der Figur als skulpturale Masse darin.¹⁶ Das Problem einer inkohärenten Raumkonstruktion ist gelöst und lässt Picasso daraufhin die Freiheit, sich auf die Darstellung der Figuren und Objekte zu konzentrieren. In Serien gleicher Motive experimentiert er von Werk zu Werk mit variierenden Möglichkeiten der Organisation von Bildfläche, Figur und Raum.

Die Erfindung der *papiers collés* ist eine Konsequenz aus den bisher geschilderten Entwicklungen: Die Reduzierung der ehemals referenztragenden Facetten auf Grundmarkierungen, das weniger dominierende Raster und das Entstehen eines determinierten Vokabulars bedeutungstragender Markierungen erleichtert das Einfügen bildfremder Materialien ins Bild. Im Herbst 1912 schafft Georges Braque das erste *papier collé*: *Obstschale und Glas* (Abb. 11).

¹⁵ Siehe u.a. ebd., S. 83

¹⁶ Karmel 2003, S. 91: „The drawings of summer and fall 1912 mark the convergence of Picasso’s two chief concerns of the preceding years: the definition of projective space and the reinvention of the body as a sculpture.“

1.7) 1913 und das Minimum:

In einigen Kopf- und Gitarrenserien vom Sommer 1913 in Céret versucht Picasso, die Gesamtkomposition und die Struktur der Werke auf ein äußerstes Minimum zu reduzieren. Zwei Köpfe (Abb. 12-13) und drei Gitarren (Abb. 14-16) sind besonders auffällig. Ihre formelle Architektur besteht aus einem autarken Gerüst weniger Markierungen, die bei den Köpfen noch mit Kohle oder Kreide gezeichnete Elemente umfasst, in den Gitarren allerdings bis auf zwei ineinander gezeichnete Kreise lediglich von aufgeklebten Papieren gestaltet werden.

Zwischen der Gitarre (Abb. 14), dem Kopf (Abb.13) und einer weiteren Gitarre (Abb. 15) herrschen besonders enge formale Verbindungen.

Der Grundaufbau ist bei diesen drei sehr ähnlich: ein großes Dreieck liegt auf einem monochromen Grund. Darauf sind in unterschiedlicher Größe und Form, Papierelemente angebracht. Besonders durch das nach oben spitz zulaufende Dreieck sowie das Format der Papiere ist der Gesamteindruck vertikal. In allen Werken finden sich längliche, leicht diagonal kippende Rechtecke. Unabhängig von ihrer ganz anderen Machart als Ölgemälde, sind die Elemente in der *Gitarre* (Abb. 15) zahlen- und qualitätsmäßig am spärlichsten gehalten. Die zwei ineinander gezeichneten Kreise des Klangloches setzen sie in eine unklare Deutungsposition zwischen den Möglichkeiten, das Instrument oder die Augen eines Kopfes bezeichnen zu können. Einzig die große Formation aus dunklen Rechtecken, die das Dreieck im unteren linken Bildviertel überlagert, stellt das Werk in eine nähere Umgebung zur Gitarre als zum Kopf. Im *Kopf* (Abb. 12) wiederum, wird die oft benutzte, ambivalente Form der verbundenen Halbkreise angewendet. Auch sie ermöglicht in diesem Kontext gleichermaßen die Interpretation einer Gitarre (/Klangkörper/) wie eines Kopfes (/Ohr/).

Diese drei Werke vermitteln einen Eindruck, wie weit Picasso mit seinem rezent entwickelten Vokabular gegangen ist: die Differenzen zwischen ihnen und den späteren Motivserien sind sehr gering. Dennoch ist das Vokabular der ausgewählten *Köpfe* klarer formuliert. Markierungen wie das Kollektiv aus langer Diagonale und dem in direkter Nähe dazu gezeichneten Kreis an dessen oberem Ende bezeichnen unweigerlich /Nasenbein/ und /Auge/. Bei den drei Gitarren ist es lediglich der zwei- von dreimal vorkommende doppelte Kreis, der eine letzte Referenzmöglichkeit zum Schallloch des Instrumentes bietet und darüber hinaus verwirrenderweise auch ein /Auge/ bezeichnen könnte. Die Markierungen sind derart reduziert, dass das Motiv eigentlich nicht mehr erkennbar ist. Wo in den Werken vom Winter ein und dieselbe Markierung je nach Kontext ein Ohr, eine Gitarre oder eine Geige bedeuten konnte, fehlt es in ihnen an genau diesem bestimmenden Kontext. Erkennen ist nach wie vor möglich, aber die Darstellung ist zu kontextlos geworden. In diesen drei Werken manifestiert sich der Endpunkt der Suche nach dem Minimum an notwendigen Markierungen, um ausreichende Referenz zu erzeugen. Gleichzeitig wird

deutlich, dass die *Köpfe* des Winters 1912/13 im Sinne ihrer Referenzialität auf ein Dargestelltes besser funktionieren.

2) Pierre Daix und die Wirklichkeit(en)

Wie bereits erwähnt, ist Pierre Daix neben der Genese der kubistischen Entwicklungsschritte auch an deren selbstreflexiver Metaebene interessiert. Den Experimenten von Braque und Picasso liegt eine Vielzahl an Fragestellungen zugrunde, die die Malerei als Prozess und Medium selbst betreffen.

Der Kubismus reiht sich in jene Praxis, die seit dem Impressionismus das traditionelle Verständnis der Malerei als Repräsentation der externen, empirisch wahrnehmbaren Welt im zweidimensionalen Bildraum nicht mehr akzeptiert. Mittel wie das Aufbrechen der Objektkontur oder das Auflösen der Farbgebung von der Beschreibung der Bildobjekte dienen dazu, den Akt der Realitätsdarstellung selbst zu repräsentieren. Die Objektivität, die diesem Unterfangen zugrunde liegt, richtet sich nicht nach dem sinnlich-empirisch Wahrnehmbaren. Picasso versucht auf eine andere Art, die Eindrücke dreidimensionaler Objektwahrnehmung auf die zweidimensionale Fläche zu transponieren. Ziel ist ein „optisches Modellieren der Oberfläche der Leinwand“¹⁷. Das bedeutet die Suche nach einem neuen Ausdruck der Wirklichkeit. Es soll eine eigenständige bildinterne Wirklichkeit geschaffen werden, die erkennbar, aber nicht ausschließlich repräsentativ ist.¹⁸

2.1) Typographie

Daix geht ausführlich auf die Nutzung von typographischen Elementen in der Malerei Picassos und Braques ein. Er sieht diesen Schritt als Erweiterung der illusionistischen Hinweise, die das Bild in einem Referenzverhältnis zur externen Wirklichkeit behalten sollen. Zu Beginn sind die Schriftzeichen in Picassos Werken aufgemalt. Sie vermitteln den Eindruck, nicht vom Künstler ins Bild eingebracht worden zu sein, weil ihre eigene Natur *immer* eine wesentlich artifizielle ist. Die Buchstaben wirken wie der Einbruch eines „Rohmaterials der externen Wirklichkeit“¹⁹ in das Bild. Die Einführung von Schrift steht am Anfang einer Reihe von Experimenten mit dem Einbezug diverser Materialien wie Zeitungspapier, faux-bois, mit Sand durchmischten Ölfarben oder sogar Gips.

Ende 1911 verfügt Picasso somit über zwei Zeichenregister: Auf der einen Seite über die formale Fragmentierung der Objekte und auf der anderen über die – meist ebenfalls bruchstückhaften –

¹⁷ Daix/Rosselet 1979, S. 83 [Übersetzung: PE]

¹⁸ „Die Malerei zieht nun aus, die Welt neu zu errichten; aber es sollte ihre ganz eigene Art von Welt sein.“ – Siehe ebd., S. 89

¹⁹ Ebd., S. 89

linguistischen Mittel. Das Repertoire vereinfachter Wirklichkeitshinweise besteht aus alltäglichen Objekten wie Schnauzer, Pfeife oder Weinglas, die im Bild schnell erkannt werden. Aus der Kombination der schnell identifizierbaren Einzelelemente und der formal zersplitterten Flächenstruktur entsteht eine Spannung, die dem Betrachter die Flächigkeit des Mediums und dessen Natur als etwas Künstliches bewusstmachen. Die Schriftzeichen sind in einen neuen formalen Ausdruck transponierte Referenzindikatoren. Sie erscheinen nicht als Abbilder empirischer Wirklichkeit, sondern beanspruchen innerhalb des Bildfeldes, in das sie eingefügt sind, eine eigene Wirklichkeit.

Die empirische Wirklichkeit wird mit einer davongetrennten Wirklichkeit *im Bild* gegenübergestellt. Es bleibt allerdings nicht bei der Einfügung aufgemalter Buchstaben und Wörter. In den Monaten vor den Sommeraufenthalten in Sorgues und Céret 1912 integriert Picasso das erste Mal ein wirklich völlig Malerei-fremdes Element: In *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* (Abb. 17) integriert er ein Wachstuch, das das Muster eines Stuhlgeflechts imitiert. Die Implikationen dieses Wachstuches sind noch komplexer als bei den Lettern oder Worten. Das Tuch ist nicht nur ein aus der Wirklichkeit herausgenommenes und in die Malerei eingefügtes *reales Objekt* – vielmehr ist es zusätzlich bereits selbst ein *trompe-l'oeil*, das die gewebte Sitzfläche eines Stuhles imitiert. Picasso hat mit dem Einfügen des Öltuch-trompe-l'oeil eine Substanz gefunden, die das Bild als Produkt und die Wirklichkeit darin als Darstellung deklariert. Picasso hat eine „neue Methode entwickelt, um die Wirklichkeit zu reproduzieren.“²⁰ Durch die Zeichenhaftigkeit der graphischen Grundmarkierungen werden konzeptuelle Verbindungen möglich, die über die pragmatisch-kommunikative Bedeutung des Objektes hinausgehen. Die bildinterne Wirklichkeit verliert ihre Referenz zur empirischen Wirklichkeit nicht gänzlich, sondern ermöglicht größere Interpretationsräume.

2.2) Retention _ Assoziation

Im Folgenden will ich die Unterscheidung von empirischer und bildinterner Wirklichkeit mit den Begriffen der *Retention*²¹ und *Assoziation* näher erläutern. Sie betrifft den Gebrauch von Farbe und anderen Materialien ebenso wie formale Kompositionsprinzipien. Besonders die Komposition spielt in der Produktion größerer assoziativer Spielräume eine wesentliche Rolle. Die empirische Wirklichkeit wird als „Sammlung diskreter Informationsträger“²² ins Bildfeld transponiert werden. In Facetten aufgelöst, zu Zeichen transformiert und in durchdachten Ordnungen zueinander in Beziehung gesetzt, schaffen sie ein „poetisches Modell der Wirklichkeit“²³. Das von mir als ‚Retention‘ bezeichnete Wiedererkennen (das nur möglich unter Bedingung eines vorherigen Lernprozesses ist) schafft ein stabiles Referenzverhältnis zur externen Wirklichkeit, während die

²⁰ Daix/Rosselet 1979, S. 94

²¹ Laut Duden: „2. (Psychologie) Leistung des Gedächtnisses in Bezug auf Lernen, Reproduzieren und Wiedererkennen“, siehe: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Retention> (Stand: 5.11.2019)

²² Ebd., S. 104

²³ Ebd., S.104

innerhalb des Bildes gesteigerte Assoziationsmöglichkeit konzeptuelle Querverbindungen ermöglicht. Die bildinterne Wirklichkeit fügt der externen Wirklichkeit somit eine verfremdete Erfahrung derselben hinzu – sowohl in der Erkenntnis der Gemachtheit des Bildes wie auch in Bezug auf die konzeptuellen Verbindungen zwischen Dingen, die in der konkreten Wirklichkeit getrennt bleiben. Die im Bild erzeugte Wirklichkeit ist eine eigene, in weiten Teilen unabhängige. Der Einbezug von Schrift, alltäglichen Objekten sowie die sich überlappenden Flächen erweitern die reine Denotation einer *anderen* Wirklichkeitswahrnehmung um konzeptuelle Informationsräume und Querverbindungen.²⁴

Die Entwicklung bis zum Sommer 1912 in Sorgues hat die völlige Befreiung der graphischen und koloristischen Mittel vom immanenten Objektbezug zur Folge, ohne diesen allerdings gänzlich aufzugeben. Die Mittel der Malerei werden auf ihre Grundfunktionen vereinfacht und in den jeweiligen Bildern durch immer neue Formatierungen in ambivalente Funktionsverhältnisse und -relationen gesetzt, die zwischen Retention und Assoziation, Objekt und Konzept oszillieren. Beide Betrachtungsinstrumente sind im Bild selbst stabil festgelegt: die Zeichenregister interagieren miteinander und haben einen Einfluss auf die Prozesse ihrer Betrachtung und Verarbeitung.

2.3) Die *pasted-paper-revolution*: der Winter 1912/13

Die soeben ausgeführten Entwicklungsschritte sind eine Art Proömium in Pierre Daix' Lesart. Sie sind Bedingungen für das, was er im Folgenden als „pasted-paper revolution“²⁵ bezeichnet und deren Zeitraum er zwischen Oktober 1912 bis Mitte 1913 festlegt. Zu den in diesem Zeitraum entstandenen Werken gehören auch die drei für die vorliegende Arbeit ausgewählten *Köpfe*. Die Teleologie von Daix sieht zwar in den Werken dieser circa sechs Monate keinen Endpunkt der vorangegangenen formalen Experimente, im Sinne dieser Arbeit mögen sie aber als vorläufiger Höhepunkt gelten. Er teilt diese „Revolution“ in drei Zeiträume und Zwischenschritte ein: 1) die Monate November und Dezember 1912; 2) Februar bis Anfang Frühling 1913²⁶ und schließlich 3) März und Frühsommer 1914²⁷.

Eine erste Neuerung ist die Nutzung von mit Sand vermischter Ölfarbe. Sie schafft einen eigenwilligen Tiefenzug und eine weitere Differenzierung der Fläche. Die weitaus wichtigere Errungenschaft stellt allerdings Georges Braques *Obstschale und Weinglas* (Abb. 11) dar, das erstmals ein faux-bois-Papier in ein Bild einarbeitet. Es ist der Anfang jener Werke, die unter den Schlagworten *collage* und *papiers collés* geführt werden. Pierre Daix definiert den Unterschied

²⁴ Siehe Ebd., S. 104

²⁵ Daix/Rosselet 1979, S. 111

²⁶ Ebd., S. 111: „In these, the pasted material served as excerpts from concrete reality, or, conversely, as pure ideograms. This led directly to painting in ideograms, or what has become known as Synthetic Cubism.“

²⁷ Daix 1979, S. 111: „In these, Picasso's attitude to the problem was quite different. He created textural effects by pasting on whole objects wherever possible (...). These 1914 *papiers collés* were to be the testing-ground for the juxtaposition and fusion of the Cubist viewpoint with that of traditional perspective (...). After this Picasso made only random use of pasted paper.“

folgendermaßen: In der *Collage* wird ein der Malerei fremdes Material zu Zwecken einer illusionistischen Praxis eingefügt. Das *papier collé* hingegen ist ein eigenes Medium, ein vollständiges piktoriales System. Es gründet auf den Unterschieden zwischen den ins Bildfeld eingebrachten Substanzen, Texturen und Reliefs und die damit provozierte Modifikation der sichtbaren Fläche.²⁸

Sowohl die mit Sand vermischte Ölfarbe als auch die eingeklebten, diversen Papierstücke dienen in erster Instanz der optischen Innovation. Ihr Ziel ist es, trotz ihrer eigenen Flächigkeit, den Effekt von Abstufungen innerhalb des Bildfeldes und damit die Suggestion von Tiefe zu erzeugen.

Die aufgeklebten Papierstücke werden in weiterer Folge zu eigenständigen malerischen Instrumenten. Picasso experimentiert mit der Ausdrucksvielfalt der verschiedenen Techniken in Serien von gleicher Motive. Eine solche Serie folgt nahezu unmittelbar im Anschluss an sein erstes *papier collé*, *Gitarre, Notenblatt und Glas* (Abb. 18) vom Herbst 1912. Durch die Wiederholung des Motivs in wechselnden Ausführungen lernt Picasso zum einen deren Einsatzvielfalt einzuschätzen. Gleichzeitig ist er in der Lage, die wechselnde Natur der Zeichen dem Betrachter Werk für Werk vorzuführen. Eine daraus resultierende Erkenntnis ist, dass sich ein Volumen auch durch sein Gegenteil ausdrücken lässt. Das kann anhand eines Vergleichs zwischen der *Kleinen Geige* (Abb. 19) und einer anderen *Geige* (Abb. 20) erläutert werden. In beiden agiert die Markierung der verbundenen Doppelhalbkreise, die den Körper der Geige bezeichnen, auf gegensätzliche Art und Weise. In der *Kleinen Geige* tritt der Instrumentenkörper gegenüber der benachbarten, dunklen Fläche links *hervor*, so als sei sie *vor* einem dunklen Hintergrund platziert. Ihre Konturen sind pastos. Feinkörniger Sand ist ihr zugemischt, der den Effekt einer Vertiefung des Korpus gegenüber der dunklen Fläche suggeriert. Die größere, rechts anschließende Fläche, in der drei Saiten leicht diagonal verlaufen, ist im Ton dunkler als die Korpusform, aber heller als der ‚Hintergrund‘. Sie scheint deshalb noch tiefer, unter der dunklen Fläche zu liegen. An ihrem scharfen linken und oberen Rand fällt der Blick in diese Tiefe, die Saiten sind wie Drahtseile dazwischen gespannt. Über dem Geigenkörper liegt eine Fläche aus pastoser, mit grobem Sand durchmischter Farbe, die textuell besonders stark hervortritt. Sie konterkariert erneut das gesamte Verhältnis von Vor- und Zurücktreten der Flächen. Aus der, zuerst als Hintergrund beschriebenen dunklen linken Fläche auftauchend, erhebt sie sich mithilfe dieser Textur über den unter ihr liegenden Geigenkörper, der ja eigentlich *vor* oder *über* dem blauen Abgrund liegen sollte. Die Schnecke im obersten horizontalen Bildviertel dreht sich gleichzeitig in zwei verschiedene Richtungen. Die linke Drehung ist graphisch und flächig, die Wirbel sind gleich groß. Der linke Wirbel scheint sich nach hinten in den Tiefenraum zu biegen, die S-förmige Kontur zwischen ihr und den anderen Wirbeln scheint hingegen von dort aufzutauchen. Der linke Wirbel scheint demnach sowohl kurz in die Tiefe wie auch aus dieser mit Schwung wieder nach vorne zu drängen. Ergänzend dazu geht von der rechten Schnecke

²⁸ Siehe ebd., Fußnote 128, S. 187-188

aus eine Diagonale weg, die bis an den Bildrand läuft. Rechterhand ist der Farbton deutlich dunkler, verläuft aber heller werdend in die benachbarte rechte Fläche aus. Der Verlauf suggeriert, die Fläche links von der Diagonalen stünde perspektivisch höher, so als werfe sie einen Schatten.

In der *Geige* ist das Spiel genau umgekehrt. Der Geigenkörper selbst ist in jenem schmutzigen Weiß gehalten wie der Hintergrund. Links wird er von einer dunkleren Fläche umrandet, die – außer an ihrem unteren horizontalen Abschluss – an ihren Kanten ausfranst. Rechts des hellen Korpus liegt eine große rechteckige Fläche. Zusammen mit den drei Vertikalen, die die Saiten bezeichnen, kommen beide auch in der kleinen Geige vor. Auch ihr Farbton ist ähnlich: dunkler als der Geigenkörper, aber heller als die links von diesem liegende, ausfransende Fläche. Der Korpus scheint das am tiefsten liegendes Element zu sein, während über das Rechteck mit den Saiten wie ein Bauklotz aus dem Bildfeld nach außen zu türmen scheint. undefinierbar sind die zwei weißen Rechtecke im rechten Bilddrittel. Zwischen dem weißen unteren Rechteck und dem rechten Bildrand liegt eine sichelförmig anmutende Fläche in demselben Farbton wie jenem Element, das den Geigenkörper links umlagert. Ihre Farbe im Grenzgebiet zum Rechteck ist mit Sand vermischt und ragt von der Bildfläche nach oben. Dem Rechteck wiederum ist an seinem rechten Rand eine Art geometrischer Vermessungszeichnung eingeschrieben, die aus zwei Halbkreisen und einer dünnen Horizontalen besteht, die nahezu den Radius der Kreise beschreibt. Diese Kreise treten in Resonanz zur pastos gemalten Sichelform, die das Rechteck rechts begrenzt. Es scheint, als habe Picasso in diesem Werk das Material gegen die Zeichnung ausgespielt: der mit Sand vermischte, grobe Farbauftrag, franst organisch aus, während die Zeichnung, die auf dem Kontrast zwischen weißem Grund und schwarzer Markierung beruht, dagegen präzise wirkt.

In beiden Beispielen verwendet Picasso demnach die gleichen malerischen Mittel und Formspiele – Farbe, Sand, eingeklebte Flächen und mit Graphit gezeichnete Linien – und erreicht doch völlig verschiedene Eindrücke. Beide teilen sich die Unklarheit der perspektivischen Verhältnisse, die mit anhaltender Betrachtung zunehmend verwirrender werden. Es schleichen sich Zweifel ein, ob die gerade gemachten Einschätzungen der Tiefenstaffelung der Flächen stimmen. Die Serie der Geigen ist nur ein Beispiel dieser Form- und Materialexperimente. Picasso hat darin ein Äquivalenzsystem erarbeitet, das mit gleichen Materialien verschiedene Diskontinuitäten erzeugen kann.²⁹

Im Winter 1912 wechselt das Motiv von Geigen und Gitarren in weiteren Serien zu Flaschen, Gläsern und Tischen. Die Relationen zwischen dem linearen Gerüst, dem farbigen Papier und dem eingeklebten Zeitungspapier werden klarer und alle drei nähern sich einander zu einem geschlossenen Zeichensystem hin an. Nach einer Reihe von *papiers collés*, die verstärkt mit

²⁹ Siehe Daix/Rosselet 1979, S. 118

diversen aufgeklebten Papieren gearbeitet haben, ist die im Herbst 1912 entstandene *Geige* (Abb. 21) ein vorläufiger Entwicklungshöhepunkt. In ihr sind die malerischen Mittel stark reduziert, das Zeichenvokabular kohärent umgesetzt und die Form-Bedeutung-Ambivalenz besonders reich.³⁰ In einer weiteren *Geige* (Abb. 22) ist das lineare Gerüst noch vereinfachter, der Gebrauch von eingeklebtem Papier beschränkt sich auf drei Zeitungspapierfragmente und ein gemaltes faux-bois-Element. Linien und Papiere sind einer Rautenform eingeschrieben und die Markierungen agieren kompakt auf engem Raum miteinander. Sie sind den *Köpfen* der vorliegenden Arbeit bereits sehr ähnlich.

Daix sieht die Entwicklungen in den Werken bis zum Herbst/Winter 1912 als Teil der ersten Phase der *papiers collés*. Picasso experimentiert einerseits in immer neuen Konstellationen mit den malerischen Mitteln und ihren Zusammenhängen vielfältige Bedeutungen zu erhalten. Die aufgemalte Schrift ist von Anfang an ein wichtiger Bestandteil. Durch den Gebrauch von Zeitungspapier entsteht eine weitere, vertiefte Komplikation der Anwesenheit von Schrift im Bild. Buchstaben und Worte werden mit dem Zeitungspapier zu einem wesentlichen Teil der Bildwirklichkeit und verwirren den Status des Dargestellten zusätzlich. Als aufgemalte Elemente verwiesen sie noch selbstreferenziell auf die Macht der Gestaltung von Malerei, die eben auch Schlagzeilen oder Titel wie das häufig gebrauchte „Journal“ in das Bild einfügen konnte. Die malerischen Mittel konnten sich die Schriftzeichen als eigenes Darstellungsinstrument einverleiben. Die nun via das Zeitungspapier eingeführte Schrift postuliert sich allerdings mit deutlicher Geste als malereifremd und autonomes Element innerhalb des Bildes.

Die von Daix beschriebene erste Phase der *papiers collés* ist vor allem von diesen Experimenten mit neuen, malereifremden Mitteln und deren Materialität geprägt. Das formale Gerüst ist zusehends auf minimale graphische Markierungen beschränkt, die unterschiedliche formale und syntaktische Möglichkeiten eröffnen. Picasso testet jedes Zeichen, das sich im Verlauf der Experimente ergibt, eingehend und konstituiert damit eine eigene *künstlerische Sprache*.³¹

Die zweite Generation der *papiers collés* datiert Pierre Daix in den Zeitraum zwischen Anfang 1913 in Paris und Frühjahr/Sommer 1913, den Picasso in Céret verbringt. In diesem ersten Halbjahr 1913 kehrt vor allen Dingen die Ölfarbe wieder zurück. Farbe und Textur werden strenger denn je vom formalen Ausdruck getrennt.³² Die frühen Arbeiten dieser zweiten Phase sind kompositorisch am häufigsten auf vertikalen Streifen aufgebaut. Sie halten die Relationen der Flächen untereinander in unklaren Verhältnissen und erschweren die Referenz auf die externe Wirklichkeit des Dargestellten. Die Dissoziierung der Textur und Farbe von jeglicher Darstellungs- und Referenzfunktion führt dazu, dass beide gegeneinander arbeiten. Das Relief der Textur führt zu einer auf- und abwärtssinkenden Blickbewegung, die vom vertikalen

³⁰ Siehe die ausführliche Besprechung von Rosalind Krauss in: Krauss 2013, Kapitel VI, darin „The Motivation of the Sign“, S. 229-256

³¹ Siehe Daix/Rosselet 1979, S. 128

³² Siehe Ebd., S. 131

Liniengerüst konterkariert wird. In Werken wie *Geige, Glas und Flasche (Geige im Café)* (Abb. 23) ist gut ersichtlich, wie die wiederkehrende Farbe und ihre diversen Texturen anfangs spielerisch und fast verschwenderisch eingebracht werden, um in einem Prozess der Klärung zu Werken wie der *An der Wand hängende Violine* (Abb. 24) zu führen. Auch für die zweite Generation der *papiers collés* gilt, dass fortlaufendes Experimentieren zu Erkenntnissen über die Funktionsweise der diversen Formen führt. Die teleologisch motivierte Linearität der Entwicklung von Picassos Bildsprache in Daix' Argumentation muss allerdings mit Vorsicht gesehen werden. Ein Blick in den Catalogue Raisonné reicht, um die Schwierigkeit einer klaren Ordnung der Werke innerhalb dieser Monate zu erkennen³³. Die Werke weisen beispielsweise nicht mehr denselben motivisch-seriellen Charakter wie noch im vorangegangenen Winter auf – Violinen, Gitarrenspieler und Gitarren, sowie Köpfe wechseln sich unbeständig ab. Die Zeichensprache wird dabei immer autarker und die Referenzen offener und letztlich gerät Picasso mit einigen *Köpfen* und *Gitarren* an die Grenze des referenziellen Verweisminimums.

Picassos beginnt, Farbe und Papier gegeneinander auszuspielen. Seine Experimente verhandeln Fragen nach der Spezifität der einzelnen Materialien und untersuchen die Möglichkeit der Negation ihrer Alleinstellungsmerkmale. Er zeigt, wie die Malerei die Qualitäten des aufgeklebten Papiers fast täuschend echt imitieren kann. Leinwandfragmente oder bemalter Gips werden auf das Bildvehikel aufgetragen. Dabei gilt es allerdings nicht nur zu fragen, durch was die Farbe substituiert werden kann, sondern umgekehrt genauso, wie gut Farbe das gefundene Substitut wiederum imitieren kann. Diese wechselseitigen Austauschprozesse führen unweigerlich zur Frage nach der Materialität und Möglichkeit der Malerei selbst: „Was aber ist dann die Materialität der Malerei? Sie kann durch das gewöhnlichste Material ersetzt werden, kann aber gleichzeitig diese Alltäglichkeit wiederum imitieren.“³⁴

2.4) 1913 und die Illusion der Illusion

Für die im Frühjahr 1913 in Céret entstandenen Werke sind zwei Vorgehensweisen Picassos bezeichnend. Einerseits sind es Versuche einer neuen illusionistischen Repräsentation, in denen er Überlegungen zu Farbe und Material anstellt. Die Farbe operiert nicht mehr nur als rein formales Mittel und losgelöst von ihrer Repräsentationsaufgabe, sondern generiert erweiternd Textur. Zu diesen Texturexperimenten zählt der Gebrauch von Gips ebenso wie das bereits bekannte Vermengen von Ölfarbe mit Sand. Die Loslösung von der Darstellung im klassischen Sinne ist nicht mehr den Experimenten auf formaler Ebene geschuldet, sondern dient der Klärung der Frage, wie und durch was Bedeutung in einer Malerei möglich ist, die keinen illusionistischen Tiefenraum auf einer zweidimensionalen Fläche suggeriert.³⁵ Das Wiedererkennen spielt dabei

³³ Siehe Daix/Rosselet 1979, S. 300-333

³⁴ Ebd., S. 132

³⁵ Diese Definition von „klassischer Malerei“ ist selbstverständlich hochgradig vereinfachend. Dennoch ist sie nicht völlig falsch – die bis dahin gültige Malerei ist wesentlich der Schaffung eines illusionistischen Raumes für die Imitation einer externen Realität verpflichtet. Diesen Raum (im weitesten Sinn) aufzulösen ist unzweifelhaft eine der

eine wesentliche Rolle. Picasso geht es nicht darum, Wiedererkennen durch eine logische Addition referenziell eindeutiger Zeichen auszulösen, sondern er fragt danach, was der Signifikant und das Signifikat im Mindesten sein müssen, um darstellend sein zu können – wie muss ihre minimale Verbindung aussehen, um Bedeutung generieren zu können?³⁶ Aus diesen Überlegungen heraus wurde deutlich, dass minimale Signifikanten eine Vielfalt von Signifikaten verschiedener Abstufungen generieren und verbinden können. Diese Plurisemanz ist das Bindeglied zwischen bildinternen strukturellen, kompositionellen und materiellen Fragestellungen, die in den Werken zwischen Herbst/Winter 1912 und bis zum Frühjahr 1913 in Céret ausgetestet wurden.

2.5) Die Dritte Generation der *papiers collés*

Daix nennt die dritte und letzte Phase der *papiers collés* einen „Poetischen Kubismus“³⁷ und ordnet sie in den Zeitraum zwischen Herbst 1913 und dem Frühjahr des Folgejahres ein. Picasso verbindet darin den kubistischen Raum mit der illusionistischen Raumdarstellung klassischer Malerei.³⁸ Dadurch stehen ihm nun zwei „unabhängige plastische Sprachen“³⁹ zur Verfügung. Auch in der dritten Phase gilt die Praxis des Experimentierens, aus dem sich hauptsächlich raumspezifische Fragen ergeben wie: „Was schafft einen/den Bildraum? Was ist das Minimum an Zeichen und aus der Wirklichkeit eingefügten, bildfremden Elementen um einen kubistischen Raum zu generieren? Mit welchen, minimalen Indikatoren kann ein herkömmlicher, illusionistischer Raum erzeugt werden?“⁴⁰. Die dritte Phase der *papiers collés* beschäftigt sich den Versuchen, ein piktoriales System räumlicher Syntax⁴¹ zu entwickeln, das die Erzeugung von Raum trotz fehlender perspektivischer Konstruktion zulässt.

Die zweite Generation der *papiers collés* hat für diese Erforschung einer neuen Raumsyntax erheblich beigetragen und ist gegenüber der dritten Generation sogar komplexer. Die von der Malerei imitierten, externen Materialien können zwar die eingeklebten Papiere und Materialien ersetzen, erreichen aber nicht dieselbe Intensität an Irritation beim Betrachter. Was Werke wie *Flasche Bass, Klarinette, Gitarre, Violine, Zeitung und Kreuzass* (Abb. 25) im Gegensatz zu *Gitarre* (Abb. 26) nicht im gleichen Ausmaß erzeugen können ist komplexe Raumillusion. Die Ebenen in *Gitarre* sind nicht zahlreicher als jene von *Flasche Bass, Klarinette* (...) und dennoch gibt es darin einen vielschichtigen Tiefenraum. Lediglich die formale Aufteilung stellt den

wichtigsten Leistungen Braques und Picassos. Dass es nicht nur seine Auflösung zur Folge hat, sondern auch übergeordnete Fragestellungen im Bereich der Funktion, Leistung und Daseinsberechtigung der Malerei selbst immanent macht, muss hier bis auf die Erwähnung ausgespart werden und kann in der gängigen Kubismus-Literatur nachgelesen werden.

³⁶ In einer sehr vereinfachten Fragestellung: „Was macht auf einer Leinwand aus Markierungen welcher Natur auch immer, eine /Flasche/, /Gitarre/, /Glas/, /Geige/, etc. aus? Und wie viel oder wenig braucht es dazu?“

³⁷ Daix/Rosselet 1979, S. 145

³⁸ Siehe Ebd., S. 147

³⁹ Ebd., S. 147

⁴⁰ Ebd., S. 147

⁴¹ Siehe Ebd., S. 147

Darstellungsraum her. Sie wird durch die Hinzufügung von mit klassischen Malmitteln erzeugten, graphischen Markierungen unterstützt. Diese wiederum stehen in einem Ambivalenzverhältnis zu den eingesetzten Fragmenten externer Wirklichkeit. Es ist dieses Ambivalenzverhältnis auf formal-syntaktischer wie konzeptioneller Ebene, das den Raumeindruck schafft. In dieses komplexe piktoriale System nun mit dem perspektivisch korrekt dargestellten Tischbein im unteren linken Bildeck von *Tisch mit Weinglas und Flasche Bass* (Abb. 27) einzugreifen, führt nicht zu einer gesteigerten Konzeptualisierung der Bildfläche als Raum, sondern vor allem zur Erkenntnis des Bildraumes als einem künstlich Hergestellten. Die Ambivalenz wird nicht gesteigert, sondern anschaulich gemacht. Die Erkenntnis des piktorialen Raumes Mitte 1913 in Céret war das Resultat der Assoziations- und Konzeptualisierungsleistung im Denken des Betrachters. In der dritten Phase der *papiers collés* und ganz besonders ab 1914 ist sie den Werken *als Botschaft eingeschrieben*. Die Raumsyntax verlangt nicht eine intensivere Denkleistung des Betrachters, sondern tritt als Fakt in Erscheinung.

Warum aber nennt Daix diese letzte Phase nun „poetisch“? Das Einfügen von bildexternen Elementen wie leeren Zigarettenschachteln und Streichholzpackungen bedeutet eine Umwandlung⁴² dieser Objekte. Durch die Re-Kontextualisierung innerhalb des Bildfeldes erfährt etwas, das ursprünglich als funktionslos gegolten hat, eine neue Bedeutung. Daix' Argumentation folgend, ist das die lyrische Funktion. Dichtung operiert mit der Transposition von Wörtern und ihren Bedeutungen innerhalb des lyrischen Textes. Das bedeutet in beiden Fällen eine Neu-Positionierung aus einem Bedeutungsraum in einen anderen. Tatsächlich ist es eine Eigenheit des lyrischen Textes, dem einzelnen Wort eine über seine, qua Konvention als primär angesehene Bedeutung hinaus, erweiterte Bedeutungspotenz zu verleihen. Diese Bedeutungserweiterung hängt von den in ihrer Umgebung liegenden und auf es wirkenden Wörtern ab, genauso wie von der lexikalischen Potenz, die dem Wort selber inne liegt. Zwischen den Wörtern „Segelboot“, „Dreimaster“ und „Fähre“ liegt nicht nur ein Unterschied in der Anzahl ihrer Silben. Ihre Bedeutungsfamilie ist einheitlich, ihre jeweiligen symbolischen Anhänge aber nicht. Ein Segelboot besitzt in seiner lexikalischen Breite andere Konnotationen als der Dreimaster, der einen sehr spezifischen Schiffstyp bezeichnet. Ein Segelboot kann mit Assoziationen von Freiheit und Weite verbunden werden. Die Fähre wiederum beschreibt nicht nur einen Typus Schiff, dessen primäre Funktion das Übersetzen von Dingen und Menschen von einem Ufer zum anderen ist. In ihr schwingen auch andere Konnotationen mit, wie der aus der griechischen Mythologie stammende Fährmann, den man für die Überfahrt über den Styx zu zahlen hatte. Metaphorisch gesprochen ist die Fähre auch ein Bild für Überwindung oder ein Über-Setzen in einen anderen Zustand.

⁴² „transmutation“, Siehe Daix/Rosselet 1979, S. 148

Eine Neu-Positionierung verändert die Seins-Art der eingeklebten Elemente bei Picasso. Das in seinem alltäglichen, primären Funktionsgebrauch als wertlos Betrachtete⁴³ wird – ähnlich dem Wort in einem Gedicht – innerhalb des Bildes einer bedeutungssteigernden Re-Kontextualisierung ausgesetzt. Die Objekte werden nicht nur auf semantischer Ebene potenziert, sondern bekommen formal und syntaktisch einen höheren Wert zugesprochen. Beim Verfahren der Umwandlung sind Worte und bildfremde Materialien dabei wesentlich von dem sie umgebenden Kontext abhängig. Die lexikalischen Konnotationen werden durch das Umfeld aktiviert und machen erst Sinn in dem Moment, in dem sie nicht willkürlich, sondern mit Vorsatz positioniert werden.

Die dritte und letzte Phase der *papiers collés* steht im Zeichen einer Rückkehr zu den traditionellen Mitteln der Malerei, allen voran der Ölfarbe. Der Bildraum verliert in den Werken spätestens ab der Mitte des Jahres 1913 rapide an Komplexität. Bei Betrachtung der Produktion des Folgejahres wird klar, dass seine komplexesten Ausprägungen in den Werken zwischen Herbst/Winter 1912 und Anfang 1913 erreicht waren. Das „Lyrische“ der dritten Generation sowie der Avignon-Werke meint ein ästhetisches Wohlgefallen an Farbe und Komposition⁴⁴ und entspricht mitnichten den strukturellen und semantischen Verfahren der Geigen- und Kopfserien. Was Daix als lyrisch bezeichnet wird ist das Nicht-Geometrische, das Freie und Farbige. Diese Definition des *Lyrischen* entspricht nicht jenem der vorliegenden Arbeit.

Im Folgenden soll deshalb das Grenzgebiet von Literatur und Bildender Kunst als jenem Ort aufgezeigt werden, an den seit jeher malerische und sprachliche Tendenzen eine starke und vielfältige Durchdringung kennzeichnet. Lyrische Funktionsweise im Zwischengebiet von Text, Schrift und sprachlichen Bildern werden exemplarisch am Fall des Genres der Kalligramme gezeigt.

Kapitel II: Die Mittel der Köpfe_Bild, Schrift und Gedicht

Die für die vorliegende Arbeit ausgewählten Werke Picassos sind zweifellos Bilder. Sie bestehen aus mit diversen Mitteln wie Kohle, Tinte, Feder oder collagierten Papierelemente auf Papier aufgetragenen Markierungen, die laut ihren Titeln diverse Köpfe darstellen sollen. Diese grundlegende Erstbeschreibung trifft allerdings nicht ausschließlich auf Bilder zu. Ebenso gut können sie für literarische Werke gelten. Nicht einmal der Begriff der Darstellung trifft allein auf

⁴³ Eine Zeitung von vorgestern, eine *leere* Zigarettenverpackung, eine *leere* Streichholzpackung, eine von seinem informativen Gehalt durch Zerschneiden getrennte Werbung etc.

⁴⁴ Siehe bspw.: Daix/Rosset 1979, S. 162: „Picasso now gave full rein to his fantasy, with the *soft, lyrical baroque curves* of his Avignon glasses dominating“

die Malerei zu. Diese Verwandtschaft von Literatur und Malerei steht im Vordergrund der weiteren Ausführungen. Denn gerade in den *Köpfen* wird deutlich, dass eine alleinige Zugehörigkeit zur Bildenden Kunst in Frage gestellt werden kann. Wie Buchstaben auf einer Seite sind deren graphische Markierungen auf dem Blatt aufgetragen und wie Gedichte nutzen sie eine andere Form der Sprache als deren alltäglich-pragmatische Ausprägung. Um diese Aussagen zu untermauern sollen im folgenden theoretische Schlaglichter auf bild- und schrifttheoretische sowie poetologische Positionen geworfen werden. Im Anschluss daran lässt sich deutlicher formulieren, was bereits angeklungen ist – dass die *Köpfe* eine eigene Form der Sinngenerese besitzen, die aus der Zusammenarbeit von Bild und Text entsteht. Innerhalb der Unterkapitel wird dabei immer auch auf die Implikationen der spezifischen theoretischen Aussagen für die *Köpfe* Picassos genommen.

Den Abschluss und Übergang bildet eine kurze Geschichte des Genres der Kalligramme. In seinen mindestens zweitausendfünfhundert Jahren Tradition, hat es die visuelle Qualität von Schrift mit der Fähigkeit zu bildhaftem Ausdruck der Sprache auf vielfältige Weise zusammengebracht.

1) Zum Bild

Im Kontext dieser Arbeit sollen theoretische Auseinandersetzungen angeführt werden, deren Vokabular und spezifischen Charakteristika helfen können, die ausgewählten Werke im Prozess ihrer Sinngenerese besser zu verstehen und zu erklären. Nicht nur in diesem ersten Unterkapitel, sondern auch in den Folgenden, wird immer wieder auch auf die Besonderheiten der Grenzgebiete zwischen den einzelnen Begriffen eingegangen werden. Zu sagen, dass die *Köpfe* Picassos eine der Lyrik verwandte, eigene Sprache sprechen, bedeutet, neben der Bildsprachlichkeit auch auf die Besonderheit lyrischen Sprachumgangs sowie der Sprache der graphischen Markierungen einzugehen, aus denen die *Köpfe* bestehen und die dadurch wiederum mit Schrift verglichen werden können. Innerhalb der folgenden Unterkapitel werden also beständig Korrelationsgebiete zwischen seinen Hauptpunkten eröffnet.

1.1) Was ist ein Bild?

Der bildtheoretische Diskurs ist in den letzten Jahrzehnten sowohl in Bezug auf die Quantität als auch durch immer differenziertere Zugänge und Ansichten gewachsen. Deutlich wird aber, dass die Frage nach dem Bild nicht ohne die Frage nach seinem Bezug zur Sprache gestellt werden kann. Allein die immer wiederkehrende Wendung, Bilder würden *gelesen*, zeigt das gut. So etwa bei Hans-Georg Gadamer, der auf den griechischen Begriff der *poiesis* verweist und dessen

Bedeutung als jenes Können angibt, „aus Nichts, aus dem bloßen flatus vocis, etwas zu machen. Was so gelingt, heißt ausdrücklich und vorzüglich »Poesie«⁴⁵. Nicht nur der lyrische Text, sondern grundsätzlich der Akt künstlerischer Schöpfung kann poetisch genannt werden. W.J.T. Mitchell sieht den Bild-Begriff als einen Familienstammbaum, wobei jeder Ast einen bestimmten Typ von Bildlichkeit bezeichnet. Die so definierten Bildbegriffe besitzen jeweils eigene typische Merkmal und spielen in unterschiedlichen Diskursfeldern variierende Rollen. Unter dem Diskurs der Kunstgeschichte laufen beispielsweise alle Fragen nach optischer, graphischer, plastischer oder architektonischer Bildlichkeit, während die Literaturwissenschaft sich mit sprachlicher Bildlichkeit auseinandersetzt.⁴⁶ Das Bild ist im 21. Jahrhundert eine schier unermesslich vielfältige Entität geworden – was Hans Jonas den *homo pictor*⁴⁷ nannte war nie zutreffender. Die Fotografie in Kombination mit heutigen digitalen Technologien machen Bilder mehr denn je zu einem allgegenwärtigen Phänomen. Bildgebende Verfahren wie Hirnscans zeigen, wie komplex die Frage nach dem eigentlichen Wesen des Bildes geworden ist: Ihre Rohdaten sind extensive mathematische Datensätze, die durch spezifische Algorithmen in Bilder übersetzt werden. Sie schaffen neue Fragekomplexe bezüglich der Definition des Bildbegriffes heute.

Die Nähe jeder Bildfrage zur Frage der Involvierung von Sprache darin macht die Erhellung beider Gebiete notwendig.

Bilder anzusehen bedeutet immer auch sie zu beschreiben, also mithilfe der Sprache Sinn in ihnen zu formulieren. Das macht den Begriff des Lesens wichtig. Angewandt auf das Bild, führt er zu anderen Schlüssen als bei der Lektüre von Texten. Dennoch impliziert auch der Begriff der Lektüre die Beschäftigung mit beiden Gebieten.

1.2) Wahrnehmung und Lektüre

Lesen ist von der Bedingung der Fähigkeit zur physiologischen Wahrnehmung abhängig, die eine komplexe Angelegenheit ist.⁴⁸ Näher zu betrachten, *wie* wir sehen, kann zu weiterführenden Erkenntnissen in Hinblick darauf führen, *was* wir bei der Lektüre eines Textes oder eines Bildes sehen. Bilder und Sprache teilen sich im Rezeptionsprozess den Akt der Lektüre. Der Begriff des Lesens befindet sich in demselben Spannungsfeld zwischen Bild, Sprache und Schrift. Die Lektüre betrifft die Wahrnehmung, Auslegung und Sinngenerierung malerischer oder textlicher Werke, genauso wie Fragen nach der Bildlichkeit von Schrift sowie der Sprachlichkeit von Bildern.

⁴⁵ Gadamer 2006, S. 93

⁴⁶ Mitchell 2008, S. 21

⁴⁷ Jonas 2006, S. 105-124

⁴⁸ Siehe Weigel 2015, S. 33: „Der Wahrnehmungsmodus des Bildes, bei dem alles auf einmal vor Augen steht, beruht tatsächlich auf einer komplizierten Integration von Gleich- und Nachzeitigkeit, von Simultaneität und Sukzessivität.“

Physiologische Wahrnehmung von formalen Elementen auf einem Bild- oder Textgrund ist ebenso fundamental für den Prozess des Lesens wie die geistige Interpretationsarbeit desselben.

Max Imdahl unterscheidet zwischen drei Arten des Sehens. Das ‚wiedererkennende Sehen‘ holt ihm zufolge Informationen über den betrachteten Gegenstand ein. Das ‚sehende Sehen‘ nimmt spezifische Bildstrukturen, die von der Darstellung der Gegenstände unabhängig sind, wahr. Das ‚erkennende Sehen‘ schließlich ist der dialektische Prozess von sehendem und wiedererkennendem Sehen, das also das „augenscheinliche Selbst und verweisende Sein“⁴⁹ des Bildes vereint.⁵⁰ Ebenso differenziert Michel Polanyi zwischen der begleitenden und der fokussierten Wahrnehmung. Letztere erkennt jede auf dem Bildträger gesetzte Markierung als autonome Einheiten, während die begleitende Wahrnehmung diese Teile zu einem Ganzen verbindet⁵¹. Die begleitende Wahrnehmung ist sich des Bildvehikels bewusst, auf dem die Markierungen aufgetragen sind. Sie ist sich des Bildgrunds als notwendigem Bildträger bewusst. Dergestalt vereint sie zwei sich widersprechende Wahrnehmungen, die für das Bild allerdings konstituierend sind, nämlich die perspektivische Tiefe seiner Malerei und die dagegen gesetzte Flachheit seiner Leinwand. Die Zusammenführung zweier kontradiktorischer Positionen macht das Bild zum Bild und trennt es von der Natur. Besonders die Moderne versucht die Sichtbarmachung dieses Widerspruchs. Sie reduziert die illusionistische Naturnachahmung und betont die Fläche die jeder Malerei zugrunde liegt. Alle Künste operieren mit der Vereinheitlichung dieser zwei kontradiktorischen Punkte auf ihre jeweils eigene Art und Weise. In der Dichtung ist beispielsweise das Versmaß ein Mittel, alltägliche Erfahrung in eine künstliche Ordnung zu setzen und es aus der Alltäglichkeit empirischer Erfahrung herauszuheben ohne die damit verbundene Bedeutungsebene gänzlich zu ignorieren. Auch Reim, Musikalität oder Tropen wie Metaphern gehören dazu. Gedichte, so Polanyi, setzen „ungewisse Erinnerungen“ unserer täglichen Erfahrung in „dicht verwebte und wohlorganisierte Strukturen“⁵². Nach Polanyi verfremdet Kunst ihren Gegenstand – sie schafft keine Illusionen, sondern eine eigene, autonome Wirklichkeit.

Laut W.J.T. Mitchell gibt es keine neutrale Weltwahrnehmung.⁵³ Die empirische Wirklichkeit und unsere Wahrnehmung davon müssen immer getrennt bleiben. Unser Sehen ist bereits von unseren Erfahrungen und den kulturellen Vorbestimmungen beeinflusst. Wahrnehmung von Bildern besteht aus dem Erkennen und Entziffern der vom Künstler gelegten Spuren. In der bildlichen Allegorie können so abstrakte Ideen mithilfe eines allegorischen Darstellungssystems sicht- und verstehbar gemacht werden. Die Darstellung transportiert einen Bedeutungskomplex, der auf einer Metaebene mit dem Sichtbaren verbunden ist. Auch abstrakte Gemälde sind „ein bildlicher Code“⁵⁴, der entziffert werden muss. Die Sprache tritt kontinuierlich ins piktorale Feld

⁴⁹ Thürlemann 2009, S. 225-226

⁵⁰ Ebd., S. 225-226

⁵¹ Polanyi 2006, S. 153: „(...) die Teile einzeln zu sehen, heißt sie fokussiert zu sehen. Während zu sehen, wie sie zusammen ein Ganzes bilden, ein Sehen mit begleitender Wahrnehmung ist.“

⁵² Ebd., S. 157

⁵³ Mitchell 2008, S. 64

⁵⁴ Ebd., S. 70

ein, während der Bildtext immer schon *im* Bild liegt.⁵⁵ Umgekehrt beinhalten Worte und rhetorische Tropen immer auch visuelle Repräsentationen in Form von geistigen Imaginationsbildern. Bildlichkeit und Textualität teilen sich somit maßgeblich die Bedingung, gelesen werden zu müssen. In beiden führt dieser visuelle Prozess der Erschließung des Bild- oder Textvehikels und der darauf angebrachten Markierungen zu einer Interpretationsarbeit an den vom Künstler gelegten Bedeutungsspuren.

Eine weitere Art, den Prozess der Bildlektüre zu beschreiben findet sich bei Gottfried Boehms Konzept der „ikonischen Differenz“⁵⁶. Demnach besteht das Bild aus dem Kontrast zwischen den aufgetragenen und sichtbaren Markierungen und den Bedeutungen, die dieselben beinhalten. In diesem Kontrast liegt für Boehm der „Geburtsort jedes bildlichen Sinnes“⁵⁷. Bereits das Verhältnis zwischen den Farbmarkierungen und dem Bildgrund, auf dem sie sich befinden, ist ein kontrastierendes. Im Prozess der Betrachtung lösen sich beide nicht ineinander auf, sondern bestehen immer nebeneinander. Das Bild ist als Ort einer solchen grundlegenden Differenz der sprachlichen Metapher ähnlich, denn in beiden ist der Wechsel zwischen den kontrastierenden Polen ausschlaggebend für die Sinnkonstitution. Bilder sind nicht nur Abbilder der empirischen Wirklichkeit, deren Aufgabe erfüllt ist, wenn sie sich erfolgreich darauf bezogen haben. Im Gegenteil machen Bilder *sichtbar* – ihrer Sinngenese liegt nach Gadamer ein „Zuwachs an Sein“ zugrunde.⁵⁸

Das von Imdahl unterschiedene ‚sehende‘ und ‚wiedererkennende‘ Sehen ist in Picassos *Köpfen* anders. Denn die Markierungen können zwar sehr wohl ohne darstellende Funktion betrachtet werden, geben dem wiedererkennenden Sehen dann allerdings keine Rückschlüsse auf das Dargestellte. Wo in der traditionellen Malerei das Sehen der gelegten Farbspuren und des damit Dargestellten im erkennenden Sehen synchronisiert wird, fallen sie in den Kopf-Werken Picassos immer in eins. Eine Darstellung zu erkennen, bedeutet, die sichtbaren Markierungen mit Hintergrundwissen um den dargestellten Gegenstand zu betrachten. Demnach trifft in der Beschreibung der Wahrnehmungsart der *Köpfe* viel eher Polanyis Unterscheidung einer begleitenden und fokussierten Wahrnehmung zu. Die autonome Erfahrung von Markierungen auf einem Bildvehikel, die Erkenntnis ihrer sinnvollen Darstellungspotenz und schließlich die Fähigkeit der Leerräume – und damit des Bildvehikels selbst – bedeutend zu werden, treffen auf die polarisierende Grunderfahrung der Kunst der Moderne zu. Die ikonische Differenz Boehms passt in diese Argumentation ebenso hinein. Denn die *Köpfe* stellen nicht nachahmend verschiedene Kopfansichten nebeneinander dar. Sie sind exemplarische Beispiele für die Fähigkeit von Bildern, *etwas sichtbar zu machen* und durch diese Sichtbarmachung von Prozess und Darstellung gleichermaßen einen „Zuwachs an Sein“ zu gestatten.

⁵⁵ Siehe Ebd., S. 158

⁵⁶ Boehm 2006, S. 32

⁵⁷ Boehm 2006, S. 30

⁵⁸ Ebd., S. 33

1.3) Ähnlichkeit

Zwischen der Wirklichkeit in der Darstellung und der dargestellten Wirklichkeit gibt es demnach einen Unterschied. Diese Implikationen verlangen eine Klärung der Natur der Bild-Wirklichkeit. Das Wiedererkennen von externer Wirklichkeit in der bildlichen Darstellung benötigt eine zwischen beiden herrschende Qualität von Ähnlichkeit.

Nach internalistischen Ähnlichkeitstheorien ist ähnlich, was der Betrachter als ähnlich wahrnimmt. Ähnlichkeit bezieht sich auf bestimmte Eigenschaften des Gegenstandes, die es imitiert. Nach Hans Jonas ist die Ähnlichkeit eine Grundeigenschaft des Bildes. Er analysiert die Charakteristika derselben. Die Kompetenz bewusst hergestellter Ähnlichkeit ist keine Täuschung wie bei der Nachahmung, sondern immer wesentlich unvollständig.⁵⁹ Es bedarf immer jener Züge des darzustellenden Objektes, die es spezifizieren. Die Quantität derselben kann variieren und sie können sogar so gering wie möglich gehalten werden, ohne dadurch die Ähnlichkeit zu gefährden. Darüber entscheidet die Qualität der ausgewählten Markierungen. Wichtig ist nicht die Quantität, sondern die Qualität der ausgewählten „graphischen Abkürzungen“⁶⁰. Die Lektüre eines Bildes kann zur Arbeit an einigen wenigen Markierungen werden – eine Eigenschaft, die Picassos *Köpfe* fast exemplarisch illustrieren.

Die graphischen Markierungen erzeugen auf zweierlei Arten Referenz durch Ähnlichkeit. Jene Signifikanten, die werkübergreifend dasselbe Signifikat tragen (wie die /Nase/ oder der /Schädel/) können überhaupt erst durch die sehr vereinfachte und dennoch offensichtliche Ähnlichkeit zur Anatomie eines menschlichen Kopfes zu einem funktionierenden Vokabular dafür werden. Jene Markierungen, die mehrere Signifikate bezeichnen können (wie beispielsweise die verbundenen Doppelhalbkreise, die sowohl /Ohr/ als auch /Gitarre/ bedeuten) können dies ebenfalls erst durch formale Vereinfachung. Ein wesentlicher Unterschied zur Ähnlichkeit, wie sie in der traditionellen Malerei erzeugt wird, besteht im ungleichen Grad an Nachahmung. In Raffaels *Transfiguration Christi* (Abb. 28) wird das Dargestellte auch ohne Hintergrundwissen des biblischen Narratives erkennbar, weil alle malerischen Mittel auf die Herstellung einer möglichst absoluten Nachahmung zielen. Das Verständnis dessen, was gezeigt wird, ist sequenzieller Natur. Auch ohne das Hintergrundwissen biblischer Heilsgeschichte ist im Gemälde etwas sichtbar. Lediglich die konkrete Benennung der dargestellten Personen und Ereignisse beruht auf der Kenntnis der dafür notwendigen Narrative. Ein sinnvolles Erkennen der Farbspuren als Personen in einer Landschaft, sowie eines bestimmten Geschehens ist nicht ausgeschlossen. Die Mittel ordnen sich in ihrem Dienst für die Darstellung derselben unter. Picasso aber setzt seine spärlichen Markierungen zuerst als autonome Elemente auf das Bildvehikel. Ihre Ähnlichkeit wird erst durch

⁵⁹ Jonas 2006, S. 109

⁶⁰ Ebd., S. 110

die Lektüre und Imagination des Betrachters hergestellt. Mittels Addition, Auslassung und Kontext erkennt er in der Menge der Markierungen die verschiedenen, darin enthaltenen Kopfansichten.

1.4) Image vs. Picture

W.J.T. Mitchell unterscheidet zwischen zwei Bildformen. Er definiert das *picture* als ein materielles Objekt, das berührt und zerstört werden kann, das *image* hingegen als etwas, das im *picture* erscheint und dessen Zerstörung beispielsweise im Gedächtnis eines Betrachter, in einer Kopie oder einer Narration überlebt.⁶¹ Picasso stellt das *image* des spezifisch menschlichen Kopfes in diversen *pictures* dar. Innerhalb eines *pictures* zeigt er durch die spezifische Struktur der Syntax seiner Markierungen mehrere *images* eines Kopfes. Die verschiedenen Kopfansichten, die sich durch die Lektüre der Markierungen ergeben, macht das einzelne Werk zum Versuch, in einem *picture* die *images* des menschlichen Kopfes exemplarisch vorzuführen. Das Motiv verzichtet dabei auf Individualisierung. Vielmehr wird in unterschiedlichen Anordnungen die Idee des menschlichen Antlitzes, das auf seine wesentlichen Charakteristika begrenzt wird, wechselnd dargestellt. Die Formulierung grundlegender Attribute eines Kopfes entspricht die Begrenzung auf grundlegende, zeichnerische Mittel.

Bildbeschreibungen können Produkte medialer Transformationen sein, die Bilder in Texte im Medium der Sprache übersetzen⁶². Texte können aber auch als mediale Metatexte über Bilder sprechen. Sprachbilder in Romanen oder Gedichten werden wiederum via sprachlichen Ausdruck in der Imagination des Lesers evoziert. Bilder, die von rhetorischen Tropen – Metaphern, Symbole, Allegorien, Metonymien, Synekdochen u.a. – sprachlich durch Vergleich oder Gleichsetzung erzeugt werden, unterscheiden sich von diesen Sprachbildern. Die Fähigkeit von Sprache, Bilder zu erzeugen, sowie die Vielfalt sprachlichen Ausdrucks über denselben Bildinhalt, berühren nicht nur bild- sondern auch wahrnehmungstheoretische Fragen. Besonders bei der Lektüre der *Köpfe* müssen diese verschiedenen Aspekte berücksichtigt werden.

1.5) Bildsprache/Sprachbilder

Wie verworren und ernst die Diskussion um den Zusammenhang zwischen Bild und Sprache genommen werden kann, kann am byzantinischen Bilderstreit des achten und neunten Jahrhunderts n. Chr. gezeigt werden. Sprache gehört unmittelbar zum Kern dieser Auseinandersetzungen dazu, denn zwischen Begriffen wie ‚Verehrung‘ oder ‚Anbetung‘⁶³

⁶¹ Mitchell 2009; vgl. ebd., S. 322: „Das *image* (...) ist (...) das, was die Medien transzendiert, was von einem Medium zum anderen übertragen werden kann.“

⁶² Siehe Nöth/Seibert 2009

⁶³ Siehe Weigel 2015, S. 301-303

bestanden minimale und dennoch wesentliche Unterschiede in der Form des Umgangs mit Bildern, die über die Akzeptanz oder Ablehnung derselben entscheiden konnten.

Rhetorische Tropen werden auch als Sprachbilder bezeichnet. Sie verbinden zwei, anfänglich scheinbar nicht miteinander vereinbare Sachverhalte⁶⁴. Das Verständnis des Lesers wird irritiert, weil eine restlos klare Determination des neuen Sprachzeichens nicht möglich ist. Durch ihre latente Bedeutungsoffenheit stehen sprachliche Tropen exemplarisch für den potentiell unabschließbaren Semioseprozess von Sprache selbst.⁶⁵ Spielräume von Sprachstrukturen, wie sie bei rhetorischen Tropen zum Vorschein kommen, sind allerdings nicht beliebig. Der Fokus bildlichen Sprachgebrauchs liegt auf dem „Möglichkeitssinn“⁶⁶ der Sprache, die mehrfache Deutungen erlaubt. Beschreibt man die graphischen Markierungen in Picassos *Köpfen* als Sprache, sind auch sie – wie Sprachbilder – nicht beliebig. Sie sind bedeutungsoffener als pragmatisch-lineare Kommunikation, lassen aber nicht willkürliche Sinnzusprüche zu. Sie decken in ihrer bildlichen Erscheinung vergleichbare, bildsprachliche Reflexe auf. Die Erkenntnis der Kopfansichten in den Bildern wird erst durch die sprachliche Formulierung gefestigt. Für die Stabilität der Ansichten selbst ist ihr Gerinnen in sprachlichen Ausdruck notwendig. Die graphischen Markierungen sind Elemente einer uneigentlichen Sprache und darin erneut den rhetorischen Tropen ähnlich. Bildhafte Sprache genauso wie die Bildsprache der *Köpfe*, führt zu einem Sinnüberschuss⁶⁷. Die Feststellung der Sichtbarkeit eines Kopfes impliziert die verbale Feststellung wo und wie diese Sichtbarkeit entsteht. Die Markierungen sind nicht Teil eines bekannten Alphabetes, sondern bilden in jedem Werk ein autonomes System.

Sprache spielt eine wesentliche Rolle in der Betrachtung der *Köpfe* Picassos. Einerseits können die graphischen Markierungen, aus denen sie bestehen, als eine Art von Phonemen eines eigenständigen Sprachsystems beschrieben werden, andererseits sind sie in ihrem Erkenntnisprozess wesentlich von der sprachlichen Verfasstheit ihrer Beschreibung abhängig. Die *Köpfe* sprechen eine eigene Sprache, genauso wie sie nach Sprache verlangen, um dies deutlich zu machen.

2) Schrift

Das Sprechen der *Köpfe* ist kein einmaliges, unwiederholbares. Wie die Notation eines Musikstücks, kann es durch jeden Betrachter immer wieder von Neuem gelesen und gehört werden und ist dennoch gleichzeitig nie dasselbe. Die autarke Einfachheit der graphischen Markierungen lassen nicht nur einen Vergleich mit Notationssystemen aus der Musik zu. Die Form ihrer Notation ist eine sehr spezifische, die sowohl Charakteristika von

⁶⁴ Siehe Zimmermann 2000, S. 31: „Der Sinn der Metapher wird erst gestiftet, wenn eine neue, bislang nicht mögliche, bzw. nicht gesehene semantische Kohärenz gefunden bzw. konstruiert wird.“

⁶⁵ Siehe Zimmermann 2000, S. 26

⁶⁶ Zimmermann 2000, S. 26

⁶⁷ Siehe Zimmermann 2000, S. 32

phonoalphabetischen, diagrammatischen und notationellen Schriftsystemen besitzt. Im Folgenden werden verschiedene Spezifika der Schrift näher beschrieben werden. Dabei werden ihre charakteristische Art von Schriftwahrnehmung genauso wie ihre visuellen und darstellende Qualität analysiert.

Schrift ist verdauerte Sprache. Sie ist der Zeitlichkeit einer verbal-stimmlichen Aussage enthoben und durch ihre Bindung an ein Trägermedium zeit ihrer Existenz beliebig oft wiederholbar. Ihre visuelle Natur muss ebenso berücksichtigt werden wie ihre semantische Fähigkeit, Information zu übermitteln. Sie steht zwischen der geistigen Bildlichkeit der Sprache und ihrer sichtbaren Präsenz als graphische Markierungen auf einem physischen Träger⁶⁸. Ein Text besteht zu gleichen Teilen aus Gestalt und Inhalt, aus Schrift *und* Sprache. Rüdiger Zymner unterscheidet dabei zwischen der „Faktur“, der Gestalt entspricht und „alle kompositionellen Eigenschaften der graphischen (...) Repräsentation“⁶⁹ umfasst. Die „Informativität“ meint dagegen jene Bereiche, in der durch Sprache auf verschiedenen kommunikativen Kanälen Sinn generiert wird. Der Sinn wird im Rezeptionsprozess durch die Verbindung beider Ebenen generiert. Zusammen bedingen Faktur und Informativität „die lyrische Sinnbildung des Rezipienten.“⁷⁰ Sie können im lyrischen Werk nicht gänzlich voneinander getrennt werden.

Die graphischen Markierungen der *Köpfe* können deshalb als eine Art von Schrift betrachtet werden. Einerseits spielt ihre visuelle Form, andererseits deren Strukturierung auf dem Bildvehikel eine Rolle. Sie sind autonome, formale Elemente auf einem Bildträger, deren Lektüre maßgeblich von einer Syntax abhängt, die in der Kompositionsstruktur des Bildes liegt. Keines der Elemente ist arbiträr – weder die Markierungen noch die Struktur ihrer Ordnung. Ihre Faktur besteht aus bewusst gewählten Elementen in einer bewusst gesetzten Ordnung. Sie ist bedeutungsbildend – die Informativität des Werkes hängt wesentlich von der visuellen Beschaffenheit und Syntax der graphischen Markierungen ab.

2.1) Schrift/Bild

In der Schrift wird Sprache aber auch *sichtbar*. Ihre Bildlichkeit besteht sowohl aus seiner semantischen Aussage als auch seiner formalen Gestaltung. Letztere besteht einerseits aus der Schriftart und ihrer Größe, sowie der Anordnung der Wörter auf dem Trägermedium. Schrift wird nicht einfach nur gelesen, sondern im selben Maße auch gesehen. Die Geschichte der Schrift reicht bis ins 6. vorchristliche Jahrtausend zurück.⁷¹ Schriftzeichen waren im Laufe ihrer Geschichte nicht nur Träger von Information, sondern auch besondere Kontaktmöglichkeit mit dem Nicht-Sichtbaren, Nicht-Fühlbaren und Nicht-Hörbaren. Sie konnte die Funktion besitzen,

⁶⁸ Siehe bspw. Mitchell 2008, S. 153: „Die Schrift ist, in ihrer physischen, graphischen Form, eine untrennbare Vernäherung des Visuellen und Verbalen, der inkarnierte »Bildtext« selbst.“

⁶⁹ Zymner 2009, S. 56

⁷⁰ Zymner 2009, S. 57

⁷¹ Harald Haarmann bespricht in seinem Buch *Geschichte der Schrift* [siehe Haarmann 2017, S.16-19] den Ursprung erster Schriftlichkeit in der osteuropäischen Donauzivilisation. Auch empfohlen sei seine ausführlichere Publikation *Universalgeschichte der Schrift* [siehe Haarmann 1991]

dem latent Abwesenden eine Dauer über den einzelnen verbalen Ausspruch hinaus zu ermöglichen und so eine sicht- und greifbare Quelle für dessen wiederholte Aktualisierung zu sein.⁷² Diese exemplarische Position der Schrift im Zwischenbereich von Bild und Text führt zur wissenschaftlichen Beschäftigung in literaturtheoretischer wie kunsthistorischer und bildwissenschaftlicher Forschung.

Reinhard Döhl definiert Schrift als „alles, was irgendwie in den Bereich optisch wahrnehmbar gemachter Sprache gehört, also sowohl Wörter als auch Zahlen und Buchstaben.“⁷³ Die Nutzung verschiedener Typographien bei Dichtern wie Stéphane Mallarmé verändert durch die Betonung der formalen Ausdrucksebene von Schrift. Der Formwert der Buchstaben trägt zur Bedeutung bei und kann die Funktion von Sprache als primär pragmatisch-kommunikativem Informationsträger dadurch in Frage stellen.

Als Phänomen sowohl semantischer wie auch formaler Kapazitäten, wurde die Schrift von Stéphane Mallarmé in genuin neuer Art genutzt und anschließend durch Dichter wie Guillaume Apollinaire weiterentwickelt. Die enge Verschränkung von formaler und semantischer Bedeutung, die in der Schrift angelegt ist, wird im Genre der Kalligramme seit deren Entstehung beispielhaft genutzt.

2.2) Die graphischen Markierungen als Schrift

Schrift besitzt eine besondere Form von Präsenz. Ihr Platz zwischen sprachlichem Inhalt und visueller Erscheinung verleiht ihr Besonderheiten, die sie zu einem „Medium *sui generis*“ machen, das „geeignet ist, prinzipiell jede strukturierte Sphäre zu vergegenwärtigen.“⁷⁴ Schriftzeichen sind in ihrer visuellen Präsenz in vielfältigen Ordnungen einsetzbar – sowohl in regelgeleiteten Strukturen als auch regelfreien Setzungen. In Diagrammen und Notationen (nicht nur der musikalischen Notenschrift) verdeutlicht sich diese Vielseitigkeit von Schrift. Der Begriff der Schrift umfasst demnach mehr als nur Buchstaben oder Worte. Ihre dergestalt gesteigerten Kommunikationsmöglichkeiten machen sich auch Picassos *Köpfe* zunutze.

Sie sind ein Schrifthybrid zwischen Diagramm, Notation, mathematischer Formel und Kalligramm. Ihre Betrachtung impliziert einen mehrstufigen Prozess, der sich von jenem in traditioneller Malerei oder Zeichnungen unterscheidet. Die Erkenntnis der Kopfansichten in den ausgewählten Werken Picassos ist nur durch die Lektüre der Markierungen in ihren diversen Kombinationen und Kontexten möglich. Das Erkennen des primären Gehaltes der Bilder – also der Markierungen und eingeklebten Papiere – führt nicht zum Verständnis von deren Aussage. Die graphischen

⁷² Vergl. Hierzu beispielsweise die Basmala (Abb. 29), die islamische Anrufungsformel, die vor jeder Koran-Sure und im Alltag muslimischer Gläubiger eine wesentliche Rolle spielt. Oder auch das „Sator Arepo Tenet Opera Rotas“ (Abb. 30+31) – ein Satz der in den verschiedensten Richtungen und Anordnungen gelesen und arrangiert werden kann. [Siehe hierzu: Steindl-Rast 2015, S. 41-45]

⁷³ Döhl 1992: Fußnote 1, S. 158

⁷⁴ Grube/Kogge 2005, S. 16

Markierungen stellen etwas dar, das erst durch einen sequenziellen Interpretationsprozess deutlich wird. In den dafür notwendigen Schritten von Wahrnehmung, Kombination und Subtraktion der Markierungen liegt die gleiche Form ikonischer Präsenz, die in jeder Schrift liegt. Deren visueller Gehalt existiert zuerst autonom vom semantischen Inhalt.

Sybille Krämers Definition des Diagramms als „sowohl Schrift wie Zeichnung verbindender zweidimensionaler Visualisierung von Relationen (...) zwischen Begriffen“⁷⁵ kann, auf die *Köpfe* angewandt, von Interesse sein. Markierungen wie die großen Halbkreise bezeichnen in allen drei für die vorliegende Arbeit ausgewählten Köpfen immer den /Kopf/, respektive dessen Schädelrundung. Andere Linienkollektive wie die Vertikale mit horizontalem, rechtwinkligen Abschluss bezeichnen zuverlässig die /Nase/. Wenn das Diagramm, wie Krämer es weiter definiert, ein „Mittel der Konstruktion und Darstellung von Abhängigkeiten innerhalb eines komplexen Ordnungsgefüges“⁷⁶ ist, wenden die *Köpfe* diese diagrammatischen Qualitäten in diesem Markierungsvokabular an.

Die graphischen Markierungen sind in doppeltem Sinne ein eigenes Alphabet. Ähnlich wie Buchstaben sich visuell und semantisch von allen anderen Zeichen in ihrem System unterscheiden, sind auch die graphischen Elemente der *Köpfe* trotz aller graphischen Einfachheit voneinander different. Jedes Element ist zuerst eine autonome Markierung. Ihre Betrachtung als Kollektive oder nur einzelne Elemente im Umfeld weiterer Markierungen, schafft einen Bedeutungskontext, der in wechselnden Konstellationen entweder seine Bezeichnungen variieren oder zu festen Typen werden kann. Formen wie der verbundene Doppelhalbkreis, die Vertikale mit einem waagerechten, rechtwinkligen Abschluss oder auch die Mandelform bezeichnen Werkübergreifend einen spezifischen Teil des menschlichen Gesichtes. Die Möglichkeit, nicht nur als stabile Bezeichnungen, sondern eben auch Signifikanten mit mehreren, wechselnden Signifikaten zu sein, unterscheidet sie allerdings von der differenziell-negativen Natur des Buchstabens im Alphabet. Ihre Polysemanz, über deren Bedeutungswahl der Kontext des einzelnen Werkes entscheidet, ist dem phonoalphabetischen Zeichensystem entgegengestellt. Picassos graphische Markierungen besitzen weniger formale Differenzierung zwischen ihren Einzelementen, dafür aber mehr semantische Ausdruckskraft. Jedes der für die vorliegende Arbeit ausgewählten Werke ist ein durch die Ränder seines Bildträgers begrenztes, autarkes System. Die graphischen Grundelemente der *Köpfe* sind eine individuelle Schriftform und demnach kann jedenfalls klargestellt werden, dass es sich bei ihnen um *Texte* eigenwilliger und autonomer Natur handelt. Rüdiger Zymner unterscheidet zwischen diversen Qualitäten von Texten. Er nennt ‚Texte‘ jene schriftsprachlichen Produkte, die Kriterien von Sinnhaftigkeit, Sukzessivität und linguistische Kriterien der Textualität erfüllen.⁷⁷ Erfüllt ein literarisches Produkt diese Kriterien hingegen nicht, soll die Rede vom ‚Schriftzeichengebilde‘ sein. Das Schriftzeichen

⁷⁵ Krämer 2005, S. 38

⁷⁶ Krämer 2005, S. 38

⁷⁷ Zymner 2009, S. 24

besteht ohne graphische oder semantische Kohärenz, das Schriftzeichengebilde besteht aus seiner Gestalt. Diese mag semantisch keinen Sinn ergeben, was aber nicht heißt, dass sie bedeutungslos wäre. Schriftzeichengebilde bestehen demnach zwar aus schrifttextuellen Materialien, entziehen sich aber syntaktisch, semantisch und topographisch den schriftsprachlichen Konventionen, die für das Verständnis ihrer kommunikativen Absicht notwendig wären.⁷⁸ Dieser Definition folgend, müssten die *Köpfe* als Schriftzeichengebilde bezeichnet werden. Da sie allerdings nicht einer gängigen Form von Schrift nah genug sind, um auch deren Ordnungskonventionen zu übernehmen, muss erneut ein Kompromiss eingegangen werden. Demnach könnte man die *Köpfe* als Textuelle Schriftzeichengebilde bezeichnen.

2.3) Linien/Sprache

Die Sprachlichkeit der graphischen Markierungen liegt in den Prozessen ihrer sinnvollen Konstruktion zu Kopfansichten. Sie gilt es genauer zu betrachten.

Die Sprache der *Köpfe* ist eine erzählerische mehr denn eine lediglich konstatierende. Die Interpretationsschritte hin zu den diversen Kopfansichten sind nicht linear wie jene in traditionellen Gemälden, sondern impliziert einen komplexen Prozess von Kombination, Addition und Subtraktion, um zum Motiv selbst zu gelangen. Die Feststellung, etwas Gegenständliches wie eine bestimmte Kopfansicht zu sehen, ist nur in dem Betrachtungsprozess möglich, der simultan eine Interpretation enthält. Die Frage, *was* in den *Köpfen* Picassos zu sehen ist, ist untrennbar mit der Frage verbunden, *wie* dieses Etwas gesehen wird. Sehen bedeutet in Picassos Köpfen immer auch Nennen. Ohne nennende Interpretation gibt es keine Referenz und kein Ikon.

3) Lyrik

Die Besonderheiten, die die Lyrik von ihren benachbarten literarischen Gattungen, der Prosa und dem Drama unterscheiden, sind auch jene, die, im Besonderen auf die ausgewählten Kopf-Werke Picassos angewendet, deren Verständnis und Funktionsweise erleichtern. In den *Köpfen* lassen sich genuin lyrische Eigenschaften ausmachen. Um für diese Transposition gewisser Eigenschaften eine Erklärung zu finden, werden zunächst die Besonderheiten der Gattung selbst beschrieben. Anschließend wird ihr Sprachgebrauch näher analysiert, der letztlich das wesentliche Charakteristikum ist, das in den *Köpfen* eine transponierte Anwendung findet.

⁷⁸ Ebd., S. 24

3.1) Was ist Lyrik?

Lyrik unterscheidet sich weder in den Eigenschaften der Literarizität, Fiktionalität und Textualität von Prosa oder Dramatik.⁷⁹ Alle drei teilen sich ebenfalls ihre Festhaltung in schriftlichen Gebilden. Alle beruhen auf dem gemeinsamen Fundament von sprachbasierter Niederschrift. Die einzelnen Gestalten der verschriftlichten Sprache spielen allerdings in der Bestimmung des Genres wiederum eine wichtige Rolle – Text ist nicht gleich Textform. Für gewisse Textgattungen sind Manipulationen auf formaler Ebene charakteristisch. Der Versbruch in lyrischen Texten beispielsweise kann identitätsstiftend sein, weil sie traditionell nur in Gedichten vorkommen.

3.2) Die lyrische Gestalt

Lyrische Texte operieren sowohl auf der formalen wie auch der semantischen Ebene und interagieren oftmals intensiver miteinander als in anderen literarischen Gattungen. Die traditionelle formale Erscheinung eines Gedichtes, die durch Versbrüche und bezeichnende Leerräume geprägt ist, vermag beispielsweise, einen Text als lyrisch sofort zu identifizieren. Der Sprachgebrauch ist in der Lyrik von rhetorischen Tropen geprägt, die den semantischen Gehalt und die Bedeutungsvielfalt der benutzten Wörter in die Bedeutungsstruktur miteinbeziehen. Durch formale Versbrüche und spezifische Klangqualitäten von Wörtern oder Versen erzeugt wird eine spezifisch lyrische Rhythmik geprägt. Semantische Themen und Motive, die innerhalb der Gedichtzeilen miteinander kommunizieren, verstärken den innerkommunikativen Aspekt der Wörter in Gedichten. Die Nutzung von Reimen oder der Silbenanzahl von Versen wird durch ein über Jahrhunderte gewachsenes Regelwerk mitbestimmt. Aber auch der sogenannte ‚freie‘ Vers ermöglicht eine Vielzahl an Ordnungs- und Bedeutungsstrukturen. Durch ihre graphische Gestaltung unterscheiden Gedichte demnach klassischerweise klar sichtbar zwischen den Versen und ihren phonetischen und semantischen Eigenheiten und kommunikative Ambitionen. Natürlich gibt es Ausnahmen – lyrische Texte können mit ihrem graphischen Auftreten beispielsweise gleichzeitig sinn-los und doch Gedichte in eigenem Recht sein⁸⁰.

Die formale Gestalt des Schriftgebildes macht den Text als graphische Repräsentation von Sprache von dieser autonom und besitzt immer eine ikonische Ebene. Die Schriftbildfläche beinhaltet nach Zymner mehrere Kriterien: Räumlichkeit, Ikonizität, Granularität, Notation, Allokation und ästhetische Differenz⁸¹, die in Gedichten eine zentrale Funktion tragen. Für die vorliegende Arbeit sind besonders die Eigenschaften der Räumlichkeit und der Ikonizität

⁷⁹ Zymner 2009, S. 9

⁸⁰ Ernst Jandl Klanggedicht *Schtzngrmm* beispielsweise besteht lediglich aus onomatopoetischen Buchstabenfolgen – ihr Sinn liegt nicht in den Kollektiven oder ihrer internen Kommunikation, sondern in der Kompetenz, spezifische Klangkulissen von militärischen Konflikten zu erzeugen. Der Sinn liegt im Bild, das die Buchstabenfolgen erzeugen – dem Kontext, den sie wachrufen.

⁸¹ Siehe Zymner 2009, S. 54

interessant. Der formalen Gestaltung wird im Gedicht eine bedeutungstragende Funktion zugeschrieben. Das gilt im Besonderen für die Gattung der Kalligramme, das sich an der Grenze zwischen Text und Bild bewegt. Seine Ikonizität manifestiert sich sowohl im malerisch-bildnerischen als auch im textlich-graphischen. Die poetische Syntax bildet ein dichtes Netz aus Relationen, in dem alle Textelemente eine Vielzahl an Verbindungen untereinander eingehen können. Dadurch bewegen sich die Wörter zwischen begrifflich-referentiellen und begrifflich-symbolischen Bedeutungen, was zu einer großen Anzahl komplexer semantischer Funktionen führt.⁸² Die Faktur eines lyrischen Textes hat nicht nur die identifikationssteigernde Funktion ein „Lyriksignal“⁸³ zu sein. Die Freiheit, diese Faktur zu gestalten, ermöglicht überhaupt erst das Einbringen und Nutzen von Rhythmen, Metrum, syntaktischen Umstellungen und typographischen Eigenheiten.⁸⁴ Das Gedicht vermag unter anderem durch das Versmaß, alltägliche Erfahrung in eine künstliche Ordnung zu setzen und es so aus der Alltäglichkeit seiner pragmatischen Empirie zu heben, ohne diese allerdings zu verschleiern.⁸⁵ Zur visuellen Qualität der Schrift gehören nicht nur die Buchstaben und deren Zusammenschlüsse zu Wörtern, sondern auch ihre Positionierung innerhalb der Grenzen des Trägermediums. Die Markierungen der *Köpfe* können diesbezüglich mit Gedichten verglichen werden. Bei beiden wird der *Anordnung* der einzelnen Elemente gesteigerte Aufmerksamkeit entgegengebracht. Ihre Position, sowie die Leerräume sind bedeutungstragend. Wie die Worte im lyrischen Text werden auch die Markierungen in Picassos *Köpfen* durch ihr Umfeld und ihre Position darin mehrdeutig.

Das liegt zum einen an ihrer formalen Einfachheit. Sie begünstigt die Wahrnehmung von Köpfen, ohne dabei willkürlich zu sein. Als Beispiel kann die geschwungene Form zweier verbundener Halbkreise genannt werden. In bestimmten Werken ist sie das Signifikat für eine /Gitarre/, deren runden Korpus sie nachahmt. In den Kopf-Werken vom Winter 1912/13 bis Frühjahr 1913 bezeichnet sie jedoch die /Ohren/ des Kopfes. Der Kontext der jeweiligen Kompositionsstruktur entscheidet über die hierarchische Relevanz der möglichen Lesarten. Die Markierung verliert ihre anderen möglichen Bedeutungen jedoch nicht, sondern diese bleiben im Hintergrund aktiv. Die jeweilige Ordnung der Markierungen auf der Fläche schafft eine primäre Bedeutung durch den Kontext, in den sie diese stellt.

Die formale Konzeption lyrischer Texte besitzt im Vergleich zu anderen Gattungen deutlich mehr Freiheiten. Der Versbruch ist nicht nur ein Identitätsstiftendes Merkmal von Lyrik, sondern kann je nach Einsatz auch diverse Wirkungen provozieren. Einerseits sind Versbrüche für die Metrik des Gedichtes von besonderem Wert. In klassischen Reimschemata wie Kreuz- oder Paarreimen oder auch in freiem Versmaß tragen sie zur Aussage des sprachlichen Materials bei. Durch die Leere, die auf einen Versbruch folgt, kann beispielsweise etwas Abstraktes wie Stille ausgedrückt

⁸² Siehe hierzu Ludwig 2005, S. 25

⁸³ Zymner 2009, S. 102

⁸⁴ Siehe Zymner 2009, S. 102

⁸⁵ Siehe Polanyi 2006, S. 156

werden. Das graphische Fehlen von Buchstaben ist demnach nicht automatisch stumm. Stéphane Mallarmé hat in seinem Gedicht *Un coup de dés* von dieser Aussagefähigkeit der Leerräume exemplarisch Gebrauch gemacht. In Picassos *Köpfen* gibt es zwei Typen von Leerräumen. Einerseits den Zwischenraum, in dem weder Markierungen noch Schnittpunkte zwischen denselben sind. Die Absenz von Markierungen betont, wie bei Buchstaben, diese wiederum im Gegenzug. Sie lässt ihre Setzung genauso wie die Intersektionen zwischen ihnen noch deutlicher werden. Andererseits liegt in diesen Leerräumen auch eine nicht näher definierte Tiefe. Mit der latent vorhandenen Tiefe arbeiten sowohl die Überlappungen als auch die Überschneidungen der graphischen Markierungen und eingeklebten Papiere. Die Leere wird zum Raum, in dem sich das Geschehen der Kopfansichten manifestieren kann.

3.3) Lyrische Sprache:

Der Sprachgebrauch lyrischer Texte unterscheidet sich wesentlich von allgemeinen Kommunikationsakten, deren Ziel die möglichst klare Weitergabe von Information ist. In der Lyrik geht es nicht vorrangig um die Übermittlung konkreter Erfahrungen oder von Wissen. Ihre Art der Sprachverwendung ermöglicht eine „eigene, nur innerhalb und kraft des Textes bestehende Welt“⁸⁶. Grundsätzlich gilt, dass Wörter nahezu nie eine singuläre Bedeutung besitzen. Diese wesentliche Eigenschaft sprachlicher Elemente führt zu einem Prozess von Semiose, der spätestens seit Derrida als prinzipiell unabschließbar angesehen werden muss.⁸⁷ Der lyrische Text nutzt dabei diese prinzipielle Unabgeschlossenheit der Sinnfindung innerhalb eines sprachlich verfassten Ausdrucks. Seine ihn auszeichnende Fähigkeit besteht in etwas, das Ludwig Jäger als „semantisches Mäandern“⁸⁸ beschrieben hat. In der Lyrik wird der Prozess von Sinngenese durch eine intentionale Sinn-Befremdung anschaulich gemacht.⁸⁹ Ein Gedicht verweist insofern im Falle der Nutzung einer solchen Mehrdeutigkeit immer auch selbstreflexiv auf sich selbst als Medium.⁹⁰

Die typische Funktionsweise von lyrischen Texten unterscheidet sich grundlegend von anderen literarischen Gattungen.

Die russischen Linguisten Roman Jakobson und Viktor Sklovskij haben sich mit der Differenz zwischen alltäglicher und lyrischer Sprache beschäftigt. Jakobson entwickelte ein ursprünglich von Karl Bühler entworfenes Kommunikationsmodell weiter. Nach Jakobson gibt es 6 Sprachfunktionen: die referentielle, die emotive, die imperative, die phatische, die

⁸⁶ Austermühl 1981, S. 67

⁸⁷ Zimmermann 2000, S. 26

⁸⁸ Jäger 2005, S. 59

⁸⁹ Zymner 2009, S. 96-97

⁹⁰ Siehe hierzu auch: Ludwig 2005, S. 8

metasprachliche und schließlich die poetische.⁹¹ Die referentielle Sprachfunktion konzentriert sich dabei auf den Informationsgehalt der Mitteilung, während bei der poetischen Funktion die Form und die Sprache der Mitteilung im Fokus stehen.⁹² Roman Jakobson unterscheidet weiter zwischen zwei Grundmodi der Zusammenstellung im verbalen Ausdrucksprozess: Selektion und Kombination. Hierbei sucht sich der Sprecher aus einem Pool nahezu bedeutungsgleicher Begriffe einen bestimmten Begriff aus, den er anschließend mit anderen Wörtern verbindet. Die Kombination erfolgt anschließend in einer durch bestimmte Regelungen festgelegten Kette. Die Selektion wird auf Basis von Äquivalenz, Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit getroffen, die Bildung der Bedeutungssequenz wiederum durch Kontiguität. In der poetischen Funktion von Sprachgebrauch wird das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Auswahl auf die Achse der Kombination verlegt: „Äquivalenz wird zum konstituierenden Mechanismus der Sequenz.“⁹³ Das wiederum führt dazu, dass zu den Verknüpfungen zusätzliche, eigentlich nicht erforderte Äquivalenzbeziehungen hinzukommen, die die sprachliche Äußerung erweitern. In den *Köpfen* konzentrieren sich die graphischen Markierungen nicht auf eine referentielle, sondern auf ihre poetische Sprachfunktion. Sie führt paradoxerweise zu gesteigerter darstellender Referenz. Die Markierungen arbeiten dabei ebenfalls durch Kombination und Kontext. Ihre Äquivalenz als eigenständige Elemente wird durch die unterschiedliche Kombinatorik, der sie sich innerhalb der syntaktischen Ordnung der Bildstruktur gegenübersehen, zu einer gesteigerten Bedeutungsvielfalt auf paradigmatischer Ebene.

Jan Mukarovsky beschreibt die poetische Sprache als Verletzung der Standardsprache. Die bei ihm aufgestellte Dichotomie zwischen zwei Sprachkomplexen erlaubt es, die Sprache zwar als Ganzes zu sehen, aber innerhalb ihres semantischen Gebrauchs zwei Felder zu differenzieren: Ein Feld, das einem Wort *eine* Bedeutung zuspricht und zwar jene, die durch Konvention am stabilsten festgelegt ist. Die poetische Sprache wiederum stellt genau diese Hierarchie in Frage, indem sie bewusst dagegen verstößt. Sie ignoriert entweder die primäre Bedeutung oder setzt sie in Kontexte, in denen sie anfänglich keinen Sinn zu ergeben scheint.

Eugenio Coseriu definiert die lyrische Sprache als eine entautomatisierte. Als solche besteht ihr primäres Ziel nicht aus der Herstellung eines präzisen kommunikativen Sinngehaltes. Vielmehr aktualisiert die lyrische Sprache die, jedem Wort zugrundeliegende Bedeutungspotenz und stellt sich damit bewusst gegen die Sprache spezifischer Diskursfelder wie dem alltäglichen oder dem wissenschaftlichen.⁹⁴ In solchen spezifischen Diskurse ist das Ziel ein möglichst präziser Sprachgebrauch. Er soll sicherzustellen, dass die übermittelten Informationen ohne Störfaktoren

⁹¹ Referentiell: auf Botschaft der Mitteilung k.(onzentriert); emotiv: auf Sprecher und dessen Haltung zur Botschaft k.; imperativ: auf Sprecher k.; phatisch: auf den Kanal des Sprechkontaktes k.; metasprachliches: betrachtet den Code und kümmert sich um Klärung des Sinns der verwendeten Begriffe. Siehe Ludwig 2005, S. 6

⁹² Ludwig 2005, S. 6

⁹³ Ludwig 2005, S. 6

⁹⁴ Siehe Coseriu 1971, S. 184-185

wie beispielsweise unklare Bedeutungsmöglichkeiten rezipiert werden. Gerade im lyrischen Gebrauch kann die Sprache ihre Möglichkeiten am vollsten entfalten.

Lyrische Sprache verstößt demnach auf verschiedenen Ebenen gegen eine Diskurssprache, deren Ziel eine unmissverständliche Weitergabe von präzisen Informationen ist. Die graphischen Markierungen arbeiten auf vergleichbare Art und Weise. Im Gegensatz zu klassischer Malerei oder Zeichnung ordnen sich die Mittel nicht der Nachahmung des Darzustellenden unter, sondern sind autonome, visuelle Elemente. Gleichzeitig gelingt ihnen innerhalb der Struktur ihrer jeweiligen Bildsysteme Referenz. Das lyrische Moment dieser Referenzialität liegt in der Pluralität der Bedeutungskombinationen, die eine einzelne Markierung teils erreichen kann. Das ähnelt der von Mukarovsky aufgestellten Dichotomie zwischen der alltäglichen, möglichst präzisen und der poetischen, willentlich unpräzisen Sprache. Die Markierungen sprechen eine poetische Sprache, indem die Markierungen nicht klar-nachahmend, sondern chiffriert und in diversen Relationsnetzen gleichzeitig eingespannt arbeiten. Die Konstruktion der verschiedenen Kopfansichten geschieht nicht unabhängig vom Verständnis der Art und Weise, *wie* sie konstruiert werden müssen. Diese Notwendigkeit, den Konstruktionsprozess als immanenten Teil der Konstruktion und Bedeutung selbst zu sehen, entspricht der entautomatisierten Sprache bei Coseriu.

Neben der Klärung, inwiefern die graphischen Markierungen für ihre Sinnkonstruktionen lyrischer Sprachkonzepte bedienen, stellt sich die Frage nach dem Wesen dieser Sinnkonstruktionen selbst. Die Fähigkeit, mit einem Minimum an Markierungen eine hohe Dichte an verschiedenen Kopfansichten darzustellen, kann mit dem Begriff der Plurisemanz zusammengefasst werden. Aus der Semiotik wiederum lassen sich die Begriffe Signifikant und Signifikat ableiten, die die Dichotomie zwischen der visuellen Markierung auf dem Bildvehikel und der Natur ihrer Bezeichnung im ideellen Bereich beschreiben können.

4) Semiotik und Plurisemanz

Die *Köpfe* sind ein Hybrid aus Bild und Schrift und operieren mit Prozessen der Sinngene und –Erweiterung, die charakteristisch für die Gattung der Lyrik sind. Die Stellung der Werke in diesem Grenzgebiet kann nun durch Begriffe aus der semiotischen Theorie noch klarer beschrieben werden. Weder sollen im Folgenden ganze Theoriekonzepte einzelner Semiotiker beschrieben werden, noch ein Überblick über die mittlerweile zahllose semiotische Theorie gegeben werden. Einige der grundlegenden Begriffe aber ermöglichen einen Gewinn an Klarheit in der Beschreibung der Elemente und ihrer diversen Funktionsprozesse, auf die nicht verzichtet werden soll. Auch der Begriff der Plurisemanz wird in gebündelter und knapper Form Erklärung und Anwendung finden.

4.1) Semiotische Theorie

Seit seiner Begründung durch den Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, hat die Semiotik als wissenschaftliche Disziplin weit über die Linguistik hinaus Anwendung gefunden. Kunstkritiker und –historiker wie Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois oder Leo Steinberg haben sich in ihren Analysen verschiedener *papiers collés* ihrer bedient. Die Schwierigkeiten der Semiotik in Bezug auf ihre Anwendung auf das Feld der Bildenden Kunst sind allerdings nicht gering. Gerade in Anbetracht der teils vagen Saussure'schen Ursprungstheorie und Diversifikation der theoretischen Ansätze im Laufe der Zeit, ist eine Besprechung der ausgewählten Werke in dieser Arbeit allein durch semiotische Theorien nicht zu empfehlen. Dennoch bleibt der theoretische Komplex der Semiotik besonders im Hinblick auf den Kubismus und die *papiers collés* von Interesse. Dessen Denkbewegungen gehen von einem klar geordneten System, in dem Sprache nach beschreibbaren, regelgeleiteten Ordnungen funktioniert, aus. Auch wenn die Vorstellung analytisch völlig klarer Strukturen weder bei der Sprache noch beim Kubismus als absolut gelten kann, bieten die aus der Semiotik entlehnten Begriffe in der Beschreibung der Prozesse der Sinnkonstruktion einige Hilfe. Der Begriff des Zeichens beispielsweise kann sowohl im Gebiet der Bild- als auch der Schrifttheorie produktiv gemacht werden. Das Zeichen ist Träger gewisser Informationen, deren Wirkprozesse auf visueller wie semantischer Ebene untersucht werden können.⁹⁵

Das sprachliche Zeichen teilt sich bei Ferdinand de Saussure in Signifikant/Bezeichnendes und Signifikat/Bezeichnetes auf⁹⁶. Das Bezeichnende ist die sichtbare graphische Markierung, respektive auch die daraus addierbaren Kollektive. Das Bezeichnete wiederum meint deren Bedeutung. Die Signifikate werden im schriftlichen Ausdruck durch ihre Position zwischen zwei Schrägstrichen angezeigt. Sie bezeichnen kein individuelles Objekt, sondern vielmehr die Idee dessen. Dort, wo Signifikanten mehrere Signifikate tragen, deren Aktivierung abhängt vom sie umgebenden Kontext anderer Markierungen, wird das jeweils innerhalb des spezifischen Kontextes logischste Signifikat gewählt. /Augen/ oder /Schädelkalotten/ können allerdings auch durch andere Signifikanten bezeichnet werden, ohne deshalb mehr oder weniger Gültigkeit zu besitzen. Deshalb die Anführung in Schrägstrichen und die Betonung der eher ideellen Natur der Begriffe: sie repräsentieren die spezifischen Ausführungen einer hinter all diesen Versionen gleichbleibenden Idee der Sache.

In seinem Beitrag *Bildsemiotik*⁹⁷ bedient sich Winfried Nöth der semiotischen Theorie des Philosophen Charles Sanders Peirce, spezifischer der Kategorie des hybriden Hypoikons. Von

⁹⁵ Siehe Nöth 2009, S. 235: „Als Wissenschaft von den *Zeichen* (griechisch: »*sēmeion*«) untersucht die *Semiotik* Zeichenphänomene, -prozesse,- strukturen und –systeme in Kultur und Natur. (...) Heute ist die Semiotik eine transdisziplinäre Wissenschaft (...). Nachbarwissenschaften der Semiotik (...) sind Philosophie, Logik, Linguistik Ästhetik, Medien- und Kognitionswissenschaft sowie die Biologie.“

⁹⁶ Siehe de Saussure 2001, S. 76-79

⁹⁷ Nöth 2009, S. 235-254

dieser ausgehend, legt er Prototypen der Zeichenklassen fest, wobei im Kontext der vorliegenden Arbeit besonders jene der ikonischen Bildklasse relevant ist. Prototyp ikonischer Bilder ist laut Nöth ausgerechnet die ungegenständliche Malerei. Nach Peirces Definition ist das reine Ikon ein Zeichen, „das allein aufgrund der ihm selbst inhärenten Eigenschaften Zeichencharakter hat, ohne in seiner Form von seinem Objekt in irgendeiner Weise bestimmt zu sein.“⁹⁸ Picassos *Köpfe* sind jedenfalls noch gegenständlich, wobei sie sich in Anbetracht der gerade angeführten Definition des ikonischen Zeichens bewusst auf der Schwelle zwischen beiden bewegen. Die sichtbaren Markierungen arbeiten in ihren syntaktisch-semantischen Verknüpfungen gegen eine linear-ikonische Relation von Ähnlichkeit. Der von Nöth gegebene Prototyp ikonischer Bilder, der „eigentlich auf nichts anderes verweist als auf sich selbst“ ist ein „Grenzfall der Zeichenhaftigkeit“⁹⁹. Die graphischen Markierungen in Picassos *Köpfen* bewegen sich an der Grenze zwischen minimalem Ähnlichkeitsverweis und gänzlicher Gegenstandslosigkeit. Jede Markierung ist als Einzelne referenzlos und steht lediglich für sich selbst als Markierung auf der Bildfläche. An Orten der Überschneidung, Überkreuzung und Parallelität, aber auch den Orten der Absenz solcher Kontakte, werden sie referenziell. Die unterschiedlichen Kopfansichten lassen sich als Komplexe ausgewählter Markierungen erarbeiten. Die Markierungen sind demnach weder referenzlos, noch sind sie wirklich referenziell. Die sinnvollen Strukturen, die aus der interpretierenden Betrachtungsarbeit heraus zu Köpfen führen, beruhen auf Markierungen, die diese Zusprache an Sinn selbst nicht *de facto* in sich tragen. Erst durch ihre bewusste Setzung auf der Bildfläche und die gesamte bildinterne Ordnungsstruktur wird aus der Referenzlosigkeit der einzelnen Elemente figurliche Referenz. Picasso versucht in den *Köpfen* aus einem referenzlosen *Etwas*, **etwas mehr**, also eine **Referenz** herzustellen. Fast aller Mittel der traditionellen Malerei entbehrend und lediglich mit den grundlegendsten Elementen der Zeichnung arbeitend, konstruiert er Ordnungen und Strukturen, die sinnvoll *werden*.

4.2) Plurisemanz

Trägt ein Zeichen wie die Vertikale mit kurzem, horizontalen Abschluss in Picassos *Köpfen* zuverlässig die Bedeutung der menschlichen /Nase/, sind die verbundenen Doppelhalbkreise in ihrer Bezeichnungsweise nicht so eindeutig. Im Gegenteil: Sie können je nach Fall nicht nur für das /Ohr/ stehen, sondern auch eine /Gitarre/ oder sogar das /Haar/ bezeichnen. Diese Fähigkeit, als gleiches Bezeichnendes verschiedene Bezeichnungen zu tragen, ist die Plurisemanz einzelner graphischer Markierungen.

In der Unterscheidung zwischen dem, *was* gesehen wird und *wie* es gesehen wird, liegt das poetische Moment sowohl der Köpfe als auch in der Lyrik. Es gibt kein einfaches

⁹⁸ Kapust 2009, S. 244

⁹⁹ Ebd., S. 244

Bedeutungsprimat, sondern eine Pluralität potenziell gleichgestellter Bedeutungen. Die Phoneme einer Sprache selbst tragen keine Bedeutung, während die mit ihnen vergleichbaren plastischen Zeichen in Bildern immer bereits ein Potential an Bedeutung tragen, weil sie an der Erzeugung ikonischer Zeichen beteiligt sind.¹⁰⁰ Die graphischen Markierungen der *Köpfe* sind allerdings durchaus mit Phonemen vergleichbar. Sie tragen selbst keine Bedeutung, als Teil eines Systems aber erhalten sie mehrere Bedeutungsmöglichkeiten. Auch dort, wo ein Halbkreis als einzelne Markierung zum Träger des Signifikats /Schädel/ wird, ist diese Zuspache erst nach der Erkenntnis einer bestimmten, syntaktischen Relation der Markierung mit anderen innerhalb des Bildsystems möglich. Als autonome Markierung trägt sie anfänglich keine eigene Bedeutung über die Feststellung ihrer selbst hinaus. Sobald sie allerdings eine Bedeutung erhalten hat, lässt sich diese auf andere, ähnliche Markierungen übertragen, die dadurch wiederum alternative Bedeutungsmöglichkeiten erhalten.

5) Zusammenfassung

Die für die vorliegende Arbeit ausgewählten *Köpfe* Picassos weisen in ihrer Erscheinung und Form erhebliche Nähe zu wesentlichen Eigenschaften von Schrift auf. Darüber hinaus sind die Prozesse von Lektüre, Sinn-genese und Verständnis der Markierungen als diverse Kopfansichten, mit jenen von lyrischen Texten vergleichbar.

Zu beachten ist, dass diese Feststellungen nicht den Anspruch auf Absolutheit reklamieren. Mithilfe der Charakterisierung von Bild und Schrift und deren jeweils eigenen Formen von Sprachlichkeit, konnte eine Sammlung von Begriffen erarbeitet werden, das in Anwendung auf die *Köpfe* anschließend produktiv umgesetzt wurde. Die Nähe der graphischen Markierungen zu Verfahren lyrischer Bedeutungsbildung und –erweiterung zeigt, wie vielschichtig diese Werke sind. Als eigenständige Systeme, die dennoch – über ein Vokabular gleichbleibender Markierungskollektive –in Kommunikation miteinander stehen, ist ihre Lektüre wesentlich von der Arbeit des Betrachters abhängig. Ich folge Trevor Starks Grundsatz gegenüber den *papiers collés* Picassos im Gesamten, dass diese sich letztendlich gegenüber einem linearen, absoluten Sinn versperren.¹⁰¹ Die demonstrierte Nähe der graphischen Elemente der *Köpfe* zu Schriftzeichen und ihrer Funktionsweisen zu lyrischen Interpretationsprozessen eröffnet eine weitere Möglichkeit der Betrachtung, Interpretation und Aneignung dieser komplexen Werke.

Darüber hinaus bietet der gerade angesprochene Hybridcharakter der *Köpfe* auch die Möglichkeit, sie mit Kalligrammen zu vergleichen. Das Genre der Kalligramme nutzt seit seinen frühesten Beispielen in der griechischen Antike die Nähe von Bild und Sprache via die visuelle Erscheinung der Schrift aus, um in vielfältigen Subgenres und Spielarten bildhafte Gedichte

¹⁰⁰ Siehe Kapust 2009, S. 250

¹⁰¹ Stark 2017, S. 128: Dort schreibt er, nicht ohne ein Augenzwinkern: „But, then again, we may find meaning where we want it in the papers.“

respektive lyrisch sprechende Bilder zu gestalten. Der Vergleich der *Köpfe* mit dieser spezifischen Textgattung bietet sich allerdings auch aus einem weiteren Grund an. Guillaume Apollinaire publizierte 1918 den Gedichtband *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. Darin sind, neben regulär gestalteten Gedichten, auch eine große Zahl von Kalligrammen versammelt. Der folgende Blick auf das Genre und im speziellen diesen Gedichtband zeigt nicht nur die Vielfalt der Spielarten innerhalb der Gattung der visuellen Lyrik und die genuin eigene Position der Apollinaire'schen Gedichte darin, sondern untermauert die Annäherung der *Köpfe* ins Zwischengebiet von Bild und Text weiter. Apollinaire war nicht nur Kunstkritiker und führender Theoretiker der avantgardistischen Entwicklungen in der Malerei und Lyrik seiner Zeitgenossen, sondern auch bis zu seinem frühen Tod ein sehr enger Freund Picassos. Die Kalligramme einerseits und die *Köpfe* andererseits lassen sich als Werke einer starken Wechselwirkung zwischen dem Maler und dem Dichter deuten.

Kapitel III: Figurative Dichtung, Mallarmé und die Moderne

Das Kalligramm ist ein Genre innerhalb der Lyrik, dessen Verfahren wesentlich mit der Visualität von Schrift auf dem Text/Bildvehikel operiert. Seine Geschichte reicht bis in die griechische Antike zurück und seit diesen ersten überlieferten Beispielen ist das Kalligramm nie gänzlich aus der literarischen Produktion Europas verschwunden. Im Gegenteil: im Laufe der Jahrhunderte hat sich sein Formenrepertoire erweitert und wurde ununterbrochen mit seinen gesteigerten visuellen Fähigkeiten und dem sprachlichen Ausdruck seiner Grundmittel experimentiert. Auch im 20. Jahrhundert gab es zahlreiche Künstler – Schriftsteller, Dichter und Bildende Künstler – die sich die besondere Stellung des Genres zwischen sprachlichem und visuell-formalen Ausdruck zu Nutze machten. Die bisher letzte dieser größeren Bewegungen war die Konkrete Poesie, deren Vertreter Künstler wie Christian Morgenstern, Eugen Gomringer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener, sowie Ernst Jandl waren. Der symbolistische Dichter Stéphane Mallarmé schuf mit seinem Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* 1897 ein grundlegendes Werk für diese Experimente. Auch der Dichter und führende Theoretiker des Kubismus und Orphismus, Guillaume Apollinaire, reiht sich in die lange Geschichte des Genres ein. Sein Gedichtband *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916* erschien 1918 und führte die radikalen Neuerungen, die mit Mallarmés Würfelwurf eröffnet wurden, konsequent weiter. Ursprünglich plante Apollinaire, diesen Gedichtband *Et moi aussi, je suis peintre* zu nennen, was zeigt, wie bewusst sich der Dichter mit der visuellen Seite seiner Mittel beschäftigte und damit experimentierte. Dieses Wissen um die spezifischen Bildlichkeiten von Schrift und Sprache wird bereichert von einer engen Freundschaft zwischen Apollinaire und Picasso, die sich 1905 kennenlernten und bis zum frühen Tod Apollinaires im Jahr 1918 anhielt. Es ist, angesichts der *Köpfe* Picassos und Apollinaires Kalligrammen nahezu unmöglich, zwischen den Werken dieser

beiden Künstler keine Wechselwirkung anzunehmen, die aus ihrer Freundschaft zueinander hervorging.

1) Technopaignia, Carmen figuratum oder Kalligramm: Schrift/Sprach/Bilder

Es gibt seit der Spätantike im europäischen Raum viele Beispiele für die Vermischung von Bild und Schrift. Unter dem Begriff der visuellen Poesie sei im Folgenden ein Überblick über diese Hybridform künstlerischen Schaffens gegeben.

1.1) Das figurative Gedicht: Ein historischer Überblick

Die visuelle Poesie hat nachweisbar eine mindestens drei Jahrtausende alte Tradition. Sie hat sich als eine, die Kulturen und Veränderungen überdauernde, Konstante erwiesen, die in fast allen Schriftkulturen nachweisbar ist.¹⁰² Die Antike differenziert zwischen zwei verschiedenen Typen des Figurengedichtes. Einerseits gibt es das Umrissgedicht, das die Form von Objekten nachzeichnet, andererseits das auf einer quadratischen Grundfläche aufbauende Gittergedicht. Diese können sogenannte *versus intexti* beinhalten, figurative Muster, die vom Grund-Gedicht getrennt gelesen werden, aber mit dessen Buchstaben konstruiert sind.

Das bis dato früheste Umrissgedicht wurde auf Kreta gefunden und auf circa 1600 v. Chr. datiert. Der Diskos von Phaistos (Abb. 32) ist das bisher älteste bekannte sogenannte *carmen figuratum*. Auch in der ägyptischen Hochkultur entstehen bereits permutative und mit Intexten ausgestattete Gedichte.¹⁰³ Im dritten vor-christlichen Jahrhundert tritt eine Trias bedeutender Autoren griechischer Figurengedichte auf den Plan: Simias von Rhodos, Theokrit und Dosiadas von Kreta. Sie waren die Ersten, die ihre Gedichte in graphischen Umrissen realer Objekte konzipiert und, durch wechselnde Zeilenlänge, Syntaktik und Metra, so dem Textkorpus eine abbildende Funktion verliehen haben.¹⁰⁴ Bereits in diesen frühen Experimenten wird deutlich, wie sehr die Form nicht nur in die Syntaktik, sondern auch die Semantik des Textes eingreift. Im sogenannten *Ei des Simias* (Abb. 33) ist diese Form-Inhalt-Spiegelung eine ausgearbeitete und komplexe Operation. Simias, Theokrit und Dosiadas haben idealtypische Gattungsentwürfe entwickelt, die bis in die Zeit des Barock rezipiert wurden.

Spätestens um 100 v. Chr. werden die, auch *Technopägnien* genannten Figurengedichte den Römern bekannt. Der erste namhafte Schöpfer genuin eigener Figurengedichte ist der am Hof Kaiser Konstantin des Großen dienende und zwischen circa 260 und 355 n. Chr. lebende Dichter Publilius Optatianus Porfyrius. Von bekannten Akrosticha¹⁰⁵ ausgehend, schafft er komplexe

¹⁰² Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 9

¹⁰³ Siehe Ernst 1992, S. 138

¹⁰⁴ Siehe Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 23

¹⁰⁵ Das Akrostichon ist ein Gedicht bei dem entweder die Anfangsbuchstaben, -silben oder -wörter der einzelnen Verszeilen oder aber die Gesamtheit dieser Anfangsbuchstaben, -silben oder -wörter ein Wort oder einen Satz ergeben. Siehe: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Akrostichon> [Stand: 10.2.2020]

Gitterstrukturen, die in Gedichten mit ungleicher Zeilenlänge oder in *carmina quadrata* auftreten und in denen dichte Netze von Intexten Gedichte im Gedicht bilden.¹⁰⁶ Durch den Kontakt mit dem Christentum am Hof Kaiser Konstantins sind in seinen Gedichten in quadratischer Form oft christliche Symbole wie das Monogramm Christi oder Figuren wie Palmen oder Schiffe zu finden. Porfyrius erfindet eigene Gittergedicht-Konstruktionen, schafft Zyklen und nutzt seine Gedichte für Huldigungen an den Kaiser. Besonders die Gestaltung seiner Texte mit stark kalligraphischem Fokus ist als Einfluss für das Mittelalter wichtig.

Zwischen dem 6., 7. und 8. Jahrhundert n. Chr. verändert sich die Form der Figurengedichte und wechselt von der Nachahmung von Dingen der alltäglichen Umwelt zu Symbolen christlicher Lehre, allem voran dem Kreuz. Venantius Fortunatus ist der maßgebliche Autor dieser Neuerungen. Zur selben Zeit bringen die Angelsachsen zahlensymbolische Spiele in das Figurengedicht ein. Der Angelsachse Alkuin führt das Figurengedicht in karolingischer Zeit am Hofe Karls des Großen ein und ist Lehrer des, für das Mittelalter wichtigsten, Dichters des Genres: Hrabanus Maurus. Während sich seine Vorgänger der etablierten Typen geometrischer Formen oder geometrisch-abstrakter Darstellungen bedienten, schuf Hrabanus Maurus ausgemalte Bilder mit beweglicher Linienführung, die wiederum mit Intextbuchstaben ausgefüllt waren.¹⁰⁷ Er prägte außerdem die Sonderform intextueller Imago-Gedichte. (Abb. 34) Maurus' *Liber de laudis sanctae crucis* besteht aus 28 zahlensymbolisch konzipierten Kreuzgedichten, die sowohl dem Kaiser Ludwig dem Frommen gewidmet, als auch „Selbstkommentare in Form poetologischer Allegoresen“¹⁰⁸ sind. Nach seinem Tod vergeht eine lange Zeit, bis ein Nachfolger eine vergleichbare Qualität und einen ähnlichen Sinn für Neuschöpfungen innerhalb der visuellen Poesie erreicht. Durch das Mittelalter hindurch bleibt das *carmina figurata* beliebt und findet in Petrus Abelaerdus im Spätmittelalter noch einmal einen exponierten Vertreter. Jede Epoche erfindet überdies eigene, neue Motive und Typen für das figurative Gedicht.¹⁰⁹ Mit dem Beginn der italienischen Renaissance werden die frühen griechischen Kompositionsmuster wiederentdeckt und das im Mittelalter zum Haupttypus gewordene *carmen figuratum* wieder abgelöst. Eine nicht unwesentliche Rolle in dieser Entwicklung spielt die Erfindung des Buchdruckes. Sie führt zur Verbreitung von Kausallyrik, die die figurative Lyrik zunehmend in den Hintergrund drängt.

Maßgeblich an der Wiederentdeckung antiker Literatur und Figurendichtung beteiligt war eine von Aldo Manuzio 1495 in Venedig¹¹⁰ herausgegebene Theokrit-Ausgabe, die bald auch in anderen Ländern gedruckt und verbreitet wurde. In zahlreichen Editionen und Ländern kursieren antike Texte und führen zu einer komplexen Rezeptionswelle, die neben Übersetzungen auch Neuschöpfungen im Stile der antiken Vorlagen umfasst. Die Vermischung der antiken Typen mit

¹⁰⁶ Siehe Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 25

¹⁰⁷ Siehe Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 35

¹⁰⁸ Ernst 1992, S. 141

¹⁰⁹ Im Mittelalter beispielsweise: „*Versus protëici, cancrini, reticulati, echoici* etc.“; siehe Ernst 1992, S. 142

¹¹⁰ Siehe von der Heyden-Rynsch 2014

zeitgenössischer Kausallyrik führt zu einem Anstieg der Rezeption griechisch-antiker Mustergedichte. Die am häufigsten gewählte Form ist die Schäferdichtung. Fortschreitende technologische Entwicklungen, sowie der Einbezug alltäglicher Themen in die Texte und eine gesteigerte kompositorische Komplexität führen in der frühen Neuzeit fast zum Vergessen der Werke Hrabanus Maurus. Die unterschiedlichsten Gedichttypen, wie beispielsweise das Gitter- und das Imago-Gedicht, Umrissgedichte in Kreuzform, aber auch Liniengedichte in Pyramiden- und Radform, werden dennoch nach wie vor bedient.¹¹¹ Eine besonders spielerische Form ist jene des Schachgedichtes. Grundlage für diese Gedichte sind schachbrettartig unterteilte Quadratformen, bei denen in jedem Feld ein Wort steht. In konventioneller Leserichtung ergibt sich dabei ein semantisch sinnloser Text. Erst durch Sprünge im Leseprozess wird er bedeutungsvoll. So können semantisch variable Texte innerhalb der textlichen Grundform generiert werden. Im Typus des Schachgedichtes verbinden sich spielerisch-experimentelle Textkombinatorik mit ungewöhnlichen Leserichtungen, die einen aufmerksamen und geduldigen Leser fordern. Die Renaissance führt eine ganze Reihe neuer Motive wie Blumen, Bäume, Tiere, Sanduhren, Mitren oder Krummstäbe und sogar Formen monumentaler Architektur wie Triumphbögen, Obelisken oder Pyramiden ein.¹¹²

In den Kriegswirren der reformatorischen und gegenreformatorischen Kräfte des 16. und 17. Jahrhunderts wird das kreuzförmige Umrissgedicht zum Haupttypus. In dieser Zeit herrscht eine besondere Passionsfrömmigkeit und Kreuzesverehrung, die sich auch in der visuellen Poesie widerspiegelt wird.

In der frühen Neuzeit werden außerdem zahlreiche theoretische Abhandlungen zur Bildenden Kunst und in der Poetologie verfasst. Das Technopägnion wird als eine eigene Gattung innerhalb der Literatur anerkannt. Interessant ist die wechselnde Benennung der Gattung, die von Technopägnion über Aenigmaticum bis hin zu Bilder-Reim oder auch Bilder-Versen reicht. Allen gemeinsam ist die Einstufung als eigene Gattung und ihre Positionierung im Grenzgebiet zwischen Poesie und Bildender Kunst. Besonders auf theoretischer Ebene wurde über das Näheverhältnis der visuellen Dichtung zur bildenden Kunst einerseits und der Lyrik andererseits gestritten. Bis zur konkreten Poesie des 20. Jahrhunderts bleibt die visuelle Poesie durch intensive theoretische Auseinandersetzung mit der eigenen Genrezugehörigkeit geprägt.

Die klassischen griechischen Formtypen werden durch die Jahrhunderte, wenn auch manchmal weniger, dennoch durchgehend verwendet und aktualisiert. In der Renaissance und im Barock kommen zahlreiche, meist motivische Neuerungen hinzu. Die dergestalt angewachsene Menge an neuen Formtypen werden in verschiedene Kategorien unterteilt: „(...) Gedichte mit Texten, mit Intexten und mit Meta-Intexten differenzieren, unter dem Blickwinkel objektbezogener Mimesis geometrische, gegenständliche und buchstabenbezogene Formen (...). Daneben ein reiches

¹¹¹ Siehe Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 61

¹¹² Siehe Ernst 1992, S. 143

Arsenal origineller Figuren wie Säge, Dreifuß, Egge, Schnecke, Flügelschuh, Spindel.“¹¹³ Andere Formen – wie die Sanduhr beispielsweise – sind epochenspezifischer. Sie reflektieren den herrschenden Zeitgeist und dessen Ansprüche an die Kunst.

Im 18. Jahrhundert wird der Typus des visuellen Gedichtes durch Schriftsteller wie Montaigne und Lessing in den Hintergrund gedrängt und gerät mit der Publikation von Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* im Jahr 1766 sogar in eine veritable Krise.¹¹⁴ Dennoch werden auch inmitten dieser Turbulenzen Werke visueller Dichtung publiziert. Eines der bekanntesten ist Laurence Sternes *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman*, das in 9 Bänden zwischen 1759 und 1767 erscheint. Sternes Leistung besteht weniger aus der Übernahme alter Motivtypen oder deren Weiterentwicklung. Vielmehr gestaltet er das gesamte Buch als ein autarkes Kunstobjekt. Damit hat er für die Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts einen fundamentalen Beitrag geleistet, wie beispielsweise für Mallarmé, der mit seinen Werken eine „typographische Revolution“¹¹⁵ ins Rollen bringt.

18 Jahre nach Mallarmés Tod erscheint 1914 die erste Buchausgabe seines Gedichtes *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Es bringt eine völlig neue formal-typographische Form in die lange Tradition der visuellen Poesie ein. Mallarmé arbeitet mit einer bis dahin ungekannten Freiheit auf der weißen Fläche des Papiers der Buchseite. Weder imitieren die Wörter die Form eines Objektes, noch sind sie in einem klassischen Raster von untereinander angeordnet Zeilen arrangiert. Die Buchseite wird als regelloses Feld benutzt, das potenziell alle kompositionellen Möglichkeiten zulässt. Ebenso frei werden die Wörter formal behandelt. Mallarmé wechselt zwischen Schriftarten, Kursiv- und Fettschreibung sowie Schriftgrößen. Er macht durch den Einsatz von Typographie und der Anordnung der Wörter auf der Fläche erstmals den Bewegungs- und Gedankenprozess des Textes selbst anschaulich.¹¹⁶

Guillaume Apollinaires Gedichtband *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, erscheint 1918. Er arbeitet darin ebenfalls mit verschiedenen Drucktypen. Durch seine Nähe zur Tradition der visuellen Lyrik kann es aber als das erste wesentliche Werk moderner visueller Poesie betrachtet werden.¹¹⁷ Apollinaires Gedichte erweitern die Motive und Themen um Objekte und Phänomene der modernen Welt, wie Krawatten, Uhren oder Postkarten von der Front des Ersten Weltkrieges.

Durch Mallarmé und Apollinaire findet das Konzept der Vermischung von Sprache, Bild und Schrift Eingang in die Avantgarde-Bewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Kubismus, im italienischen und russischen Futurismus, im Dada sowie im Surrealismus wurden die Neuerungen weiterentwickelt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden die

¹¹³ Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 102

¹¹⁴ Ernst 1992, S. 145

¹¹⁵ Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 216

¹¹⁶ Ernst 1992, S. 146

¹¹⁷ Ebd., S. 146

Experimente im Grenzgebiet von Text und Sprache beispielsweise in der konkreten Poesie rund um Carlo Belloli, Eugen Gomringer, Ernst Jandl, sowie Raymond Queneau fortgeführt.

1.2) Kurze Typologie der visuellen Poesie:

Nicht jedes Gedicht, in dem mit der visuellen Kompetenz seiner Wörter gearbeitet wird, ist *de facto* ein figuratives Gedicht. Die figurative Dichtung kennt viele verschiedene Typen und arbeitet auf unterschiedliche Weise mit der Bildlichkeit von Sprache und Schrift.

Ein Bildgedicht ist deshalb nicht mit einem Figurengedicht gleichzusetzen. Das Bildgedicht ist „die Konkretisation eines Gemäldes, einer Skulptur oder eines anderen Genus innerhalb der Bildenden Kunst, in der sich mehrere oder alle diese Leistungen in je verschieden starkem Anteil vereinigen.“¹¹⁸ Der Text nimmt inhaltlich Bezug auf das Bild, ist von diesem aber stets getrennt. Das unterscheidet es vom figurativen Gedicht, in der der sprachlich-semantische Teil in formalstruktureller Weise bildlich zur Erscheinung gebracht wird. Die Geschichte des Bildgedichtes reicht ebenfalls bis in die griechische Antike zurück¹¹⁹. Alle Arten des Bildgedichts lassen sich kontinuierlich von der Antike bis in die Gegenwart belegen. In der Spätantike werden Wandmalereien oder Miniaturen in Handschriften von sogenannten Tituli – begleitenden Versen mit direktem Bezug auf die Darstellung – begleitet. Die mittelalterlichen Totentanz-Bilderzyklen des späten 14. und 15. Jahrhunderts sollen durch die Kombination aus Bild und Text den Leser moralisch erschüttern und ihn an seine eigene Sterblichkeit erinnern. Die Holzschnitt-Einblattdrucke des 16. Jahrhunderts treten als Einheit von Bild und kommentierendem Vers auf.¹²⁰ Die in der Renaissance steigende Wertschätzung des Porträts führt auch zu einer steigenden Beliebtheit des Porträtgedichtes. 1531 erscheint das erste Emblembuch. Im Emblem sind Bild und Text besonders eng aufeinander bezogen, ihre Aufgabe ist didaktischer und erbaulicher Natur.¹²¹ Es teilt sich in drei Teile – *motto*, *pictura* und *subscriptio* – und folgt einer hierarchischen Ordnung.

Das Bildgedicht ist nur ein Typus unter weiteren, die vom visuellen Gedicht zu unterscheiden sind. Nicht jeder Text, der in einer anderen Form als der traditionell horizontalen und von links nach rechts verlaufenden Folge angeordnet ist, ist deshalb auch ein figuratives Gedicht. Die Illuminationen mittelalterlicher Codices, denen als dekorative Elemente „sowohl die künstlerische Intention als auch eine ästhetische Korrelation zwischen der textuell-semantischen und graphisch-formalen Gestaltung“¹²² fehlt, gehören ebenso wenig zur figurativen Dichtung wie das

¹¹⁸ Kranz 1992, S. 156

¹¹⁹ Homers Beschreibung des Achilles-Schildes gilt nach wie vor als einer der Glanzstücke der Ekphrasis.

¹²⁰ Siehe Kranz 1992, S. 153

¹²¹ Ebd., S. 155

¹²² Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 9

Emblem. Auch das Epigramm¹²³, sowie der barocke Bilderreim sind Bildgedichte aber keine figurativen lyrischen Werke.

Zur Kerncharakteristik figurativer Dichtung gehört die Synthese zwischen der textlichen und visuellen Ebene, nämlich die mimetische Ähnlichkeit der graphischen Anordnung und des semantischen Inhaltes des Textes. Eine Besonderheit der figurativen Lyrik ist die Möglichkeit zu sogenannten Intexten. Dabei handelt es sich um, im schriftlichen Text hervorgehobene oder auf andere Art visuell miteinander in Verbindung gesetzte, Buchstabenfolgen die eine eigene, zusätzliche Aussagestruktur formulieren.

Im Folgenden werden die von Ulrich Ernst und Jeremy Adler unterschiedenen Typen der figurativen Lyrik kurz vorgestellt.¹²⁴ Sie verdeutlichen die hohe Komplexität der Gattung und der unterschiedlichen Typen, die sich über ihre lange Geschichte hin beständig weiterentwickelt und differenziert haben.

- 1) Das Umrissgedicht: Ein Beispiel für das Umrissgedicht ist ein, wie ein Flügel angeordnetes Gedicht von Simias von Rhodos (Abb. 35). Der Text selbst beschreibt den Gott Eros im Kontext einer mythologischen Götterschöpfungserzählung. Die Worte imitieren allerdings keine Eros-Figur, sondern lediglich dessen Flügel. Hier fließen mythologische Theogonie – mit Eros als exemplarischer Götterfigur – mit der ideellen Darstellung von dessen Flügeln zusammen. Umrissgedichte sind die klassischste Form figurativer Dichtung. In ihnen ist die Regel der Ähnlichkeit von Text und Anordnung am konsequentesten durchgehalten.
- 2) Das Raster-Gedicht: Im Rastergedicht ist es nicht der Grundtext, sondern der in diesen eingearbeitete Intext, der die Figur in mimetischer und symbolischer Hinsicht konstruiert. Das Raster-Gedicht ermöglicht eine komplexe Organisation der Buchstaben und kann dementsprechend auch eine herausfordernde Lektürearbeit erfordern.
- 3) Das intextuelle *imago*-Gedicht: Hrabanus Maurus ist einer der wichtigsten Vertreter dieses Typus. Als frühmittelalterlicher Mönch hält er sich typologisch an den spätantiken Figurendichter Optatianus Porfyrius, ändert allerdings die Intensität des Grades an Bildhaftigkeit in seinen Gedichten. In die mit Intexten versehenen Raster-Gedichte sind voll-ausgeführte Bilder eingearbeitet. Hrabanus Maurus verwebt die Buchstaben und Bildobjekte in bis dahin ungekannter Intensität miteinander. Im 15. Gedicht des Zyklus *De laudibus sanctae crucis* sind beispielsweise die vier Evangelistensymbole in Form eines Kreuzes aufgeteilt, in dessen Mitte sich die Darstellung des Lamm Gottes befindet. Die Positionen der Evangelisten sind anhand

¹²³ Zu deutsch auch Sinngedichte genannt, Epigramm leitet sich vom griechischen *epigramma* [ἐπίγραμμα] ab und kann zu Deutsch mit ‚Aufschrift‘ übersetzt werden.

¹²⁴ Siehe Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 319-320

ihrer Attribute bestimmt. Der Adler des Johannes befindet sich am oberen Ende. Der den Figuren eingeschriebene Text formt zwei verschiedene Aussagen: die in den Figuren lesbaren Texte informieren über den jeweiligen christologischen Standpunkt, während jene Texte, die in einem unter ihnen gerahmten Schild stehen, Zitate aus dem zum jeweiligen Apostel gehörenden Evangelium enthalten. All das ist wiederum eingeschrieben in einen quadratischen Grundtext. Das ganze Gedicht ist eine komplexe Organisation mehrerer Aussageebenen, die wechselseitig aufeinander verweisen.

- 4) Das spatiale Liniengedicht: Die Grundstruktur dieses Gedichttypus ist meist entweder ein Kreuz, ein Quadrat, ein Dreieck oder ein Kreis. Was das Liniengedicht vom Umrissgedicht unterscheidet, ist vor allem sein Umgang mit dem Bildgrund. Das Liniengedicht nutzt – in Form der Linien – die leere Seite als Hintergrund, während das griechische Umrissgedicht eine nicht gebrochene Oberfläche benutzt. Das spatiale Liniengedicht funktioniert durch eine Trias von leerer Seite, komplexer Figuration in textuellen Linien und geometrischer Formen. Es hebt einzelne Buchstaben so hervor, dass diese mit der symbolischen Aussage des, durch sie illustrierten Eigennamens zusammenhängen.
- 5) Der Kubus: Das Kubus-Gedicht ist auf einem streng symmetrischen Rechteck von Buchstaben aufgebaut. Ziel ist es, den Leser anfangs durch eine ungewohnte Lesart zu verwirren und im Text selbst so viele Lektüremöglichkeiten wie möglich offen zu lassen. Das Kubusgedicht hat, wie das Rastergedicht, meist etwas Labyrinthisches, in das es sich, mittels intensiver Lektüre der formalen wie semantischen Aussageebenen, hineinzuarbeiten gilt.

2) Mallarmé, Apollinaire, Picasso: Typographie, Komposition, Illustration

Anfänglich plante Guillaume Apollinaire seinen Gedichtband *Calligrammes* unter dem Titel *Et moi aussi je suis peintre* zu publizieren. Auch Stéphane Mallarmés bekanntestes Gedicht *Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard* hat aufgrund der radikalen Neuheit seiner typographischen Komposition eine komplizierte Publikationsgeschichte – erst in einer 1980 durch Mitsou Ronat und Tibor Papp herausgebrachten Edition konnte es so veröffentlicht werden, wie der *Prince des Poètes* es bis zu seinem Tod im Jahr 1898 beabsichtigt hatte¹²⁵. In Pablo Picassos engstem Freundeskreis hatten Dichter zeit seines Lebens die Überhand; er las und illustrierte ihre Werke, sie besprachen und dichteten über die seinen.¹²⁶ Zusammen mit Matisse war Picasso der

¹²⁵ Sigrídur Arna 2006, S. 317

¹²⁶ Ein sehr erhellendes Beispiel einer solchen Freundschaft bietet die Ausstellung „Pablo Picasso, Paul Éluard – Un Amistat Sublim“ im Museu Picasso in Barcelona, die vom 8.11.2019-15.3.2020 stattfand.

wichtigste Illustrator literarischer Texte seiner Zeit¹²⁷. Gleichzeitig schuf er selbst einige Theaterstücke, Gedichte und Prosagedichte.¹²⁸ Die klassische Moderne hat vielseitige Wechselbeziehungen zwischen Text und Bild, Lyrik und Malerei hervorgebracht. Die Voraussetzungen für die kreativen Energien Picassos und Apollinaires hat dabei vor allem einer gelegt: Stéphane Mallarmé.

2.1) Mallarmés Würfelmwurf:

Mallarmés lyrische Werke sind komplexe, assoziativ-codierte und dichte Netze aus Bedeutungspluralitäten, Klängen und Rhythmen. Laut Kahnweiler ist die moderne Kunst dem Dichter mindestens ebenso verpflichtet wie dem Maler Paul Cézanne.¹²⁹ 1897, ein Jahr vor seinem Tod erschien sein radikal experimentelles Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹³⁰. Es hatte – als „erstes abstraktes Gedicht“¹³¹ – einen beträchtlichen Einfluss auf nachfolgende Generationen.

Der Titel des Gedichtes bildet die Hauptaussage der über die Seiten verteilten Sprachfragmente. Auf der ersten Seite steht in großen Lettern lediglich „UN COUP DE DÉ“. Auf der zweiten Seite tritt dann das „JAMAIS“ in Kommunikation mit dem narrativen Grundthema eines Schiffbruchs¹³². Es folgen einige Seiten, die größtenteils in Kleinschrift verfasste Passagen enthalten. Dann erst, wiederum allein und am unteren Ende der Seite, erscheint der nächste Teil des Titels, die Negation „N'ABOLIRA“. Die Wörter erscheinen nicht nur auf der Seite, um ihre kommunikative Funktion der Informationsübertragung zu erfüllen. Dem Buch als Medium und dem Buchstaben als Mittel kam bei Mallarmé eine nahezu sakrale Bedeutung zu. Er nutzte die Typographie als Gestaltungsmittel und versuchte, die semantische Weite und Beweglichkeit von Buchstaben und Wörtern auf der einzelnen Seite, sowie dem Buch als Ganzem, räumlich sichtbar zu machen. Die einzelnen Wortelemente sollten in eine nicht-endende Korrespondenz unter- und miteinander gebracht werden.

Die Verfahrensweise betrifft auch den Rhythmus. Er agiert so vielgestaltig wie die Bedeutungskorrespondenzen der Wörter untereinander. *Un coup de dés* wird zu einer Art Theater, das in sich Dichtung, Musik und bildende Kunst zu vereinen versucht.¹³³ Es ist eine Partitur mit einer neuartigen Form von Notation, die sich zwischen Klang- und Rhythmusangabe, visueller Komposition und Bedeutung bewegt. Die Ebenen der Textbedeutung und des Textbildes

¹²⁷ Siehe Lamping 2011, S. 201: „Matisse und Picasso zeichnen sich durch Beteiligung an besonders vielen Buchprojekten und eine exzeptionell große Anzahl Illuminationen aus.“

¹²⁸ Eine zwischen dem 8.11.2019 und 1.3.2020 gezeigte Ausstellung, ebenfalls im Museu Picasso in Barcelona, mit dem Titel „Picasso Poeta“ versammelte eine große Zahl an eigenen Texten, illustrierten Notizen und Buchillustrationen, sowie eigene, verlegerische Arbeiten des Malers.

¹²⁹ Kahnweiler 1968, S. 67-69

¹³⁰ Marchal 1998, S. 363-387

¹³¹ Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 233

¹³² Marchal 1998, S. 369: „JAMAIS/QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES/ÉTERNELLES/DU FOND D'UN NAUFRAGE“

¹³³ Siehe Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1987/88, S. 235

verschränken sich zu einer unauflösbaren Einheit und Bewegung zwischen einander. Die traditionelle Auffassung von Sprache – als eines definierten Bedeutungskomplexes in syntaktisch sinnvoller Anordnung – wird negiert und das Gedicht in einem dialektischen Schwebestand gehalten. Semanz und Syntax bringen eine neuartige Form von Bildlichkeit hervor. Die Schlussworte von *Un coup de dés* stehen exemplarisch für dieses dichte Netz aus Referenz, Konnektivität der Einzelelemente und Plurisemanzen des Zyklus: „Toute pensée émet un coup de dés“¹³⁴. Das Kreisen findet keinen Endpunkt, sondern beginnt immer wieder von neuem.

2.2) Mallarmé, Picasso und die Zeitung

Die *bande à Picasso*, bestehend aus Guillaume Apollinaire, André Salmon und Max Jacob, waren im neo-symbolistischen Kreis von Zeitschriften wie *Vers et Prose* und *La Phalange* gut vernetzt und regelmäßige Besucher von deren wöchentlichen Lesungen und Debatten in der Closerie des Lilas¹³⁵, die Picasso zwischen 1905 und 1906 nachweislich ebenfalls regelmäßig besuchte¹³⁶. Mallarmés *Un coup de dés* erscheint zwar erstmals 1897 in der Zeitschrift *Cosmopolis*, wird allerdings erst durch eine Wiederauflage im Jahr 1914 einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Die Dichter der Avantgarde kannten der Text aber bereits vor dieser zweiten Auflage. Abgesehen von seiner *bande* hatte Picasso auch Kontakt mit anderen Schriftstellern wie Ardengo Soffici, der 1911 bereits einen Artikel über ihn und Georges Braque veröffentlicht hatte¹³⁷, in dem er auf Affinitäten zwischen dem malerischen Werk Picassos und dem dichterischen Werk Mallarmés hinwies¹³⁸. Maurice Raynal erinnert sich, dass, unter anderen, Gedichtbände Mallarmés in Picassos Atelier im Bateau-Lavoir standen. Jaime Sabartés belegt, dass Picasso diese auch in den Anfangsjahren in Paris gelesen hat¹³⁹. Sein Galerist und langjähriger Freund Daniel-Henry Kahnweiler spricht Picasso trotz dessen anfangs schlechten Französisch-Kenntnissen ein hohes Maß an Verständnisfähigkeit für die französische Dichtung seiner eigenen und der vorangegangenen Generation zu.¹⁴⁰ Er nahm Mallarmé sogar als Haupteinfluss für die kubistische Entdeckung der Malerei als einer Art Schrift, die in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit Picassos Werken eine wesentliche Rolle spielte.¹⁴¹ Auch der zeitgenössische Dichterfreund Picassos, Pierre Reverdy, verwies bereits auf konzeptuelle Parallelen zwischen symbolistischen Dichtern wie Mallarmé und Rimbaud und der kubistischen Malerei.¹⁴² Mallarmés Dichtung war für die Mitglieder der Avantgarde ein wesentlicher

¹³⁴ Marchal 1998, S. 387

¹³⁵ Goddard 2006, S. 294

¹³⁶ Shingler 2013, S. 348-349

¹³⁷ Siehe Goddard 2006, Fußnote 15, S. 301

¹³⁸ Shingler 2013, S. 349: „A possible connection between Mallarmé and Picasso was noted as early as 1911 by Ardengo soffici, who compared the painter’s work to ‚la syntaxe elliptique et les permutations grammaticales de Stéphane Mallarmé‘“ und: „Severini’s article highlighted the affinities between Mallarmé’s subdivision prismatique de l’idée‘ and the ‚divisionnisme de la forme achieved by Picasso and Braque.“

¹³⁹ Shingler 2013, S. 347

¹⁴⁰ Siehe Stark 2017, S. 119: „(...) he [D.-H. Kahnweiler, Anm. d. R.] proclaimed, ‚Modern art owes toward this poet a debt of gratitude equalled only by that owed to Paul Cézanne.“

¹⁴¹ Shingler 2013, S. 349

¹⁴² Shingler 2013, S. 349

Referenzpunkt. Deshalb kann auch angenommen werden, dass dort, wo Picassos eigene Französischkenntnisse unter Umständen für die komplexe Sprache Mallarmés nicht ausreichte, fundierte Erklärungen und Übersetzungen durch seinen Freundeskreis angeboten werden konnten.

2.2.1) Mallarmé und die Tageszeitung

Mallarmés Einstellung gegenüber dem Medium der Tageszeitung, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine sehr rasche Verbreitung fand, ist aus mehreren Gründen relevant. Die allgemeine akademische Meinung, er habe sie schlichtweg völlig abgelehnt, ist nicht richtig. Vielmehr hat er sich sogar lebhaft für das Medium interessiert und in ihm eine Möglichkeit gesehen, seinen Anspruch eines Diskurses mit und über Dichtung in der gesamten Gesellschaft anzuregen, umzusetzen. Mallarmés künstlerisches Schaffen war von der Überzeugung einer demokratischen Verbreitung von Wissen und allem voran Lyrik getragen und in der Tageszeitung sah er ein Medium, das dieser Überzeugung gerecht werden konnte.

Mallarmé war an sowohl an Aufbau als auch der Grundstruktur der Tageszeitung interessiert. In seinem Essay *Le Livre, instrument spirituel* betont er deren neue Art der Lektüre. Durch die Werbungen und den nach ihrem Preis statt ihrem Inhaltswert geordneten Artikeln, manifestiert sich ein Feld von Ablenkungen, durch die der Leser hindurchfinden muss. Der traditionelle Lesefluss gilt nicht mehr und aus dieser Veränderung schöpft Mallarmé auch für seine eigene dichterische Praxis einen Nutzen.¹⁴³

Mallarmé sieht in der Zeitung Vorteile, die es zu nutzen gilt. Er sieht in ihr das erfüllte Potential, große Massen anzusprechen und verlangt in seinen Essays wiederholt eine Appropriation von deren Mechanismen.¹⁴⁴ Die Struktur der Zeitung, ihre Ordnung in Absätze und Spalten sowie die dichte Verteilung verschiedenster Inhalte auf ihren Seiten machten die Zeitung zur ersten Publikation, die gänzlich auf den „Leser-Konsumenten“ angepasst war und eine „schier endlose Zahl an Variationen und Kombinationen“¹⁴⁵ ermöglichte.

Auch *Un coup de dés* hat in vielerlei Hinsicht mit Mallarmés Beschäftigung mit dem Medium der Zeitung zu tun. Das Hauptereignis eines Schiffsbruchs ähnelt den in den *faits-divers* geschilderten Ereignissen. In ihnen hat Mallarmé die Verbindung von psychischen und physischen Reaktionen des Lesens interessiert. *Faits-divers* waren von der imaginativen Teilnahme des Lesers abhängig, was sie zu Texten immanenter Beteiligung machte – ein Effekt, den Mallarmé auch in seinem *coup de dés* erreichen wollte. Er interessierte sich ebenso rege für die in der Großstadt vermehrt auftauchenden Werbeplakate. Auch deren typographische

¹⁴³ Siehe Sigríður Arna, S. 307: „This disruption, I will argue, is central to Mallarmé’s goal of promoting new modalities of reading appropriately calibrated for a modern democratic republic of readers.“

¹⁴⁴ Siehe Sigríður Arna, S. 308: „Rather than shunning mass media, he proposes the alternative strategies of co-option and appropriation (...) Observe, learn and appropriate.“

¹⁴⁵ Sigríður Arna, S. 309

Neuerungen forderten vom Leser ein anderes Leseverhalten. Die verschiedenen Schriftzüge, ihre typographische Gestaltung und strukturelle Ordnung in *Un coup de dés* resultieren aus dieser Beschäftigung Mallarmés mit der Zeitung und Werbegraphik.¹⁴⁶ Die in Wörter und Wortgruppen im *Würfelwurf*-Gedicht nehmen die Form von Schlagzeilen nach dem Vorbild der Tageszeitung an und imitieren deren Spiel von Aufmerksamkeit und Richtungsanweisung.¹⁴⁷

Dazu gehört auch die Nutzung der nicht-beschriebenen Leerräume zwischen den diversen Schriftelementen. Das steht in direktem Gegensatz zur Zeitung, in der der gesamte Raum ökonomisch gegliedert und wertvoll war. Mallarmé wollte zeigen, dass auch die Leerstellen in den Leseprozess eingreifen können, indem sie ihn beispielsweise beruhigen oder in Bewegung versetzen. Durch die unkonventionelle Ordnung und die typographische Gestaltung der Wörter in *Un coup de dés* wird vom Leser verlangt, eine Auswahl zu treffen. Er muss verschiedene Elemente kombinieren. Der Verteilung ihres Inhaltes auf mehrere Seiten geschuldet, muss er letztlich sogar körperlich mit dem Gedicht interagieren, weil er zur weiteren Sinnese umblättern muss. Das bedeutet eine kreative Herausforderung im Sinne der Auswahl und Kombination der zur Verfügung stehenden Wörter. Außerdem bedingt sie auch das freie und bewegliche Manövrieren durch ein mehrseitiges Textkonvolut. Die Ähnlichkeit der Gestaltung von Mallarmés Gedicht mit den formellen Spezifika der Tageszeitung und ihrer Ordnungsstruktur ging aber noch weiter. Für die überarbeitete und – durch den plötzlichen Tod des Autors auch letzte – Edition von *Un coup de dés*, war es Mallarmés Intention, den Text auf sechs ungebundenen Folioblättern zu drucken. Sie erschien schließlich 1980 in einer Ausführung von Mitsou Ronat und Tibor Papp nach eben diesen Richtlinien.

Mallarmé war demnach nicht gegen das gesamte Medium der Tageszeitung. Seine Auswahl von Schrifttypen und deren Größe erinnert vielmehr ganz direkt an diese. Durch seine Beschäftigung mit ihr und der Werbegrafik, fand er maßgebliche Anreize und Vorbilder für einige seiner radikalen Neuerungen in *Un coup de dés*.

Mallarmés *Un coup de dés* ist demnach keine Reaktion ablehnender Verweigerung gegenüber Medium der Tageszeitung. Es geht im Gegenteil um die Nutzung diverser Grundreflexe für die Weiterentwicklung und Verbreitung von Lyrik. Gerade aus der Beschäftigung mit dem neuen Medium resultieren jene Neuerungen, die im *Würfelwurf* ihre auf die Lyrik angewendete Adaption finden. Es sind diese radikalen Experimente, die das Gedicht auch für die nachfolgende Generation der klassischen Moderne von großem Interesse bleiben lassen. Auch Picasso setzt sich auf Grund dessen mit dem recht neuen Medium auseinander.

¹⁴⁶ Siehe Sigrídur Arna, S. 313: „As models for printing books, posters provided valuable lessons in establishing ‚nuanced‘ hierarchies of thought. By manipulating the visual characteristics of typeface, Mallarmé suggests that one could encourage a range of responses from the reader.“

¹⁴⁷ Siehe Sigrídur Arna 2006, S. 315: „A number of key passages in ‚Un Coup de Dés‘ mimic the telegraphic and forceful utterances of headlines and slogans. (...) By their strange and incomplete nature, headlines invite speculation or invoke curiosity“

2.2.2) Picasso und die Tageszeitung

Zwischen den *papiers collés* und Mallarmés künstlerischem Schaffen gibt es einige Parallelen. In *Crise de Vers* schreibt Mallarmé das Dichten sei ein Akt, in dem sich eine Idee in eine Reihe von Motiven zerlegt mit deren Neu-Gruppierung der Dichter anschließend arbeitet. Linda Goddard wendet diesen Arbeitsprozess vergleichend auf Picassos *Gitarre, Notenblatt und Glas* (Abb. 18) an und schreibt: „Wie das fragmentierte Layout und die multi-direktionale Syntax in Mallarmés Gedicht, hilft die Verbindung disparater Elemente in Picassos *Gitarre* gleichzeitig als Element zusammen- wie auseinanderzubauen.“¹⁴⁸ In *Flasche, Glas und Zeitung auf einem Tisch* von 1912 deklariert ein, am unteren Rand der Flasche aufgeklebter Zeitungspapierstreifen, einen „Coup de Thé“. Das kann sowohl als Sprachspiel auf das Englische „a cup of tea“ gelesen werden, als auch auf Mallarmés Gedicht. Ein anderes *papier collé* mit dem Titel *Flasche, Tasse und Zeitung*, ebenfalls von 1912, enthält gleichfalls ein einzelnes Zeitungsfragment. Der Anfang des Zeitungstitels LE JOU ist zu lesen und darunter, über der mit Kohle aufgemalten Tasse: LITRE D'OR. Picasso bringt damit das von Mallarmé und den Symbolisten besonders geschätzte Wort Gold (,or') zusammen mit dem vielstimmigen Geschwätz des Massenmediums Tageszeitung. Das Fragment LE JOU spielt auf das französische Wort ‚jeu‘ an, und kann in dieser spezifischen Anordnung als Spiel verstanden werden, das Picasso mit den Bedeutungen des Begriffes spielt, die zwischen der symbolistischen Deutung und der Schlagzeile einer Tageszeitung weit auseinanderliegen.¹⁴⁹ Sowohl in *Un coup de dés* als auch Picassos *papiers collés* ist eine freie Lesebewegung möglich und beabsichtigt.

Picasso nutzt die Tageszeitung dennoch etwas anders als Mallarmé. Dieser nutzte sie für die Herstellung einer Kommunikation eine breite Masse erreichen und am lyrischen Prozess beteiligen konnte. Der mit kapitalistischen Interessen verbundene Inhalt der Tageszeitung war dem Ausdruck des Einzelnen diametral gegenübergestellt. Diese Neutralität, die durch den Preis und nicht die Meinung selbst bestimmt wurde, wollte Mallarmé aufgeben. Picasso wiederum nutzte die Zeitung ganz bewusst als Medium der Alltäglichkeit, das er in seine Bilder integrierte. Die Schlagzeilen oder den *faits-divers* ähnelnde Wörter und Sätze bewegen sich zwischen den Extremen höchster Bedeutungsvielfalt und sinnarmer Zeitungssprache.

Mallarmés Überzeugung der grundlegenden Offenheit von Worten und Picassos Experimente mit der Beschränkung von Darstellung auf minimalste graphische Markierungen treffen sich auf dem Feld der Sprache. Dort, wo Mallarmé seine Wörter so bedeutungsoffen wie möglich zu halten versucht, indem er mit Ordnungs- und Typographiekonventionen der Tageszeitung operiert, bedient sich Picasso der Zeitungsfragmente, um in seine Darstellungen Referenz und kontextlos gewordene Kommunikation als bedeutungsöffnendes Moment zu integrieren.

¹⁴⁸ Goddard 2006, S. 293

¹⁴⁹ Goddard 2006, S. 295

Ein Resultat dieser Sprachverfahren der Zeitung im Bild ist der aus ihnen hervorgehende „Kalauer“. Das englische *pun* ist nur schwer mit all seinen Bedeutungen ins Deutsche übersetzbar – ihre Wirkung aber ist unbestreitbar. Das Spiel mit Sprache und der Herstellung von Verwirrung bezüglich der Bedeutungen der gebrauchten Wörter verstärkt das Argument der Lyrizität der *Köpfe Picassos*.

2.2.3) Punning und Kalauer oder: Mallarmé, Picasso und die Wortspiele

Ein *pun* ist nach Katherine Shingler ein Zeichen oder eine Zeichengruppe, die mehr als eine Bedeutung gleichzeitig trägt. Die Bedeutungen existieren ohne hierarchische Ordnung nebeneinander, sodass sie immer in ihrem Verhältnis zueinander geschaut werden müssen¹⁵⁰. Sowohl Mallarmé als auch Picasso nutzen die Möglichkeiten der Wortspielerei. Via das Prinzip des *punning* reizen beide ihre jeweiligen Kunstmittel voll und ganz aus. Picassos Collage-Praxis versucht die verbalen und visuellen Elemente miteinander zu verbinden. Mallarmé will die visuellen Möglichkeiten seines Textes offen sichtbar machen und beide Ebenen in Beziehung zueinander setzen.¹⁵¹

Punning ermöglicht Mallarmé und Picasso das Erreichen von Simultaneität durch die Vielschichtigkeit der Bedeutungen eines einzelnen Elementes. Die geteilte Suche nach einer derartigen Struktur ist auch ein Argument gegen jene Einwände, die Picassos mangelhafte Französischkenntnisse als Beweis gegen dessen Verständnis der Mallarmé'schen Lyrik anführen: Wichtig war weniger das Verständnis des Vokabulars als vielmehr jenes der syntaktischen Struktur. Picasso arbeitet mit „quasi-linguistischen Strukturen“¹⁵², die er durch die Beschäftigung mit Mallarmé entwickeln konnte. In der Handhabung der graphischen und verbalen Mittel gleichen sich Picasso und Mallarmé im Gebiet der Sprache an.

Mallarmés Wortspiele können morphologisch sein, wie beispielsweise zwischen den Wörtern ‚se parer‘ und ‚séparer‘¹⁵³. Ein syntaktisches Wortspiel gibt es hingegen im Gedichttitel *À la nue accablante tu*, wo das ‚tu‘ als Partizip des Verbes ‚taire‘ also „schweigen“ oder als Pronomen der zweiten Person Singular „Du“ übersetzt werden kann. Besonders stark werden die syntaktischen Plurivalenzen im *Coup de dés* angewandt, wo, durch die freie Anordnung der Wörter auf der Seite, diese mehrere Sinnkonstellationen gleichzeitig zulassen. Ein exemplarisches Beispiel dafür ist der Titel des Gedichtes selbst, dessen Einzelteile sich von der ersten bis zur letzten Seite ziehen.

Picassos *puns* unterscheiden sich allerdings durch die Differenz seiner künstlerischen Mittel von jenen Mallarmés. Sie ermöglichen eine andere Auswahl an Bedeutungsspielen. Picasso bediente

¹⁵⁰ Siehe Shingler 2013, S. 350

¹⁵¹ So lautet die These von Shinglers überzeugendem Essay – Siehe Shingler 2013, S. 347

¹⁵² Shingler 2013, S. 355

¹⁵³ se parer de qc. = sich mit etwas schmücken ; séparer = trennen

sich am häufigsten des Titels der Tageszeitung *Le Journal* selbst. In den meisten Fällen ist der Schriftzug dabei fragmentiert. Rosenblum setzt diese Zerstückelung mit jenen der kubistischen Malerei gleich, wo die dargestellten Objekte in fragmentierte Flächen aufgebrochen werden.¹⁵⁴ Durch das Aufsplittern des Schriftzuges müssen die Worte ebenso bewusst gesehen wie gelesen werden. Auch mit dem Klang der Wortfragmente wird gespielt. So ist das Element JOUR das Substantiv für „der Tag“, JOU hingegen erinnert an das Verb ‚jouer‘, also „spielen“. In verschiedenen Werken werden derbere Wortspiele betrieben, beispielsweise hin zu Wörtern wie URINAL wie im URNAL von *Student mit Zeitung* (Abb. 36) von 1913/14.

Neben den Wortspielen mit semantischen Mehrdeutigkeiten nutzt Picasso allerdings auch durchgehend die formale Erscheinung der Schrift aus. Rosenblum spricht in diesem Kontext von einem „typographischen Wörterbuch“¹⁵⁵, das sich Picasso im Laufe der Jahre zusammengestellt hat und das von hand-geschriebenen und hand-gemalten über schablonierte oder maschinell-gedruckte Schriftarten reicht. In verschiedenen Werken finden sich sogar kyrillische Buchstaben oder gotische Frakturschrift.

Auch wenn Rosenblum all diese Transformationen von Schrift in den *papiers collés* und früheren kubistischen Gemälden nicht unter den Begriff des *punning* stellte, vermitteln seine zahlreichen Beispiele die Bandbreite des „Kalauers“, den Picasso mit der Schrift getrieben hat. Er stellt schließlich fest, dass die Wörter in den kubistischen Werken „auf intellektueller Ebene die zweideutige formale Syntax der Richtung um mindestens so zweideutige verbale Ambivalenzen“¹⁵⁶ bereichern.

Mallarmés typographische und kompositorische Experimente auf der Bild/Text-Seite haben eine bis dahin nicht gekannte Komplexität erreicht. Diese strukturellen Impulse haben Picassos *papiers collés* zweifelsohne beeinflusst. Die Freiheiten, die Mallarmé in der Lyrik erreicht hat, hat Picasso auf die Mittel der Malerei angepasst. Entgegen der alten Forderung von Lessing, die Künste seien absolut getrennt, arbeiten die beiden Künstler mit ihren unterschiedlichen Mitteln letztlich beide auf dem Feld der Sprache. Dort treffen sich die visuell gewordenen Wörter des Dichters und schriftähnlich gewordenen graphischen Markierungen des Malers. Die Sprache zum Zwischengebiet gegenseitiger Bereicherung inmitten der, von der Aufklärung gezogenen, Grenzzäune der Künste. Mallarmé nutzt durch sein Spiel mit dem Gleichklang, der lexikalischen Offenheit und der Kontextabhängigkeit seiner Wörter die weiten semantischen Gebiete derselben voll aus. Er entfremdet sie aus ihrer linearen, pragmatisch-kommunikativen Funktion und legt ihre visuellen, verbalen und semantischen Möglichkeiten offen. Ebenso kommt Picasso durch seine Spiele mit dem Zeitungspapier, dessen Worten, Schnipseln, Fragmenten und

¹⁵⁴ Rosenblum 1973, S. 50

¹⁵⁵ Ebd., S. 73

¹⁵⁶ Rosenblum 1973, S. 75

Rekontextualisierungen zur Erkenntnis, dass verbale und visuelle Semanz auf Engste zusammenarbeiten.

3) Apollinaire, der Maler

Guillaume Apollinaire und Pablo Picasso lernen sich 1905 kennen. Der Dichter gehört bald dem engsten Freundeskreis Picassos an. Das Atelierhaus des Bateau-Lavoir wird zum „rendez-vous des poètes“, wie ein Schild auf Picassos Ateliertür verkündet¹⁵⁷. Hier gehen nicht nur Picassos Freunde – Dichter, Maler und Galeristen – ein und aus, sondern werden auch immer wieder kleine Theaterstücke und Gedichte rezitiert und wird über die Künste debattiert. In den Jahren des Bateau-Lavoir waren Picasso und Apollinaire nahezu untrennbar. Mit Dichterkollegen wie André Salmon, André Rouveyre und André Billy verband ihn nicht nur eine langjährige Freundschaft, sondern auch gemeinsame Publikationsprojekte wie die Literaturzeitschrift *Soirées de Paris*, die von 1912-1914 erschien. Picassos Atelier ist eine Art „interdisziplinäres Labor“¹⁵⁸ für die Avantgarde-Künstler. Apollinaire machte im Jahr 1907 Braque und Picasso miteinander bekannt und besaß selbst eine große Sammlung von Werken Picassos, die dieser ihm Großteils als Geschenke gegeben hatte.

Die Freundschaft der beiden Künstler hatte auf das jeweilige künstlerische Schaffen sicherlich einen Impact. Ein wechselseitiges Interesse an der anderen künstlerischen Disziplin führte zu Übernahmen und Umwandlungen von Techniken in die eigene Produktion. So werden die Gedichte Apollinaires von seinem ersten Gedichtband *Alcools* hin zu *Calligrammes* immer deutlicher von kubistischen Verfahren beeinflusst. Das Kalligramm *La colombe poignardée et le jet d'eau* (Abb. 37) operiert beispielsweise mit kubistischer Perspektive. Die Taube steigt nach oben auf, die Fontäne ist frontal, das Bassin darunter wiederum wie von oben sichtbar. Letzteres kann sowohl als weinendes Auge, blutende Wunde oder als Sonnenuntergang am Meer interpretiert werden.

Ebenso zeugen andere Manuskriptseiten des Bändchens von diesem Collage-Prinzip. In *Venu de Dieuze* experimentiert Apollinaire zum Beispiel mit verschiedenen Typographien und der Anordnung der Wortelemente auf der Seite (Abb. 38-40). Wie mit einem schnellen Pinselstrich aufgeschrieben, wechseln unterschiedlich große Worte und Wortgruppen mit Notationslinien und Noten sich ab. Das ganze Gedicht wird zu einem Notenblatt, das die Melodie des Liedes angibt und durch dieses Aussehen gleichzeitig dem semantischen Inhalt eine Bedeutungsebene hinzufügt. Formale und semantische Gestaltung haben gleichwertige Verdienste bei der Herstellung des Lied-Effektes des gesamten Gedichtes.

¹⁵⁷ Siehe Breunig 1985, S. 3

¹⁵⁸ Read 2008, S. 17

Als Kunstkritiker und leidenschaftlicher Verfechter der avantgardistischen Malerei hatte Apollinaire nicht nur Einblick in die Schöpfungsprozesse der Kunstwerke. Die Freundschaften, die ihn mit vielen Künstlern verbanden, führten auch zu einem auf Augenhöhe geführten, anhaltenden Diskurs über die Bildenden Künste. Apollinaire zeichnete und malte schon in seiner Jugend viel. Der von Claude Debon und Peter Read 2008 herausgebrachte Band *Les Dessins d'Apollinaire*¹⁵⁹ belegt dieses nicht nur theoretische Interesse des Dichters am Handwerk der Zeichnung und Malerei (Abb. 41-43). Sein, durch eigene Beobachtung und Zeichnung sensibilisiertes Gefühl für Farben und Formen drückt sich schließlich auch in dessen Einsatz innerhalb seiner lyrischen Produktion aus, von denen die Kalligramme den Höhepunkt darstellen.

4) Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916

1918 erscheint Guillaume Apollinaires letzter Gedichtband, *Calligrammes. Poème de la paix et de la guerre 1913-1916*. Im November stirbt er in Paris an der Spanischen Grippe.

Calligrammes beinhaltet, wie der Titel schon sagt, eine große Anzahl an figurativen Gedichten; allerdings nicht ausschließlich. Eine kurze Aufzählung zeigt, dass die Kalligramme im Vergleich zu den in klassischem Layout und traditioneller Metrik gehaltenen Gedichten quantitativ letztlich deutlich unterlegen sind. Der gesamte Band besteht aus 6 Unterkapiteln: «Ondes»; «Étendars»; «Case d'armons»; «Lueurs des tirs»; «Obus couleur de lune» und «La Tête Étoilée». Das Verhältnis von figurativen zu klassischen Gedichten verhält sich in diesen Unterkapiteln wie folgt: **1)** 6/16, also 6 Kalligramme von insgesamt 16 Gedichten; **2)** 5/9; **3)** 9/21; **4)** 0/15; **5)** 2/10 und **6)** 1/13. Die Kapitel «Étendars» und «Case d'armons» haben die höchste quantitative Dichte an figurativen Gedichten. «Case d'armons» entstand, wie bereits weiter oben erwähnt, als kleiner Einzelband in den Gräben des Ersten Weltkrieges, wurde dort gesetzt, gedruckt und in einer Auflage von circa 60 Stück vor allem an enge Freunde Apollinaires, respektive einige Galeristen und die Französische Nationalbibliothek versandt. Jenes Kapitel in *Calligrammes* also, das den höchsten Anteil an figurativen Gedichten hat, ist jenes, das in der misslichsten Situation entstanden ist. Es ist nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit diesen Umstand weiter zu untersuchen – dennoch bleibt es eine interessante Beobachtung. Jedenfalls bildet «Case d'armons» ein wesentliches Element innerhalb der *Calligrammes* in Bezug auf die figurative Dichtung.

Die Gestaltung der figurativen Gedichte variiert stark. Die wenigsten sind so referenziell darstellend wie *La Cravate et la montre* (Abb. 44). In den meisten der figurativen Gedichte arbeitete Apollinaire vor allen Dingen mit dem Buchstaben, dem Wort und den Wörtern, deren Typographie, Größe, Fett- oder Kursivsetzung er veränderte. Durch zusätzliche Verschiebung ihrer Position auf dem Blatt kennzeichnet er sie sowohl als sichtbare Einheiten wie verbalen

¹⁵⁹ Siehe Debon/Read 2008

Ausdruck. Diese Form von selbstreferenziellem Meta-Diskurs, in dem die Schrift sich selbst als etwas sichtbares und damit seine formalen Eigenschaften in die Diskussion rund um Sprache mit einbringt, ähnelt den selbstreferenziellen Spielen in Picassos Bildern zwischen 1913 und 1913. Apollinaire macht den Buchstaben als etwas Formales und nahezu Haptisches sichtbar. Damit unterbindet er den Lektüre-Reflex, der auf der Übertragung von semantischer Information beruht und die Bildhaftigkeit der Schrift offenlegt. Gedichte wie *1915* (Abb. 45) und *SP* (Abb. 46) tragen in ihrer Anordnung eine Art Narrativ mit sich, den sie nicht explizit in den sie gestaltenden Wörtern oder Sätzen deutlich machen. *SP* beispielsweise ist dem Marschall René Berthier gewidmet, mit dem Apollinaire unter anderem das Bändchen *Case d'armes* in den Gräben der Front gedruckt hat. Sie haben sich wohl gut gekannt und so muten auch die einzelnen klar getrennten Aussageblöcke des Gedichtes an. Alle sprechen ganz direkt von der Kriegserfahrung, die man als Infanterist in den Gräben täglich durchmachte. Gleichzeitig sind sie herzlich bis makaber – der oberste Block beispielsweise fragt: „Was tun wir denn da rein/In die case d'armes/du behaartes Etwas, mein Herzchen“¹⁶⁰. Der unterste Block wiederum stellt lakonisch fest: „Die Masken werden ein/fach durchnässt von Lach/tränen sein vom Lachen“¹⁶¹. Alle Blöcke klingen wie Fetzen kurzer Gespräche, Anleitungen im Falle eines Gasangriffs oder eine Art Merkzettel für die korrekte Behandlung mit der Gasmaske. Die Blöcke gehören zueinander und in dasselbe Themen- wie Bildfeld. Sie sind, einzeln betrachtet grimmige, galgenhumorige Aussagen von Frontsoldaten. Man hat sich an das Sterben gewöhnt, die kontinuierliche Bedrohung, den unablässigen Artilleriebeschuss auf beiden Seiten, den Schlamm und die Kälte und wer nicht psychisch zusammenbricht, entwickelt ob dieser höllischen Situation, in der er sich befindet, einen feinen und pechschwarzen Zynismus – Humor als Rettung vor dem Wahnsinn und das Gedicht als Artefakt dessen. All das spricht das Gedicht *SP* nicht verbal aus, aber es liegt latent in der Lektüre mitvermittelt. Für die Interpretation braucht es ein bestimmtes Vorwissen, das allerdings durch die Widmung des Gedichtes an René Berthier, wie jener des gesamten Bandes der *Calligrammes* an den Freund René Dalize¹⁶², im Werk selbst deutlich wird. Was wir sehen und lesen ist Teil eines größeren Narrativs, zu dem uns die Schrift sowohl kompositorisch wie auch semantisch hinleitet und deren unabdingbarer Teil beide Ebenen sind.

In *La cravate et la montre* (Abb. 44) bildet die Schrift eine Taschenuhr und eine kleinere, im rechten oberen Eck positionierte Krawatte ab. Die Krone der Uhr und der Schlips der Krawatte leiten in das jeweilige Gedicht ein. Der Text, der die Krawatte bildet ist eine sarkastische Bemerkung auf dieses spezifische Kleidungsstück als ungemütliches aber unverzichtbares Element einer gutbürgerlichen Erscheinung: „Die Krawatte/Schmerzhaftes die du trägst und die dich schmückt O Zivilisierter/beseitige sie wenn/du gut atmen möchtest.“ Die Uhr setzt sich aus

¹⁶⁰ Üb.: P.E.; der Originale Wortlaut lautet: „Qu'est-ce qu'on y met/Dans la case d'armes/Espèce de poilu de mon cœur“, in: Apollinaire 2017, S. 85

¹⁶¹ Apollinaire 2017, S. 85: „Les masques seront simplement mouillés des larmes de rire de rire“

¹⁶² Die Widmung lautet: „Im Andenken/an den ältesten meiner Kameraden/RENÉ DALIZE/gefallen auf dem Feld der Ehre/am 7. Mai 1917“

einer großen Krone, einem rechten äußeren Halbkreissegment und einem inneren, durchlaufenden Kreis zusammen, der durch Sprachfragmente anstelle von Stundenzahlen gebildet wird. In seiner Mitte befinden sich der Stunden- wie Minutenzeiger als länglich angeordnete Worte, die auf circa fünf vor 12 stehen. Eine einheitlich-sinnvolle Leserichtung der Worte respektive Buchstaben lässt sich nicht ganz sicherstellen. Die Halbkreise auf der rechten Seite verhindern das. Die hier folgende Übersetzung der Wortgruppen beginnt am Aufziehknopf, sinkt dann zur ‚12‘, bewegt sich zur ‚1‘ und dann in den äußeren Kreis, der sich bei „la main“ an Stelle der Ziffer 5 wieder mit dem inneren Kreis verbindet. Diese Lektürebewegung ergibt die Zeilen: „Wie man/sich amüsiert/so gut/die Stunden/Mein Herz/die Schönheit deines Lebens reicht dem Schmerz des Vergehens die Hand“. Die Stundenelemente der linken Seite sind nicht einheitlich sinnvoll zusammen zu bringen: „Tircis/Woche/die Unendlichkeit abgefangen von einem verrückten Philosophen/die Musen an den Toren deines Körpers/der schöne Unbekannte/und dantesker Vers schimmernd und leichenhaft.“ Der Minutenzeiger übersetzt sich in etwa durch „Es/ist/-/5/end/lich“, der Stundenzeiger ergänzt „Und/alles/wird enden“.

An *La cravate et la montre* gibt es einige kuriose Elemente. Die Laufrichtung der Lektüre bleibt unklar. Außerdem stiftet die Vertauschung von Stunden- und Minutenzeiger Verwirrung. Die Schriftelemente bleiben in sich vage und bleiben es auch in Verbindung mit ihrem Umfeld. Die rechte äußerste Kontur der Taschenuhr ergibt lediglich dann Sinn, wenn ihre Elemente „im Uhrzeigersinn“ gelesen werden. Umgekehrt ergeben die Buchstaben nicht einmal Wörter und bleiben bedeutungslose Buchstabenfolgen. Auf die versprachlichte Uhr zu schauen und darin mehr als lediglich Zeitangaben zu finden, ist verwirrend. Die Komplexität der Lektüre hat ihren Ursprung in jener der mechanischen Konstruktion eines Zeitmessers und schließlich auch dem komplizierten Phänomen der Zeit selbst. Die Apollinaire’sche Uhr lässt den Betrachter über die Natur der Zeit und unsere Art ihrer Messung nachdenken. Das zugrundeliegende Thema der dargestellten Uhr ist demnach die Zeit an sich. Das ominöse „Tircis“, das an Stelle der sechs auf dem Ziffernblatt steht erinnert klanglich an die Terz, einer kleinen Hore innerhalb des klösterlichen Stundengebetes. Die kleinen Horen sind als Teil des täglichen Stundegebetes eine monastische Form der Tages- und Zeiteinteilung. Der Tag beginnt mit der morgendlichen Vigil und endet mit der abendlichen Komplet. Gleichzeitig bezeichnet „Tircis“ auch einen Schmetterling, der zu Deutsch Waldbrettspiel heißt¹⁶³. Mit diesem Hintergrund kann der Interpretationsweg auch einen ganz anderen Verlauf nehmen. Das Leichte und Fragile des Schmetterlings, sowie seine Metamorphose aus der Raupe zum Schmetterling, beinhalten erneut traditionelle Zeitsymbolik. Einerseits kann ein Memento Mori der Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit allen menschlichen Lebens, andererseits die Entwicklung von einem Anfang zu einem Ende hin in dieses „Tircis“ interpretiert werden. Es zeigt, wie semantisch offen allein dieser Begriff ist, wenn er visuell mit der formalen Darstellung einer Taschenuhr verbunden ist. *La cravate et la montre* bietet eine

¹⁶³ Wissenschaftlich Pararge Aegeria, siehe u.a.: <http://www.schmetterlinge.at/Tagfalter/Artenliste/1/89> [Stand 10.02.2020]

Vielzahl potenzieller Interpretationen und Bedeutungen. Für diese Plurisemanz ist der formale Kontext, in den die Begriffe gestellt sind, ein wesentlicher Faktor. Erst das in der Darstellung deutlich werdende Grundmotiv der Zeit öffnet den Interpretationsrahmen zu den angeführten Interpretationen.

Das Motiv der Krawatte spricht andere Themen an. Ein moderner Bürger trägt, zeit seines Aufenthalts im öffentlichen und beruflichen Raum eine Krawatte. Sie zeichnet ihn aus, zeigt seinen sozialen Status und spielt damit in fundamentalen, psychologischen Prozessen des Selbst- und Fremdbildes eine Rolle. Die Krawatte macht, noch vor dem sie tragenden Menschen, diesen erst zu einem sozialen Individuum. Persönlicher Komfort spielt keine Rolle.

Zu diesem Grundmotiv gehört auch, dass in die Lektüre eines Gedichtes, und im Besonderen eines, eine Uhr *zeigt*, Zeit investiert werden muss. Es braucht mehr als einen kurzen Blick auf die Uhr, um die Bedeutung der Stellung seiner Zeiger im Verhältnis zum Ziffernblatt zu klären. Es bedarf letztlich viel mehr Zeit, diese ganz spezielle Form von Zeit zu lesen. In der Darstellung wird mit dem Motiv zusammen ein Grundthema eröffnet, das in den verbalen Äußerungen aufgegriffen wird.

Apollinaire spielt in seinen *Calligrammes* mit verschiedenen Formen der typographischen und linearen Transformation und Organisation der Schriftelemente. Klassische figurative Gedichte, die in ihrem semantischen Inhalt den formal dargestellten Gegenstand beschreiben, gibt es nicht. Die Darstellungen suggerieren meist eher ein Grundthema, mit dem sich der Text in diversen Aussagen beschäftigt.

Ein Paradebeispiel dafür ist *Il pleut*. (Abb. 47) Die Diagonalen sehen aus wie Regenströme, während die Anordnung – jeweils nur ein Buchstabe pro „Zeile“ – dessen einzelnen Regentropfen suggeriert. In der ersten Zeile regnet es Frauenstimmen, anschließend, in Zeile zwei, die Erinnerung an vergangene Begegnungen. In der dritten und mittleren Zeile verbinden bedrohliche Wolken verbal das Bild des bevorstehenden Regengusses mit der auditiven Qualität eines Gewitters, um im folgenden Vers im Leser-Betrachter das Lauschen auf die reuevollen Erinnerungen auszulösen. Auch hier stellt die Struktur nicht lediglich einen Regenguss dar, der in den Zeilen sprachlich erarbeitet wird. Die Sprache öffnet mittels symbolischer Begriffe einen sehr weiten Bedeutungsraum zwischen reuevoller Erinnerung und dem bevorstehenden Verschwinden des Autors in Sterben und Ende des Textes.

Der Gebrauch von Typographie im Sinne einer Klang-vermittelnden Qualität findet sich auch in *1915*. (Abb. 45) Dort heißt es: „1915 Soldaten aus Steingut und Granat Ô Liebe“. Die Worte sind in großen Buchstaben wie mit einem breiten Pinsel und in hastigem Strich auf die Seite gemalt. Die Übersetzung ist deutlich schwieriger, als auf den ersten Blick angenommen. Denn „faïence“ wird zwar gemeinhin mit „Steingut“ ins Deutsche übersetzt, lässt dabei aber die spezifischeren Details desselben im Unklaren: Die „faïence“ ist eine Form der Keramik, die aus einer lehmigen,

porösen Masse hergestellt, anschließend mit einer opaken und wasserfesten Schicht überzogen und gebacken wird. Mit diesen Informationen kann man die ‚faïence‘ als Bild für die Soldaten in den Frontgräben verstehen. Sie sind schlammverschmiert, allen möglichen Wetterlagen ausgesetzt und zermürbt vom Krieg. Vom Alltag in den Gräben sind sie innerlich porös und zermürbt worden. Klanglich liegt das Material nicht zufällig sehr nah an der „défaillance“, der Ohnmacht oder extremen Müdigkeit. „Escarboucle“ wiederum ist die Bezeichnung für einen rotglänzenden Edelstein aus der Familie der Granatgruppe, die auf Französisch auch „grenat“ heißt. Sie ist – wie die faïence – in chemischen Begriffen spröde. Apollinaire wiederum, der in seiner Jugend einige Zeit als Hauslehrer am Rhein verbracht hatte und Deutsch sprechen konnte, war sicherlich auch mit dem Begriff der „Granate“ vertraut. Die Wörter „1915“ und „soldats“ machen den Kontext immediat deutlich, das Steingut und der Granat äußern sich in einer tieferliegenden Bedeutungsschicht über den Alltag der Frontsoldaten. Am Ende des Gedichtes steht in einem Ausruf, die eher einer Anrufung gleicht, die Liebe. So, als ob man sich mit dem Aufschrei des Wortes an jenes Gefühl zu erinnern versucht, das es im Krieg nicht gibt. Auch das Gedicht *Venu de Dieuze* (Abb. 48) hat einen direkten Kriegsbezug. Wie ein Notenblatt ist darauf eine Art Marschlied und Lobgesang auf Frankreich verfasst. Es gibt einen „Cantato“ und zweimal Notenlinien, mit –schlüsseln, sowie Ganz- und Vierteltonnoten. Apollinaire experimentiert darin mit verschiedenen Typographien und der Anordnung der Wortelemente auf der Seite.

In *Carte postale* (Abb. 49) wurde in der Erstfassung ein Fragment einer Feldpostkarte inklusive Poststempel eingeklebt. Diese Machart kommt dem Prinzip der *papiers collés* sehr nahe. Für jeden Druck musste eine Postkarte vorhanden sein, die man einkleben konnte. Die spärliche Ausrüstung in den Gräben machte das Drucken ohnehin schwierig und Apollinaire musste die mit Gelatine gedruckten Buchstaben oft eigenhändig nachzeichnen, damit sie überhaupt klar lesbar waren¹⁶⁴.

Ebenfalls ein Paradebeispiel der Nähe von Apollinaires dichterischem Schaffen in *Calligrammes* zu den *papiers collés* Picassos ist das Gedicht *Die erdolchte Taube und der Springbrunnen*¹⁶⁵. Es stammt ebenfalls aus dem 1915 an der Front zusammengestellten und veröffentlichten Bändchen *Case d'armes*, das später dann in *Calligrammes* aufgenommen wurde. Dementsprechend liegt auch diesem Gedicht das Thema des Krieges zugrunde. Erstaunlich aber ist die Dichte an avantgardistischen Mitteln, die auch im kubistischen Werken zum Einsatz gekommen sind. Grob kann man die visuelle Struktur in drei Objektformen aufteilen. Zuunterst die doppelte Mandelform, aus der insgesamt 14 Bogen-Verse aufsteigen. Sie sind symmetrisch geordnet und durch eine unsichtbare Vertikale zwischen dem Fragezeichen am oberen und der Mandelform am unteren Ende gespiegelt. Die Lektürierichtung lässt sich nicht eindeutig festlegen.

¹⁶⁴ Debon 2008, S. 18

¹⁶⁵ ‚jet d'eau‘ kann sowohl mit ‚Springbrunnen‘ als auch ‚Wasserstrahl‘ ins Deutsche übersetzt werden.

Jeder Vers kann für sich allein gelesen werden, einige bieten allerdings auch Kombinationen mit einem darunter-, darüber- oder eben dem danebenliegenden Vers an.

Die untere Mandelform ist Quelle und Becken der Fontäne des Titels. Ihre drei Verse sind immediat auf die Schrecken des Krieges bezogen – in der unteren wie auch der mittleren Zeile taucht der Begriff des Blutes im Kontext eines Blutflusses in einem Garten (unterer Vers) und eines Sonnenunterganges, der das Meer rot färbt (mittlerer Vers) vor. Dieser mittlere Vers ist der Mandelform eingeschrieben und formal so angelegt, dass er den verbal-semantischen Sonnenuntergang visuell darstellt: Das deutlich größere „O“ in der Mitte des Verses sinkt unter die, sie flankierenden Wörter wie unter einen Horizont, dessen leichte Rundung die Zeilen sogar andeuten. Die gesamte Mandelform kann aber auch als in Draufsicht gesehenes Becken oder sogar als Auge interpretiert werden. Das große „O“ enthält eine Vielfalt an Interpretationen. Deutet man es im Sinne einer Fontäne ist es die Rohröffnung, durch die die Wasserstrahlen nach oben schießen. Deutet man die Mandelform als Auge wird das ‚O‘ zu dessen Pupille. Es kann ebenso als Zeichen für eine offene Wunde oder einen Mund gelten, der sich zu einem erstaunten OH!-Ausruf gerundet hat.¹⁶⁶ Die Fontäne stellt ihre gesamten Aussagen unter ein Fragezeichen. Die Wasserstrahlen fragen nach dem Verbleib und dem Zustand von Freunden wie Georges Braque, Max Jacob, Maurice Raynal, André Billy, Maurice Cremnitz und André Derain. Solche Fragen sind im Krieg so repetitiv wie die Wasserstrahlen eines Springbrunnens; sie steigen immer wieder ins Bewusstsein auf und sinken, weil sie nicht beantwortet werden können, wieder ins Dunkel. Sie sind im Leben der Frontsoldaten eine alltägliche Sorge.

Die erdolchte Taube steigt vertikal Richtung Himmel und spricht nicht vom Krieg. Mit dem tragisch-süßen Schmerz der Erinnerung von Verlusten spricht sie verflissene Liebschaften mit deren Namen an. Auch sie fehlen nun und die Erinnerung an schönere Tage fällt dem Soldaten im Schmutz der Gräben nicht schwer. Die Rundung des Kopfes der Taube wird durch das Wort „poignardée“ geformt, während jene des Halses nur von einem großen, leicht nach links geneigten „C“ beschrieben wird. Dieses „C“ beinhaltet eine komplexe semantische Kompetenz. Es zeichnet nicht nur den Hals, der bei den meisten Lebewesen eine sehr verwundbare Stelle ist, sondern erfüllt gleichzeitig die Funktion des Anfangsbuchstaben von „Chères“. Die Rede ist von den „Chères lèvres fleuries“, den „Geliebten aufblühenden Lippen“ der erinnerten verflissenen Liebschaft. „Chères“ erinnert klanglich allerdings auch an das französische Wort für die Haut – „la chair“. Diese Haut wurde bei der Taube mit einem Messerstich oder –schnitt tödlich verwundet. Das „C“ wird zum Mittelpunkt der Todessymbolik – als verletzte Haut und tödliche Wunde am Hals.¹⁶⁷

Das Gedicht *La colombe poignardée et le jet d'eau* (Abb. 37) setzt demnach eine Reihe kubistischer Mittel ein. Die einzelnen Elemente sind multiperspektivisch dargestellt. Das Becken

¹⁶⁶ Siehe Read 2008, S. 98

¹⁶⁷ Diese Interpretation findet sich bei Shingler 2014, S. 24

der Fontäne scheint in Draufsicht dargestellt, die Fontäne selbst wiederum frontal, die Taube kann sowohl frontal wie auch als Draufsicht interpretiert werden. Ein einziges Fragezeichen, am oberen Ende der Wasserstrahlen der Fontäne, stellt wortwörtlich die gesamte Fontäne „in Frage“ und substituiert damit das Interpunktionszeichen hinter jeder einzelnen Aussage. Sie setzt bestimmte Verse sogar gekonnt in ein polarisiertes Verhältnis zwischen Unwissenheit und Angst. Der Vers „peut-être sont ils morts déjà“ profitiert vom fehlenden Interpunktionszeichen. Gäbe es ein Fragezeichen, wäre die Aussage eine angstvolle Frage nach dem Verbleib der Freunde. Ohne aber könnte sie auch mit einem Punkt enden, der eine lethargische Hoffnungslosigkeit vermitteln würde. Ein Ausrufezeichen wiederum würde die gesamte Aussage ins Licht einer verzweifelten Gewissheit rücken. Das „C“, das den Hals der Taube zeichnet, oszilliert zwischen der rein formalen, linearen Zeichnung einer Halsrundung, der Interpretation als Schnitt und schließlich dem Wortspiel zwischen „geliebt“ und „Haut“. Es agiert zwischen verbaler und formal-darstellender Semantik, die gleichwertig nebeneinanderstehen und in diesem einen Buchstaben verdichtet sicht- und lesbar werden.

Die Kalligramme Apollinaires zeugen nicht nur von einer eigenen, neuen Interpretation, sondern auch der riesigen Möglichkeiten, zu denen das die Gattung fähig ist. Dazu waren Mallarmés Experimente und eine weit entwickelte Drucktechnik die Bedingung. Was Apollinaires Gedichte von jenen Simias von Rhodos', Hrabanus Maurus' oder auch barocken Epigramm-Dichtern wesentlich unterscheidet, lässt sich anhand der gerade gemachten Ausführungen klarifizieren. Bei ihm gibt es ein formal hergestelltes Spiel mit der Perspektive, die es vorher nicht gegeben hat. Außerdem kann ein einzelner Buchstabe sowohl formal-visuellen als auch verbalschriftlichen Ausdruck gleichzeitig besitzen. Zweiteres ist auch bei Apollinaire eine Seltenheit und im geschilderten Fall des Buchstaben ‚C‘ im Gedicht *Die erdolchte Taube und der Springbrunnen* einmalig exemplarisch dargelegt – dennoch ist es ein qualitativer Verdienst, der vor ihm unerreicht gewesen ist.

Die Art und Weise, wie Apollinaires Kalligramme verbal und visuell zusammenarbeiten ist in der Geschichte der figurativen Dichtung einmalig. Die formale Ebene der Werke macht das Grundthema deutlich, an dem die verbal-textliche Ebene anschließend weiterarbeitet, zum Teil in sehr verschlüsselten und schwer zugänglichen Bildern. Daneben werden auch Wort- und Klangspiele verwendet. An die Darstellung treten verbale, imaginierte Bilder heran und erweitern dessen semantischen Konnotationen. In diesem Prozess spielt die Typographie eine wichtige Rolle. In 1915 unterstützt die handschriftliche, graffiti-artige Schriftform den sprachlichen Inhalt. Apollinaire besitzt nahezu unbegrenzte Freiheit bei den Kompositionsprinzipien. Die Komposition hängt nicht vom verbal-semantischen Inhalt ab, den es darstellend nachahmen muss. Die formale Organisation wird vielmehr von der Frage geleitet, wie die Form auf den sprachlichen Inhalt einen ergänzenden oder auch kontrastierenden Bezug nehmen kann. Ein Gedicht wie *Il pleut* (Abb. 47)

wäre beispielsweise ohne die formale Anordnung nicht ausgekommen. Apollinaire hätte die einzelnen diagonalen Versregenfäden auch in klassischer Manier waagrecht und untereinander anordnen können, was den sprachlichen Bildern nicht geschadet hätte. Die tatsächliche Anordnung der Schrift aber verstärkt den sprachlichen Ausdruck. Die formale Ordnung raubt dem verbalen Ausdruck weder eine Bedeutungsebene, noch fügt sie ihm eine neue hinzu, die es ohne die strukturelle Organisation nicht gegeben hätte. Vielmehr vertieft sie das Gesagte, in dem sie es unterstützend illustriert. Beide funktionieren in äußerst engem Bezug aufeinander. Jeder Buchstabe wird zu einem Regentropfen auf dem großen Regenstrom der Seite. Das Visuelle schafft einen semantischen Wert, von dem das Verbale überhaupt erst gewisse Interpretationsmöglichkeiten erhält. Ohne die formale Komposition würde der verbale Ausdruck seine imaginativen Bilder zwar nicht verlieren, aber er hätte einen weniger großen Interpretationsraum. Die darstellende Seite der figurativen Dichtung spielt gegenüber der sprachlichen Seite nicht eine untergeordnete Rolle, sondern besitzt einen eigenen, visuellen semantischen Wert. Um solche Gedichte schaffen zu können, musste Apollinaire ein gutes malerisch-formales Gespür haben, weil in ihnen ein komplexe Fragestellungen zur visuellen und inhaltlichen Ordnung und Komposition innerhalb des Bild- und/oder Textfeldes liegen.

Dieses fragile Gleichgewicht zwischen beiden Bedeutungsfeldern findet sich auch in den drei *Köpfen* Picassos. Die graphischen Markierungen arbeiten visuell im Bildfeld, sind allerdings nur durch eine bestimmte Anordnung und Unabhängigkeit zu jenen Interpretations- und Erkenntnisleistungen fähig, die sie sprachlich zu generieren imstande sind.

Kapitel IV: Die Köpfe

1) Linienschrift als Aussageprinzip

1.1) Kopf eines Mannes mit Hut

Unweit des rechten Winkels, am Trapezrand liegt ein schwarzer Punkt. Ohren hängen, Wolken gleich, vom Horizont der Waagerechten in die Wüste des Papiers. Alle hören die schwachen Saiten, wie Seile in den Sand geworfen. Unruhig fasert ihr schwingender Strich. Aus dem Seerund wendet sich verdutzt ein Mensch zur Nacht, die wie ein Blatt auf Seide weite Kreise wirft. Zwei Halbmonde halten einen Hut. Aus dem Innern fällt ein Faden, fällt bis ihm der Kragen kippt und dort, am ersten Ende und dem Wechsel, steht dann eine neue Sonne. Zwischen kahlem Zauberlehrling und steilem Scheinwerfer liegt das Wasser flach und tief und an seinen Ufern läuft der Raum wie eine Gleichung in die altbekannte Unbekannte.

Der *Kopf eines Mannes mit Hut* (Abb. 1) ist das früheste der für die vorliegende Arbeit ausgewählten Werke. Es entstand im Winter des Jahreswechsels 1912/1 und misst 62,2x 47,3 Zentimeter. Der Bildträger ist ein bräunliches Papier. Seine Ränder sind nicht völlig gerade und es weist Spuren des mittlerweile mehr als hundertjährigen Alters auf. Die Markierungen sind mit Kohle gezeichnet. Besonders jene des oberen Bilddrittels sind nicht in einem Strich gezeichnet, sondern fasern teils aus oder sind breiter, wo mehrere Striche sich überlagern. Sie lassen die Textur des Papiers durchscheinen. Insgesamt sind drei ausgeschnittene und eingeklebte Papierstreifen ins Bild integriert. Zwei sind aus einer Zeitung ausgeschnittene Rechtecke, ein weiteres ein hellblaues Stück farbiges Papier. Vom oberen Rand des Bildvehikels steigt in der ungefähren Mitte eine vertikale Linie senkrecht nach unten und trifft an der Grenze vom ersten zum zweiten horizontalen Bilddrittel auf eines der Zeitungsfragmente. Das Stück ist um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedreht, so dass die Schrift von oben nach unten gelesen werden muss. An dieses Zeitungselement grenzt linkerhand das blaue Papierrechteck. Es liegt an der virtuellen Kohlenlinie, die am Zeitungspapier endet. Das blaue Papier hat ungefähr dieselbe Länge wie das Zeitungsrechteck, liegt aber tiefer als dieses, so dass beide Rechtecke nicht bündig abschließen. An das farbige Papierelement grenzt nach links eine mit schwarzer Tinte ausgemalte Form zweier verbundener Halbkreise. An seinen unteren Rand grenzt ein kleineres Zeitungspapierstück. Nur minimal breiter, wird es an seinem linken Rand durch eine Kohlenlinie begrenzt. Sie folgt dem Rand des Zeitungspapiers und läuft nach dessen Abschluss noch einige Zentimeter weiter. An ihrem unteren Ende schließt das untere Zeitungspapierfragment nicht im rechten Winkel ab. Ein konvexer Halbkreis schneidet vom linken, unteren Rand in das Papier hinein – auch er ist durch eine Kohlenmarkierung betont. Die Halbkreismarkierung läuft ebenfalls über das Ende des Zeitungspapiers hinaus weiter. Allen drei Papierstücken sind weitere graphische Markierungen eingeschrieben. Auf dem blauen und seinem benachbarten Zeitungspapierelement befinden sich die gleichen Markierungen: Ein rechtwinkliges Trapez, deren Diagonale am unteren, rechten Abschluss hinausläuft. Darin liegt ein Punkt. Im blauen Papier hat diese Form zusätzlich einen geschlossenen Halbkreis am unteren Ende seiner Diagonale. Beim Zeitungspapier läuft wiederum die obere Horizontale des Trapezes über die geometrische Form hinaus. Die beiden oberen rechten Ecken der Trapeze schließen am rechten Rand der Papiere ab. Auf dem unteren Zeitungspapier verläuft eine von links nach rechts absinkende Diagonale zum unteren Rand. Der linke Rand dieses Papierelementes wird durch eine Kohlelinie betont. Wäre der Halbkreis nicht, gäbe es auch hier ein rechtwinkliges Trapez. Abgesehen von den drei eingeklebten Papierelementen und der mit Tinte ausgemalten Form gibt es am oberen linken Eck des unteren Zeitungspapierelementes eine Fläche, die mit dem Kohlenstift ausgefüllt wurde. Ihr rechter Rand liegt an der linken Kante des Zeitungsrechtecks. Die Fläche ist nicht dicht ausgemalt – die Kohle liegt eher wie ein dichter Nebel über dem Material des Bildvehikels, dessen Farbigkeit und Textur durchscheinen.

Im Bild *Kopf eines Mannes mit Hut* können mehrere Köpfe ausgemacht werden.

Das dem oberen, rechten Zeitungspapierrechteck eingeschriebene Trapez bildet ein im Profil gesehenes Gesicht [I.a.1]. Der in ihm liegende Punkt wird zum Auge, die Vertikale das Nasenbein, die untere kurze Horizontale ein Nasenflügel. Die Diagonale schließt das Gesicht nach rechts, die obere Waagerechte nach oben hin ab. Nimmt man nun die an diese obere Horizontale anschließende Rundung und die unter der Intersektion der beiden hängenden, zwei verbundenen Doppelhalbkreisformen dazu, wird das Gesicht zum Kopf. [I a.2]. Der große Kreis beschreibt die Schädelkalotte, die beiden darunter hängenden Formen bilden das Ohr. Ihre Doppelung kann als die äußere Helix und die innere Anthelix des Ohres interpretiert werden.

Ein weiterer Kopf funktioniert analog zum ersten. Die dem blauen Papierstreifen eingeschriebene Trapezform beschreibt erneut ein im Profil gesehenes Gesicht mit Nasenbein, Auge und Augenbrauen¹⁶⁸. Lässt man bei diesem Gesicht die Diagonale des Trapezes weg und nimmt die unter dem Nasenflügel liegende Halbkreisform dazu, erhält man ein redendes Gesicht [I.b.1]. Die Ansicht ist nur nicht mehr eine gänzlich Profilspektive. Die Interpretation des Halbkreises als Mund führt zu einer Drehung des Gesichtes in eine Dreiviertelansicht, bei dem das rechte Auge fehlt. Die Halbkreisform erzeugt ein mit Emotion und Bewegung charakterisiertes Gesicht. Ergänzt man dieses Gesicht nun mit der Diagonale, die das Trapez abschließt, verändern sich die Verhältnisse wieder. [I.b.2] Die Halbkreisform ist nicht mehr der Mund des Gesichtes, sondern bezeichnet die Nasenflügel, aus leichter Untersicht gesehen. Die Dreiviertelansicht, die vorher das rechte Auge vermissen ließ, lässt nun das linke vermissen. Die Diagonale wird erneut zum Nasenbein, Trapez und Punkt zur linken Gesichtshälfte und Auge. Die obere Horizontale bleibt auch in diesem Fall die Augenbraue. Der Eindruck einer leichten Dreiviertelstellung des Gesichtes wird verstärkt, wenn jene Markierungen hinzugenommen werden, die bei der ersten Ansicht vom Gesicht zum Kopf eines Mannes geführt haben. [I.b.3] Der Halbkreis bezeichnet wieder die kahle Schädelkalotte. Das Ohr verstärkt den Eindruck eines Dreiviertel-Profils, dessen linke Gesichtshälfte nicht sichtbar ist. Die äußere Halbkreisformation, die im ersten Gesicht als Helix interpretiert werden konnte, kann in dieser Kombination auch als Haarschopf gesehen werden, der sich um das Ohr wölbt.

Beide oben beschriebenen Gesichter können kombiniert werden. So werden die in den jeweils einzelnen Gesichtern fehlenden Hälften zusammengeführt und der Eindruck eines in Dreiviertelansicht sichtbaren Kopfes wird noch deutlicher. [I.b.3] Zu diesem Gesicht hinzugenommen werden können zwei weitere Formen. [I.c.1] Die links vom Gesicht schwebenden beiden verbundenen Doppelhalbkreise sind deutlich größer als jene, die als das rechte Ohr interpretiert werden können. Sie sind darüber hinaus weniger geschwungen. Trotz ihrer Größe und Form reichen sie nach den gerade festgestellten Gesichtern aus, um zu Bezeichnungen des rechten Ohres zu werden. Auch hier kann der äußere Kreis wiederum als

¹⁶⁸ Der Strich kann auch als das Foramen supraorbitale interpretiert werden. Als jener Schädelwulst, der die Augenhöhlen vom Stirnbein (Os frontale) trennt und der als Stirnhöhle bezeichnet wird. Durch ihn laufen Blutgefäße und Nervenbahnen. Auf der Haut darüber befinden sich die Augenbrauen.

Haarschopf gesehen werden, obwohl sich diese Lesart deutlich weniger anbietet als zuvor. Die parallel angeordneten Ohr-Formen schneiden die Gesichtshälften und den Kopf an keiner Stelle. Dennoch beziehen sie sich auf sie. Die Wiederholung der Form schafft einen Rahmen, zwischen den die Gesichtselemente eingespannt und die anatomisch nachvollziehbar sind. Der linke innere Doppelhalbkreis ist mit schwarzer Tinte ausgemalt. Die so betonte Flächigkeit der Form wiederholt jene der danebenliegenden, eingeklebten Papierelemente. Indem die Form ausgemalt wurde, nähert sie sich der medialen Fremdheit des blauen Papiers und der Zeitung an. Sie gehört *augenscheinlich* ebenso zu den das Gesicht beherbergenden Papierflächen wie zu den, die Ohren zeichnenden, linearen Markierungen.

Aus den zwei einzelnen Gesichtern ist durch Hinzufügen von Schädelkalotte und Ohren ein Kopf geworden. Der Titel deutet allerdings an, dass es darüber hinaus auch einen Hut gibt, den dieser Kopf trägt. Der Kopf wird nach unten durch einige weitere Markierungen fixiert und zu einer Art Büste. [I.d.1] In diesen unteren Teil leitet das zweite eingeklebte Zeitungspapierfragment über, das an die untere Kante des blauen Rechtecks anschließt. An dessen linke Kante schließt ein nach links absinkendes Kreissegment. Es findet sein symmetrisches Äquivalent auf der rechten Seite, wo ein nach rechts sinkendes Kreiselement bis an den unteren Rand des Bildvehikels läuft. Dem unteren Zeitungspapierfragment ist eine von links nach rechts sinkende Schräge eingeschrieben. Sie endet an jenem Kreissegment, das das Zeitungspapier abschneidet. Eine weitere, von links nach rechts aufsteigende Linie geht von diesem Kreiselement ab. Zusammen bilden das Papier und die beiden gespiegelten Diagonalen den /Hals/. Das Papier sorgt nicht nur für die Verbindung mit dem Kopf, sondern auch eine für den Hals charakteristische Vertikalität. Vereinfacht gesehen ist der Hals ein Zylinder der zwischen Kopfrundung und Schultern liegt. Diese Vereinfachung imitiert Picasso mit dem Zeitungspapier, seiner rechteckigen Form und der Rundung seines unteren Endes. Auch vorstellbar ist eine umgedrehte Krawatte: Der Knopf des Knotens säße demnach nicht am Hals, sondern befände sich unten, die Krawatte selbst stiege, nach oben breiter werdend, in Richtung des Kopfes auf, anstelle nach unten zu fallen. In jedem Fall sind die graphischen Markierungen zusammen mit dem Papier ein funktionierendes Zeichen für den /Hals/ und verbinden so den Kopf und den Büsten-ähnlichen Rumpf. Kreissegment und Diagonale sind nicht die einzigen Markierungen der Schulterpartie. Ein rechter Winkel mit langer Horizontalen geht vom unteren Bildrand aus. Ein weiterer rechter Winkel steigt unter der linken Schulter durch eine lange vertikale Linie vom Bildrand nach oben und schließt an einer kürzeren Horizontalen in einem rechten Winkel. Diese Waagerechte schneidet wiederum eine Diagonale der /Hals/-Formation. Die Nähe dieser Winkelkonstruktion zur Schulterrundung führt dazu, dass sich die Vertikale als Arm lesen lässt. Vom Schultergelenk geht der Arm weg und macht eine Falte im Gewand. Die Winkelformation, deren Horizontale der unteren Bildkante folgt, ließe sich dann wiederum als der Unterarm lesen. Dem Arm fehlt dergestalt nur die Hand. [I.d.2]

Die Verbindung des Kopfes mit seinem Hut wird durch jene senkrechte Linie hergestellt, die vom linken Eck des oberen Zeitungspapiers nach oben bis zum Bildrand führt. [I.d.1] Sie schneidet auch die Rundung der Schädelkalotte. [I.d.3] Der Hut baut sich aus zwei Halbkreissegmenten, zwei vertikalen und zwei horizontalen Linien auf. Die Vertikalen bilden, zusammen mit der Rundung, die die obere Kante des Bildvehikels berührt, die Krone der Kopfbedeckung. Sie erzeugen den Effekt einer Draufsicht auf den Hut. Die waagerechten Markierungen wiederum bilden die Krempe.

1.2) Kopf eines Mannes

Wieder: Dünne Fäden werden Weltenränder. Sterne leuchten da und dort und gemahnen an die Nacht, die sie umarmen. Monde gähnen in der Ungewissheit. Sie liegen, manchmal blinzeln in den Windungen. Das Land umher als Steppe ohne feste Mitte, die Kompassnadel zeichnet einsame Angaben auf dem Salzgrund. Wie mit starren Eisengittern liegt auf der trocknen Erde ein zerborstenes Gespräch; flimmernden Bildern gleich steigt ein Etwas aus dem tiefenlosen Schleierraum an diese Oberfläche – doch sie findet wieder nur den Anfang einer Gleichung zwischen einfachen Geraden.

Der *Kopf eines Mannes* (Abb. II) entsteht während eines Aufenthaltes Picassos in Céret im Frühjahr 1913. Er unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht vom soeben beschriebenen *Kopf eines Mannes mit Hut*. Als Bildgrund dient ein deutlich helleres, nahezu weißes Papier. Mit 42,9x28,7 Zentimeter ist das Bild deutlich kleiner. Die Komposition schöpft nicht die volle Breite des Papiers aus, sondern organisiert sich hauptsächlich entlang der vertikalen Bildmitte zu beiden Seiten. In die Komposition sind zwei Papierfragmente eingeklebt: Ein Ausschnitt einer Tageszeitung, sowie ein hellgraues Papierfragment. Das graue Papier liegt höher – die obere Kante des Zeitungsfragments setzt ungefähr auf Höhe von dessen Mitte an. Der *Kopf* aus Céret weist im Vergleich zu jenem vom Winter 1912/13 quantitativ mehr graphische Markierungen auf, die überdies mit einem feineren, dünnen Federstrich mit schwarzer Tinte gezogen wurden. Wie im *Kopf eines Mannes mit Hut* taucht auch hier eine gemalte Fläche auf, deren Form zweier verbundener Halbkreise bei beiden die gleiche ist. Im Gegensatz zur mit schwarzer Tinte ausgefüllten Form, ist jene in *Kopf eines Mannes* mit hellbrauner Tinte lavierend aufgetragen. Der leicht gräuliche hellbraune Ton der Form korrespondiert mit dem vergilbten Zeitungspapier, sowie mit dem grauen Papierstreifen. Im Gesamteindruck wirkt das Bild *Kopf eines Mannes* deutlich vertikaler. Die zahlreichen dünnen graphischen Markierungen erzeugen viel mehr als im *Kopf eines Mannes mit Hut* den Eindruck eines nach mathematischen Prinzipien geordneten Koordinatensystems. Diese komplexere Grundbeschaffenheit verdeutlicht sich auch in den auffindbaren Gesichtern.

Die Interpretation der diversen Kopfansichten ist stark von den Entscheidungen des Betrachters abhängig. Ein vielfältiges Detailspiel in der Kombination der Linien und Intersektionspunkte schaffen eine große Vielfalt an Kopfdarstellungen. Die Grundsubstanz besteht aus einigen Signifikanten, die deutliche Signifikate tragen, während die quantitativ größte Menge der Markierungen diese in bestimmten Aspekten ergänzen oder verändern.

Eine der Kopfansichten arbeitet mit den beiden großen Rundungen am oberen und unteren Bildrand, sowie der längsten Vertikalen, an die auch die mit Tinte lavierte Fläche rechterhand anschließt sowie schließlich zweier paralleler, von links nach rechts aufsteigenden Diagonalen. [II.a.1] Beide Diagonalen werden an ihrem unteren Ende durch eine fast ovale Rundung verbunden. Von der inneren der beiden diagonalen Linien führt am unteren Ende eine Horizontale nach rechts. Zusammen schaffen die ovale und die horizontale Linie den Eindruck der offenen Seitenfläche eines gebundenen Buches, den Buchschnitt. In dieser Lesart wären die Diagonalen der vordere und hintere Buchdeckel des Einbandes. Im Kontext der Kopfansichten bezeichnen sie allerdings die Nase. Die von der innenliegenden Diagonalen weggehende Waagerechte formt den Nasenflügel einer im Profil gesehenen Nase wie sie auch im *Kopf eines Mannes mit Hut* vorgekommen ist. Die ovale Markierung erzeugt zusammen mit der äußeren Linie den Anschein einer Drehung der Profilansicht der Nase. Das Oval wird dann zur Rundung der Nasenflügel, während die Diagonale die Verdoppelung des Nasenbeines darstellt und so die andere Seite des Gesichtsprofils beschreibt. Zwischen den parallelen Diagonalen liegt die bereits bekannte Form zweier miteinander verschmolzener Halbkreise, die im vorangegangenen Werk Signifikant für das /Ohr/ gewesen ist. In *Kopf eines Mannes* wird sie allerdings zum Zeichen für das /Auge/ der Kopfansicht. Auf gleicher Höhe, aber weiter rechts, liegt eine weitere Ohrform. Diese ist einer weiteren Form zweier verbundener Halbkreise eingeschrieben. In Größe und Position mit dem Signifikant des /Auges/ vergleichbar, bedeutet sie hier wiederum ein /Ohr/. Die Vertikale, an der sie liegt, bezeichnet Hinterkopf und Hals. Der obere Halbkreis bezeichnet den Schädel, die untere das Kinn. Eine zwischen den Nasenflügeln und dieser Kinnrundung liegende rechtwinklige Markierung wird zu einem schmallippigen Mund.

Die Mund-Kinn-Formation bleibt auch im nächsten Gesicht bestehen. [II.b.1] Der untere Teil der innenliegenden Diagonale und der untere Teil der Vertikalen, die das Genick bezeichnet hat, werden anschließend hinzugezogen. An diesem zweiten Gesicht lässt sich eine spezifische Gestaltungsart des *Kopfes eines Mannes* beschreiben. Die zahlreichen graphischen Markierungen schneiden sich sehr häufig und die Zahl an Intersektionspunkten ist ausgesprochen hoch. Die Konzeption des Gesichtes hängt nicht so sehr von der Auswahl der Markierungen auf Grundlage ihrer Signifikate ab, als vielmehr von der Auswahl der Menge der Intersektionspunkte. An den Schnittpunkten lassen sich Teilaspekten der Linien isolieren und dabei untereinander völlig verschiedene Kopfansichten herausarbeiten. Die verkürzte Diagonale mit horizontalem Abschluss und die gekürzte Vertikale behalten ihre Signifikate /Nase/ und

/Genick/ respektive /Hals/, genauso wie die Rundung des /Kinn/ bleibt und die darüber liegende Formation aus waagerechter und vertikaler Linie weiterhin den /Mund/ bezeichnet. Eine auf Höhe der horizontalen, den Nasenflügel im Profil darstellenden Geraden gelegene Mandelform wird indes zum Träger des Signifikates /Auge/. Am Vergleich zwischen den beiden bisher beschriebenen Gesichtern wird die Kombinationsfreiheit des Betrachters deutlich, die im *Kopf eines Mannes* eine wichtige Rolle spielt. Der Betrachter kann mit den Intersektionspunkten und den mit ihrer Hilfe aufteilbaren, graphischen Markierungen spielen und so durch Addition, Auslassen oder teilweise Integration eine Vielzahl an Köpfen zusammenstellen. Die in [II.b.1] gerade noch gekürzte Diagonale und Vertikale können auch verlängert werden und ergeben eine weitere Kopfansicht [II.b.2]. So beinhaltet die lange Vertikale das an seiner rechten Seite fixierte Ohr. Ein kleiner Halbkreis am oberen Ende von Nasenbein und Hinterkopf bezeichnet die kleine Schädelrundung des Kopfes. In den wechselnden Ansichten von größter Wichtigkeit sind die Attribution der Mandelform als /Auge/ und der Diagonalen als Profildarstellung einer /Nase/. Sie konstituieren das schmallippige Gesicht, das sich von der zuerst beschriebenen Ansicht klar unterscheidet. Ergänzungen an diese grundlegenden Kopfansichten erzeugen dann unterschiedliche Versionen des gleichen Kopfes.

Ein dritter Kopf, der in *Kopf eines Mannes* zu finden ist, setzt sich unter anderem aus den bereits beschriebenen Markierungen zusammen. [II.c.1] Das /Auge/ wird von einer anderen Markierung bezeichnet und garantiert die Individualität dieser Ansicht gegenüber den bisher festgestellten. Anstelle der auf Höhe des Nasenflügels gesetzten Mandelform, bezeichnet ein auf halber Höhe der Diagonale gelegenes, dreiseitiges und nach links offenes Rechteck nun das Sehorgan. Auch hier gilt die Freiheit möglicher, graphischer Zusatzmarkierungen die der Darstellung ohne Verlust von Bedeutung hinzugefügt werden können. Sie können wie in [II.c.1] für eine spezifischere Raumstruktur sorgen und dienen oft solchen konstruktiven Aspekten. Dem dritten Kopf kann beispielsweise der zweite einverleibt werden. Die für [II.b.1] wesentliche Markierung ist die Mandelform auf Höhe des Nasenflügels, die das Auge des Gesichtes darstellt. Nimmt man nun die Kopfansicht von [II.c.1] und fügt ihr diese Mandelform ein, wird aus dem /Auge/ ein /Nasenloch/. [II.c.2] Zwischen den beiden Ansichten [II.c.1] und [II.c.2] sind erneut Markierungen hinzugenommen oder entfernt worden, ohne das Gesicht dabei als solches verschwinden zu lassen oder gravierend zu ändern. [Siehe auch II.c.3] Die durch Addition, Subtraktion oder Veränderung von Markierungen mittels Intersektionspunkten hergestellten Ansichten sind keine neuen oder gänzlich anderen Gesichter, sondern Variationen der gleichen Ansicht. Sie sind wie Spielkartenfiguren, wo die Figur des Königs viermal eine andere Zugehörigkeit zu einem anderen Symbol hat und sich die vier Symbolfamilien auf zwei Farben aufteilen. Die Königskarte besitzt den gleichen Spielwert, für jeden Zug und Spieler aber besitzt sie – je nach Spielform und Regelwerk – einen situationsabhängigen, wechselnden Einsatzwert.

Ein vierter Kopf [II.d.1] kann wiederum mit ganz anderen Markierungen ausgemacht werden. Die bereits für die Bezeichnung des /Schädels/ benutzte Markierung eines kleinen Kreissegmentes, das unmittelbar über dem oberen Rand des eingeklebten grauen Papierses liegt, dient auch in dieser spezifischen Ansicht als Zeichen für den /Schädel/. Von seinem Inneren führt eine senkrechte Linie nach unten. Sie schneidet in das graue Papierelement¹⁶⁹ und setzt sich bis kurz über das dreiseitige Rechteck fort, das in [II.c.1] das Auge des Kopfes bezeichnet hat. Sie trifft dann auf eine kurze Waagerechte, an der sie endet. Dem grauen Papier ebenfalls eingeschrieben und knapp unter ihrer oberen Kante situiert, befinden sich auf beiden Seiten der senkrechten Linie auf gleicher Höhe zwei Kreise. Sie werden zu /Augen/. Eine weitere waagerechte Linie, die vom oberen, rechten Eck des unteren Zeitungspapiers nach rechts führt, schneidet die Vertikale. Diese Waagerechte schafft in Zusammenarbeit mit der Vertikalen ein Grundkonstrukt: An ihrer Schnittstelle liegt die – nicht weiter präzierte – Nase. Die bereits erwähnte horizontale Gerade, die die Senkrechte unten abschließt, wird nun zum /Mund/, respektive den sehr dünnen /Lippen/ desselben. Das Papierstück kann für als Grundlage der Gesichtskonturen gesehen werden. Es schafft den Rahmen für die einzelnen Gesichtskarakteristika. Fügt man dem Gesicht das dreiseitige Rechteck hinzu, das dem grauen Papier auch eingeschrieben ist, wird daraus das Signifikat eines /geöffneten/ oder /redenden Mundes/. [II.d.2] Der Betrachter entscheidet letztlich, durch Hinzufügung oder Auslassung dieses Rechtecks über Schweigen oder Gesprächigkeit der Ansicht.

Eine Besonderheit des *Kopfes eines Mannes* ist, dass es zwei Kopfansichten gibt, die erst deutlich zu Tage treten, wenn das Bild um 180 Grad gedreht wird. [II.e.1] Die gerade erwähnten kleinen Kreise ergeben dann, zusammen mit dem großen Halbkreis, der in den anderen Köpfen den Schädel bezeichnet hat, ein lächelndes Gesicht. Nimmt man den fast an die obere Kante des Bildträgers stoßenden, größeren Halbkreis hinzu, bekommt das Gesicht ein besonders großes Kinn. Die Erscheinung des zweiten Kopfes, der durch die Drehung des Bildvehikels entsteht, wird durch den Halbkreis gebildet, der in den anderen Köpfen das runde Kinn bildet. [II.e.2] Die Formation aus Halbkreis, zwei Horizontalen und zwei Vertikalen, ergibt einen sehr vereinfachten Kopf. Die lange, vertikale Linie und ihr horizontaler, kurzer Abschluss ergeben ein Nasenprofil. Es wird durch die untere Waagerechte begrenzt.

1.3) Kopf

Im Kompasskreis liegt eine Welt, im ersten Alphabetsystem gezeichnet. Sie fürchtet kein Ende. An ihrem Silberfadennetz hängt die Zeit in langen Augenblicken. Sie redet mit den Bergen und den Meeren, auf trocknen Straßen und in den Kronen voller Sommerbäume.

¹⁶⁹ Das graue Papierelement ist in [II.d.1] mittels der Linienart _._._._ charakterisiert.

Sie sucht nicht wie wir; Nichts entspricht ihr und niemand kennt ihr Wort. Sie will nur dies Kreisen um die Welt – Alle Köpfe sprechen anders, alle aber atmen gleich.

Das letzte Werk, mit dem sich die vorliegende Arbeit beschäftigen wird, ist der *Kopf* (Abb. III) von 1913, das aus dem Nachlass von Alfred H. Barr, Jr. stammt und das sich in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York befindet. Im Catalogue Raisonné von Pierre Daix und Jean Rosselet ist das Werk jedoch absent. Eine genaue Provenienzforschung, sowie eine genauere Datierung stehen deshalb noch aus¹⁷⁰. Der Bildträger hat mit 61,2x47,8 Zentimeter bis auf wenige Millimeter genau dieselbe Größe wie jene von *Kopf eines Mannes mit Hut* vom Winter 1912/13. Das Papier ist jedoch deutlich heller, fast weiß und weist eine feinere Textur als die anderen beschriebenen Werke auf. Es gibt in diesem *Kopf* keine eingeklebten Papiere mehr. Die Markierungen sind weder fein mit Feder und Tinte, noch grob mit Kohle gezeichnet, sondern mit dünnem Kohlenstrich sorgfältig aufgetragen. Eine große Kreisform dominiert den Gesamteindruck, ein Trapez und eine ihr eingeschriebene, nahezu geschlossene Halbkreisform sind ebenfalls deutlich größer als die restlichen Markierungen. Im Vergleich zum *Kopf eines Mannes* hat der 1913 entstandene *Kopf* eine harmonischere Komposition. Wenige Markierungen sind kompakt innerhalb der dominanten, offenen Kreisform positioniert, die einzige Ausnahme bilden drei Vertikale und eine über die Kreislinie hinauslaufende Diagonale. Diese Klarheit spiegelt sich auch in den verschiedenen Kopfansichten wieder, die sich herausarbeiten lassen.

Eines der möglichen Gesichter besteht aus zwei der bereits erwähnten dominanten Formen der Komposition, nämlich des offenen Trapezes und der großen, nicht geschlossenen Kreisform. [III.a.1] Die Diagonale steigt von links nach rechts auf und wird an ihren beiden Enden von zwei nach rechts laufenden horizontalen Geraden abgeschlossen. Vom oberen Eck des Trapezes führt in rechtem Winkel eine vertikale Gerade nach unten und endet an der fast geschlossenen Halbkreisform. Wie in den bereits beschriebenen *Köpfen*, bilden eine Diagonale und eine untere Horizontale die Profilansicht einer Nase. Bei diesem Kopf schließt die obere Gerade, anstelle einer runden Kreisform, den Kopf ab. Der Halbkreis, der dem Trapez eingeschrieben, ist dient als Zeichen für das /Auge/. Zwei vertikale Linien markieren den dünnen Hals des Kopfprofils. Der so entstandene Kopf erinnert an die auf den Osterinseln entdeckten Maoi-Figuren. (Abb. 50) Die Ergänzung um eine weitere Vertikale, die vom rechten Eck des Auges nach unten führt und wiederum in einer horizontalen Geraden endet, schließt die Rückseite des Kopfes ab. [III.a.2] Gleichzeitig erhält sie ein Ohr, in Form der bereits mehrfach gesehenen Markierung von zwei verbundenen Halbkreissegmenten. Diese spezifische Gruppe an Markierungen ergibt wiederum einen eigenen Kopf, der dem ersten in seinen Grundzügen sehr ähnelt. [III.b.1] In diesem Fall aber schaut das Gesicht nach rechts. Durch Hinzunahme anderer Markierungen kann der Kopf

¹⁷⁰ Während bei den beiden anderen *Köpfen* auf der Website des MoMA zusätzliche Details zu Ausstellungsansichten, der Identifikation des Werkes und den Informationen aus dem hauseigenen „Provenance Research Project“ angegeben werden, fehlen diese beim *Kopf* genauso, wie eine präzisere Datierung. Siehe: <https://www.moma.org/collection/works/36990> [Stand: 10.02.2020]

individualisiert werden. Eine Kombination aus Mandelform und waagrechtem Doppelhalbkreis wird zum /Mund/. [III.b.2] Das große Trapez, das im vorangegangenen Gesicht die Nase beschrieben hat, wird in der zweiten Kopfansicht wiederum zu dessen /Hinterkopf/, an den eine anderen /Ohr/form anschließt. [III.b.3] Von der Unterlippe des Mundes führt eine Horizontale nach rechts und geht in rechtem Winkel in eine Vertikale über, die zusammen mit zwei parallelen Linien den /Hals/ bildet.

Die Frontalansicht eines Gesichtes ergibt sich, wenn der Kreis und zwei darin eingeschriebene Formen kombiniert werden. [III.c.1] Die Markierung des linken Auges, die nur aus einer halbkreisförmigen Linie besteht, erzeugt im Vergleich mit der Mandelform rechts daneben den Eindruck, als sei sie zu einem Zwinkern geschlossen. Analog zu den bereits festgestellten Köpfen können andere Markierungen hinzugenommen werden, um die Ansicht zu verändern. Der /Mund/ des zweiten Gesichtes liegt am unteren Rand der kreisrunden Gesichtsform [III.c.2]. Die Linien, die in den anderen Gesichtern bisher den Hals gebildet haben, ermöglichen dieselbe Bezeichnung auch hier. [III.c.3] Vom linken Ende der Kreisform führt eine leichte Diagonale weg, von den Lippen wiederum eine vertikale Linie. Vom rechten Kreisende läuft nach rechts eine kurze Horizontale und fällt anschließend in rechtem Winkel nach unten, um kurz vor dem unteren Rand des Bildvehikels zu enden. Die unteren Enden aller drei senkrechten /Hals/-Markierungen enden auf der gleichen Höhe, kurz über dem unteren Bildrand. Entfernt man die Senkrechte, die von der Unterlippe nach unten sinkt und fügt jenen rechten Winkel hinzu, der in [III.a.2] das /Genick/ und den /Hinterkopf/ sowie in [III.b.1+2] die /Nase/ der Profilansicht bezeichnet hat, erhält das dritte Gesicht wiederum eine Nase. [III.c.4] Aus den beiden Augenmarkierungen und drei direkt mit ihnen verbundenen Markierungen lässt sich ein besonders eigenwilliger Kopf zusammenfügen. [III.d.1] Die Entscheidung, diesen Kopf als einen spezifisch eigenen zu nennen, beruht auf dem paradoxalen Verhältnis zwischen seiner Einfachheit und gleichzeitigen Komplexität. Die drei Geraden erzeugen den Eindruck eines geometrischen Koordinatensystems, indem sie an die drei geometrischen Achsen eines solchen erinnern. Das Vorhandensein einer dritten Achse fügt dem Gitter den Eindruck von Tiefe auf der Fläche hinzu. Die Linien treffen sich in einem gemeinsamen Punkt, der anatomisch gesehen den Ort der Nase markiert. Die kürzeste Diagonale – die von unten und von links nach rechts aufsteigt, um anschließend im gemeinsamen Mittelpunkt enden – scheint in eine undefinierbare Tiefe zu fallen. Dieses spezifische Gesicht ist weniger durch seine visuelle Sichtbarkeit, als vielmehr den darin impliziten gedanklichen Wendungen besonders. Nach dem kubistischen Unterfangen, die Fläche zu betonen und gleichzeitig in dieser einen Eindruck von Tiefe herzustellen, werden die fünf graphischen Markierungen von [III.d.1] zur Erfolgsdemonstration dieser Absichten. Kommt einem diese Interpretation zu verkopft vor, kann man dem Gesicht durch Hinzufügung eines kleinen Trapezes, das unscheinbar inmitten der Markierungen liegt, einen Mund verleihen, mit dem der Kopf diese Gedanken vielleicht selber äußern würde. [III.d.2]

2) Die Linienschrift als Konstruktionsprinzip

Die verbale Ausarbeitung der einzelnen Kopfansichten aus der Menge der graphischen Markierungen ist teilweise nicht unkompliziert, besonders dort, wo dieselbe Markierung an verschiedenen Ansichten teilnimmt. Im Folgenden sollen jene Aspekte betrachtet werden, die den Werken nicht direkt Bedeutung verleihen, bei dieser Sinngenesen aber behilflich sind. Gemeint sind jene Elemente der Komposition, die Raumillusion und konstruktive Aspekte zu den Kopfansichten beitragen. Zu ihnen gehören auch die eingeklebten Papierelemente. Ebenfalls besonderes Interesse wird den Intersektionen beigemessen. Diese stehen zwischen den durch die Komposition hergestellten, syntaktischen Funktionen der graphischen Markierungen und ihren Prozessen von Kombination, Addition, Auslassung und Leerstellen. Die konstruktiven Markierungen verbinden die Elemente, die einen bestimmten Kopf ausmachen und helfen in besonderem Maße, diese nachvollziehbar zu machen.

Kopf eines Mannes mit Hut

In *Kopf eines Mannes mit Hut* wird das Trapez durch den ihm eingeschriebenen schwarzen Punkt zum Zeichen für das /Gesicht/. Beim rechten Auge ist der Schnittpunkt der Horizontalen mit der größeren der beiden Doppelhalbkreisformen wichtig. Sie schließt die Verbindung von Trapez und Punkt zu den seitlich daran liegenden /Ohren/. [I.a.2]

In demselben Werk finden sich die meisten eingeklebten Papierelemente aller für diese Arbeit ausgewählten Werke. [I.e.1] Sie sind Grundlage der beiden im Profil gesehenen Gesichtshälften. [I.a.1 & I.a.2] Die Kante, an der sich beide gegenüberliegen, wird zu einer Linie, an der man das Gesicht falten könnte: der Eindruck eines dreidimensional gesehenen Gesichtes entsteht. Sie wird außerdem durch eine Vertikale unterstützt, die vom linken Eck des Zeitungsfragmentes aufsteigt und sowohl durch die Kopfrundung wie die Elemente des Hutes geht und kurz vor der oberen Bildgrenze endet. [I.e.2] Nach unten verlängert sie sich durch das weitere Zeitungspapierelement, das an den unteren Rand des blauen Papiers anschließt. [I.e.1] Zu einem Halt kommt sie an der Markierung des Halbkreises, der durch den halbrunden Einschnitt und die Kohlelinie betont wird. In der Gesamtkomposition bildet diese Linie, die mal gezeichnet, mal durch Papierränder formuliert ist, ungefähr die vertikale Bildmitte. Die Papiere fokussieren in *Kopf eines Mannes mit Hut* das Geschehen auf die für das Gesicht wichtigsten Aspekte: Augen, Nase und Mund. Sie ziehen die Aufmerksamkeit in die Bildmitte, in der sich diese befinden. Das untere Stück Zeitungspapier wirkt wie ein Gewicht, das den gesamten Kopf nach unten fixiert. Es ist für die Interpretation der Markierungen von Schultern und angewinkeltem Arm als einer Art Büste ein wichtiges Grundelement.

Betrachtet man in *Kopf eines Mannes mit Hut* alle typischen Grundmarkierungen, die in Picassos Werk immer wieder vorkommen, gleichen sich die Mengen relativ aus. [I.e.2] Der verbundene

Doppelhalbkreis kommt insgesamt viermal vor. Linienformationen, die rechte Winkel bilden, gibt es in allen horizontalen Bilddritteln. Sie bezeichnen deutlich Signifikate und verbinden diese innerhalb des Bildraums. Ihre Funktion ist stärker raumbildend als bezeichnend. Die über dem rechten Eck des eingeklebten blauen Papiers an den linken Bildrand führende Diagonale erzeugt, zusammen mit der kürzeren parallelen Markierung, einen Tiefenzug. Die Halbkreisform innerhalb des blauen Papiers kann sowohl den /Mund/ als auch die /Nasenflügel/ bezeichnen.

Die Schultern, die von zwei großen Kreissegmenten im unteren Bilddrittel bezeichnet werden, illustrieren die Wichtigkeit der Intersektionen. Die lange Diagonale, die von der rechten /Ohr/-formation weggeht und sozusagen *im* Ohr beginnt, wird nach kurzer Zeit vom rechten oberen Zeitungspapier unterbrochen. Sie taucht an dessen unteren Kante wieder auf als sei sie darunter weitergelaufen. Die Unterbrechung führt zu zwei Schnittpunkten der Diagonale mit den Kanten des Papierrechtecks. Um die Schultern am nachvollziehbarsten darzustellen, wird in [l.d.1] lediglich der untere Teil der diagonalen Linie hinzugezogen. An sie schließt das Halbkreiselement der rechten /Schulter/ an. Die Intersektion trennt durch das kurze Verschwinden der Diagonale unter dem Zeitungspapier die Linie in zwei, von denen der untere Teil den Hals sowie die seitlich davon abgehende, rechte Schulterrundung bezeichnen.

Kopf eines Mannes

Die raumkonstruktiven Markierungen und Intersektionen verhalten sich in *Kopf eines Mannes* anders als im vorangegangenen Werk. Dem Betrachter werden deutlich mehr Freiheiten in Bezug auf mögliche Kombinationen graphischer Markierungen zu Kopfansichten gelassen. Während beim *Kopf eines Mannes mit Hut* Strukturen zwei unterschiedliche Gesichter ergaben, die im Anschluss zu einem einzigen kombiniert werden konnten, sind die Verhältnisse der graphischen Markierung zu den unterschiedlichen Kopfansichten in *Kopf eines Mannes* ambivalenter. Viele Markierungen müssen nicht, können aber durchaus Teil eines Gesichtes werden. Einige der Linien, die vor allem konstruktive Rollen in der Herstellung der Kopfansichten übernehmen, haben ‚passive‘ Signifikate: Ohne ihre Präsenz gäbe es teilweise keinen Kopf, obwohl sie manchmal nicht mehr bedeuten als eine Begrenzung desselben. Diese visuellen Konstruktionselemente sind deutlich präsenter als im vorangegangenen Werk. Dadurch fällt wiederum den Schnittpunkten der graphischen Markierungen eine wichtige Rolle zu. An den Intersektionen kann nicht nur die Freiheit in Anspruch genommen werden, eine Linie beispielsweise enden zu lassen – in diversen Fällen ist dieser Schritt für die bessere Nachvollziehbarkeit eines Kopfes sogar notwendig.

Die Bestimmung der Anzahl von Gesichts- oder Kopfansichten obliegt stärker dem Betrachter, weil die Menge an Markierungen eine Vielzahl davon zulässt. Nimmt man in der Konstruktion eines bestimmten Kopfes einige Markierungen, die der visuellen Verständlichkeit desselben dienen, hinzu oder lässt sie weg, entsteht dabei nicht ein „neuer“ Kopf. Die Ansicht verändert sich im Detail, nicht in ihrem Wesen. Signifikat-tragende Linien bleiben als solche bestehen und

erzeugen das gleiche Gesicht – es lässt sich im weiteren Verlauf durch Hinzunahme oder Weglassen anderer Markierungen verändern oder spezifizieren. Viele der Markierungen nehmen je nach Kopfansicht eine Mittelstelle zwischen konstruktiven Raumlinien und konstruktiven Kopfmarkierungen ein.

In *Kopf eines Mannes* gibt es zwei eingeklebte Papierelemente: ein Zeitungsausschnitt sowie ein graues Papierrechteck. Außerdem gibt es eine mit verdünnter Tinte lavierte Fläche. Das graue Papier, auf dem sich in [II.d.1 & II.d.2] die Markierungen der Augen, des Nasenbeines und des Mundes befinden, kann wie bereits in *Kopf eines Mannes mit Hut* als Gesichtgrundlage dienen. Es erfüllt auch hier die Funktion, das von den Markierungen bezeichnete Gesicht zu grundieren.

Im *Kopf eines Mannes* ist aufgrund der großen Zahl an Markierungen eine Einzelauswertung ihrer verschiedenen Ausrichtungen¹⁷¹ interessant. [Siehe [II.f.1] - [II.f.5]] Die rundlichen Formen sind quantitativ den Geraden jeglicher Ausrichtung unterlegen, tragen allerdings qualitativ die meisten Signifikate. [II.f.1] Jene Formen, die Ohren, Nasen, Augen, Münder und Schädel bezeichnen sind runde, respektive geschwungene Formen. [II.f.2] Die senk- und waagerechten Markierungen [II.f.3] erzeugen ein dichtes, in seiner Gesamtausrichtung stark vertikales Netz zwischen den großen Halbkreismarkierungen im oberen und unteren Bilddrittel. Sie sind Verbindungsachsen des um die vertikale Bildmitte stattfindenden Hauptgeschehens. Gleichzeitig leiten sie den Blick im Gemenge der Markierungen sowohl nach oben wie auch nach unten, was der produktivsten Leserichtung entspricht. Aufgabe der Diagonalen [II.f.4] scheint hingegen die Erzeugung eines projektiven Raumgefühls zu sein. Die diagonalen Linien, die die Nase beschreiben, dienen nicht nur der Profilansicht eines Kopfes. Durch ihre Parallelität und die Verknüpfung ihrer unteren Enden durch eine ovale Form, erzeugen sie die Suggestion einer Drehung des Kopfes zwischen seiner Profil- und Dreiviertelansicht. Außerdem rahmen sie die auf der rechten Seite parallellaufenden, verbundenen Halbkreisformen. So entsteht ein nach hinten in den Bildgrund fluchtender Tiefenraum, der diese Formenkonstellation deutlich an einen Gitarrenkorpus erinnern lässt.

Kopf

Im *Kopf* von 1913 sind die Gesichter sehr viel stärker auf einem Prinzip von Addition aufgebaut. Wenige Grundmarkierungen schaffen immer wieder einen spezifischen Kopf, an den im Anschluss diverse Markierungen hinzugefügt werden können, die ihm spezifischere Details verleihen. Diese ergänzenden Elemente sind deutlich klarer als in den beiden zuvor besprochenen Werken umgesetzt. Sie sind jeweils durch Intersektionen mit den einzelnen Kopfansichten verbunden. Ein etwaig unklares Intersektionsverhältnis ist vermieden und die Rolle der Schnittpunkte durchgängig logisch verwendet worden. Besonders beim Blick auf die

¹⁷¹ Bspw. horizontal, vertikal, rund/rundlich und diagonal

horizontalen, vertikalen und geschwungenen Markierungen wird das deutlich. [III.e.1] Die Elemente wirken aufgeräumt, die bedeutungstragenden Markierungen sind beispielsweise durch ihre besondere Größe deutlicher sichtbar.

Die Diagonalen sind im Vergleich zum *Kopf eines Mannes* zahlenmäßig geringer. Zwei von ihnen, die von den Ecken des Mundes nach links oben parallel aufsteigen werden zu Indikatoren von Raumtiefe – als fluchte der Mund nach hinten, wo er erst am Ende der Diagonalen an das Gesicht selbst anschließt. Vergleichbar damit sind auch die von der Unterlippe nach links und rechts führenden Diagonalen. Sie provozieren allerdings den gegenteiligen Effekt und scheinen nicht nach hinten, sondern nach vorne, in den Betrachtterraum, vorzustoßen. Die drei Diagonalen, die von den in [III.d.2] als Augen und Mund bezeichneten Formen ausgehen und sich in einem Punkt treffen, stellen eine ähnliche Raumindikation her. Wie die drei Achsen eines Koordinatensystems treffen sie sich an einem Mittelpunkt, an dem sich noch dazu anatomisch gesehen die Nase befinden müsste. In der spezifischen Gesichtsansicht von [III.d.2] bezeichnet dieser Schnittpunkt damit ein wesentliches Merkmal, das visuell nicht weiter ausformuliert worden ist. Er liegt darüber hinaus fast in der Mitte des Bildvehikels selbst. In unmittelbarer Umgebung sind diese drei Koordinatenachsen lediglich von vertikalen oder horizontalen Linien umgeben und stechen dadurch auch kompositorisch gut heraus. In *Kopf eines Mannes mit Hut* gibt es ein vergleichbares Diagonalenpaar. Im linken oberen Bildviertel verläuft, knapp über dem blauen Papierstreifen, eine von rechts nach links aufsteigende Diagonale zwischen Kopfrundung und Gesichtsprofil. Eine senkrechte Linie verbindet sie mit einer unter ihr liegenden, parallelen Diagonale, wodurch ein Zug in eine nicht näher angegebene Raumtiefe suggeriert wird. Im *Kopf eines Mannes* findet sich eine damit vergleichbare Formation. [II.f.4] In der unteren Bildhälfte, rechts neben der Mandelform, laufen eine kürzere und eine längere Diagonale parallel zueinander und enden auf circa gleicher Höhe. Von beiden führt eine Vertikale nach unten. Bei der linken Diagonale setzt die Senkrechte direkt an deren Ende an, während sie bei der rechten Markierung ein Teilstück der längsten senkrechten Geraden des Bildes ist. Hinzu kommt, dass sie sich nicht schneiden. Dennoch scheinen die beiden Diagonalen durch ihre Nähe zu den Vertikalen in die Richtung des Betrachters aus dem Bild hervorzustoßen.

Die Markierungen agieren auf verschiedenen Ebenen. Sie werden Schriftzeichen, Vokabeln und Raumindikatoren. Ihr Sprechen ist entgegen ihres asketischen Äußeren vielgestaltig, facettenreich und offen – kurz: lyrisch.

3) Schlussfolgerung:

In allen drei ausgeführten Werken kann nicht nur von einer Sprache die Rede sein, sondern auch von einer Syntax. Die graphischen Markierungen bilden auf dem Bildträger ein autonomes Aussagesystem. Ihre Position, Form und Größe sind ebenso wenig willkürlich wie die zwischen

einander herrschenden Intersektionen und Leerstellen. Schnittpunkte werden zu Vermittlern zwischen den graphischen Elementen, die einen Kopf aufbauen. Sie halten die, auf den ersten Blick autonomen Markierungen in sinngenerierender Relation zueinander.

Die graphischen Markierungen auf den Bildflächen der drei *Köpfe* bilden, in eigenständigen Systemen, verschiedene, multiperspektivische Kopfansichten. Ihre interne Struktur, ihre Treffpunkte, die leeren oder ausgemalten Flächen, die eingeklebten Papiere und sogar ihre Leerräume – alles ist auf die Erzeugung der Köpfe ausgelegt. Elemente, die nicht an der Bezeichnung eines Kopfes teilnehmen, nehmen an der Konstruktion jenes Raumes teil, in dem sich der Betrachter auf der Suche nach den Ansichten bewegt. Einige einzelne Markierungen oder Kollektive graphischer Elemente tragen werkübergreifend die gleichen Signifikate. Die dafür exemplarischste Form ist der verbundene Doppelhalbkreis, der sowohl die Bezeichnung für das /Ohr/ als auch für den /Gitarrenkörper/ sein kann. In allen drei für die vorliegende Arbeit ausgewählten Werken bilden diese und andere Markierungen, wie der Dreiviertel- oder auch der Halbkreis, ein werkübergreifend funktionierendes Vokabular.

Das graphische Material, das Picasso in den *Köpfen* gebraucht, bedarf zur Herstellung derart stabiler Signifikation einer beabsichtigten und spezifischen Ordnung auf dem Bildvehikel. Diese Art und Weise der Positionierung ist die Syntax, die die graphische Schrift sinnvoll werden lässt. Die *Köpfe* Picassos sind geordnete Systeme schrift-ähnlicher Markierungen, deren Deutung lediglich in der simultanen Durchdringung von visueller und semantischer Wahrnehmung möglich ist. Sie zu verstehen bedeutet, sie deutend zu lesen. Sie ähneln dadurch der phonographischen Schrift eines Alphabetes, das ebenso visuell vorhanden sein muss, um anschließend den semantischen Gehalt der Zeichen vermitteln zu können. Ihre Schriftzeichen sind nach Regeln zu ordnen, um beabsichtigte Bedeutungen zu erhalten. Die graphischen Schriftzeichen Picassos folgen gleichfalls Ordnungen, vor allem dort, wo sie werkübergreifend stabile Signifikate herstellen. Anders als phonoalphabetische Schriftzeichen sind die graphischen Markierungen allerdings kein Mittel zum Zweck. Sie stellen simultan dar, was sie in seinen Teilen jeweils beschreiben. Attribution von Sinn ist ebenso sprachlich wie visuell vermittelt.

Simultaneität wollte Guillaume Apollinaire auch mit seinen Kalligrammen erreichen. Sie werden durch ihre eigene kompositionelle Syntax sowohl als Schrift als auch als durch Worte geformtes Bild erkannt. Er überschreitet die Tradition visueller Lyrik konzeptuell, indem die in der Schrift getroffenen Aussagen mit dem Bild in einer viel weiteren thematischen Hinsicht verbunden sind. Die Worte beschreiben nicht nur das Dargestellte. Vielmehr nutzen sie die visuelle Darstellung als Anstoß, in vielfältiger Art und Weise darüber zu reden. In den linienförmigen Regenströmen von *Es regnet* bricht Apollinaire nicht mit der traditionell horizontalen Anordnung der Buchstaben und Wörter. Die Leserichtung von links nach rechts beibehaltend, sinkt und steigt der lesende Blick wie ein Schiff bei Seegang. Aus dem Himmel der Erinnerung regnet es Bilder an ehemalige Geliebte und Gefühle wie Melancholie und Reue. An den mit diesen mit Vergangenheit

gesponnenen Fäden hängt aber auch das Leben, das sich momentan und zukünftig abspielt. Es wird im letzten Vers als ein Moment zwischen ‚dem oben und unten‘, den himmlischen Sphären und der Erde, aus der wir laut Altem Testament stammen, beschworen. In der *Postkarte* wird der Ausschnitt einer tatsächlichen Postkarte eingeklebt. Die Nachricht endet mit dem siegesgewissen „Wir werden sie erwischen“. Zusammen mit den Versbrüchen bleibt unklar, ob das Ganze eine tatsächliche Feldpost oder ein künstlerisches Gedicht/Collage-Hybrid sein soll. In *Von Dieuze kommend* schleichen sich musikalische Notationslinien samt Noten und einem Cantato ein. Kommt der singende Soldatentrupp aus Dieuze, von der Front oder marschiert darauf zu? Oder ist der Gedichtstitel eigentlich der Titel des Liedes, das in den folgenden Versen angestimmt wird? Das „Halte là“, das zweimal vorkommt, bleibt ebenso unklar –meint es, sofern es in der Notation auftaucht, eine Pause? Gleichzeitig steht unter dem zweiten Befehl zu halten „das Wort“. Soll selbiges halten vor dem Symbol? Oder vor der Melodie? Hält es vor dem Krieg, über das dieses Lied singt? Und ist das Ganze nun ein Gedicht oder ein Lied?

Die Kalligramme Apollinaires eröffnen mehr Fragen zur Beziehung ihrer visuellen und semantischen Ebenen, als sie beantworten. Der Dichter chiffriert die vermeintlich einfache Relation der beiden. Der sprachliche Inhalt passt sich ebenso wenig einfach seiner visuellen Form an, wie umgekehrt diese Form den Inhalt nicht einfach nachahmend illustriert. Dennoch sind beide eng miteinander verbunden und können nur durch diese enge Bindung derart große Verwirrung stiften. Diese komplexen Relationen von Schrift, Sprache und Form zeigen, wie tiefgreifend Apollinaire sich die Tradition der visuellen Dichtung zu eigen gemacht und sie erneuert hat. Neuheiten wie collagierte Elemente stiften in diesen Gedichten so viel Verwirrung wie in den kubistischen *papiers collés*. Als eigentlich kunstfremde Medien bewirken sie sowohl in den Gedichten wie auch den Zeichnungen ein Moment des Zögerns. Gesehenes und Gelesenes können nicht voneinander getrennt werden, ohne dass eine der beiden Seiten dadurch obsolet würde. Sie bereichern sich in einer simultanen Wahrnehmung und Wechselwirkung gegenseitig, wie das auch die *Köpfe* Picassos tun. Apollinaires Kalligramme zeigen, dass sie den *Köpfen* in Bezug auf die Vielfalt der möglichen und ausgenutzten Verwebungen von visueller und verbaler Darstellung in nichts nachstehen.

Die Ähnlichkeiten zwischen Apollinaires Gedichten und Picassos Kopfwerken illustriert nicht nur die in der Avantgarde oft genutzte Vermischung der künstlerischen Genres, sondern auch den latent lyrischen Charakter der *Köpfe* Picassos im Besonderen. Die Gedichte und *Köpfe* treffen sich in jener Mitte, in der die Gattungen der Lyrik und der Malerei ineinander verschwimmen und nicht mehr trennbar sind: Die Kalligramme sind malerische Gedichte, die *Köpfe* lyrische Zeichnungen. Beide sind eigenständige Formen visueller Lyrik. Apollinaires Kalligramme stellen ihre lyrisch-textliche und malerisch-visuelle Seite in eine untrennbare Relation. Sie nehmen das bildliche Motiv als Anreiz komplexer Assoziationsketten, deren Verständnis wiederum von der visuellen Darstellung möglich gemacht wird und das Dargestellte im Gegenzug bereichert. In

Picassos *Köpfen* findet eine vergleichbare Simultaneität zwischen Schrift und Bild statt. Die schriftähnlichen graphischen Markierungen werden sinnvoll nur in der mittels sprachlichem Ausdruck erarbeiteten Deutung ihrer Kombinationsmöglichkeiten zu diversen Kopfansichten. Um die Deutungsfreiheit möglichst groß zu halten, ohne sie dabei willkürlich werden zu lassen, müssen die einzelnen Markierungen auf ihre Bedeutungsoffenheit hin ausgewählt und kombiniert werden. Die für die vorliegende Arbeit ausgewählten Werke Picassos sind Höhepunkte von dessen kubistischer Suche nach Zeichen, die in ihrem graphischen Gehalt möglichst einfach und in ihrer Bedeutungsvielfalt gleichzeitig möglichst offen sind. Anders als Gemälde der analytischen Phase kubistischer Bildpraxis, ist die Referenz in den *Köpfen* nicht nur einmalig herstellbar, sondern vielfach. Außerdem verlangt sie weder die Suche nach jenen Facetten, die solche Referenz ermöglichen, noch nach eingefügten illusionistischen Elementen, die die Darstellung vor der völligen Abstraktion bewahren sollen. Innerhalb der Gruppe der ausgewählten Werke ist der *Kopf* der am klarsten ausgeführt. Konstruktive Markierungen, die den Bildraum in Bewegung halten und Tiefe suggerieren, sind nahezu verschwunden. Die Kombinationsmöglichkeiten der deutlich geringeren Menge an Markierungen schafft es dennoch, nicht nur mehrere Ansichten zu generieren, sondern auch komplexere Varianten, wie der Kopf in [III.d.2]. Dennoch: jedes der drei Werke setzt die Produktion seiner Kopfansichten auf eine eigene Art und Weise um. Die Gewichtung der konstruktiven, Signifikat-tragenden oder Kontextabhängigen Markierungen und Kombinationen ist in allen drei unterschiedlich. Der *Kopf eines Mannes mit Hut* nutzt die Elementkombination aus Diagonalen mit horizontalen Abschlüssen und eingeschriebenen Punkten als Grundwert für die unterschiedlichen Gesichtsperspektiven. Im *Kopf eines Mannes* wird die Funktion und der Wert der konstruktiven Markierungen deutlich, die die zahlreichen Elemente miteinander verbinden. Ebenfalls einmalig ist die Möglichkeit, zwei Kopfansichten festzustellen, wenn das Bild um 180 Grad gedreht wird. [II.e.1; II.e.2] Der *Kopf* arbeitet mit einer viel kleineren Auswahl an graphischen Markierungen. Er weist nahezu keine konstruktiven Linien mehr auf, was den Bildraum weniger in Bewegung versetzt als noch in *Kopf eines Mannes*. Alle Linien stehen kommunikativ in klareren Verhältnissen zu den verschiedenen Kopfansichten. Markierungen wie die einen rechten Winkel bildende Vertikale mit kürzerem horizontalen Abschluss greifen auf das seit dem *Kopf eines Mannes mit Hut* angewandtem Vokabular für ein /Gesicht/ zurück. In allen Werken arbeitet die Syntax der graphischen Markierungen auf unterschiedliche Weisen, um die Ansichten zu generieren. Dennoch ähneln sich alle drei im Prinzip der Nutzung gleicher Konstruktionsmöglichkeiten.

Für den latenten Schriftcharakter der Köpfe spricht auch ihre Verwendung von Ausschnitten aus Tageszeitungen. Diese Fragmente bringen phonoalphabetische Schrift in den ihnen fremden Kontext bildender Kunst ein. Gleichzeitig wird sie von der Schrift der graphischen Markierungen kontrastiert. So können die engen Zeilen auf dem Zeitungspapier beispielsweise als Schattierung und damit als malerisch-zeichnerisches Mittel interpretiert werden. Sie werden zu malerischen Mitteln, während ihre semantische Ausdrucksebene gänzlich ausgeblendet wird. Gleichzeitig

funktionieren die graphischen Markierungen analog zu Schriftzeichen, die (teils sogar mehrere) Signifikate tragen und deren Betrachtung eine interpretierende Lektüre erfordert. Die Markierungen agieren demnach – genau wie Schriftzeichen – simultan auf formaler wie semantischer Ebene. Diese latente Schriftlichkeit nähert die Köpfe deshalb auch dem Genre des Kalligrammes an, in dem Schrift zu einem malerisch-darstellenden Mittel wird. Dennoch gehören sie diesem Genre nicht an. Während Kalligramme mit phonoalphabetischer Schrift arbeiten, die auf formaler Ebene *das Besagte darstellen*, sprechen Picassos *Köpfe* in einer ihnen eigenen Sprache von ihren Kopfansichten. Ihr Vokabular ist streng begrenzt, in seinen vielfältigen Kombinationen allerdings dem lyrischen Prinzip bedeutungsoffenen Sprachgebrauchs sehr nahe. Von der Malerei kommend, sprechen die Köpfe dem zeichnerischen Mittel der Linie eine eigene Aussagefähigkeit zu, während die Dichter den Buchstaben und Worten piktoriale Bedeutung verleihen. Die formale Komposition der *Köpfe* kommt jener von Mallarmés *Un coup de dés* nahe. Es gibt keine festgelegten Grundordnungen, die die Zeichen an die Herstellung von Ähnlichkeit mit dem Darzustellenden binden. Gerade die Freiheit ihrer Anordnung macht die Aussagefähigkeit der Markierungen im beschriebenen Ausmaß möglich. Dort, wo in den Kalligrammen die Schrift zu einem zeichnerischen Mittel wird, verhalten sich die Markierungen in den *Köpfen* genau umgekehrt: Die graphischen Markierungen gleichen sich Schriftzeichen an. Sie erfüllen nicht mehr nur die Funktion, visuelle Referenz herzustellen, sondern stellen diese erst durch einen Prozess der interpretierenden Lektüre her.

In dieser Deutungsvielfalt liegt das Lyrische der *Köpfe*. Gedichte zeichnet die Aufmerksamkeit für jedes einzelne Wort und dessen lexikalische Weite aus. Sie wird ergänzt durch einen gesteigerten Wert seiner formalen Anordnung auf dem Textträger. Die Auswahl der Worte kann ebenso aufgrund ihrer klanglichen Spezifika stattfinden, wie auf dem Bedeutungsgehalt, den sie selbst besitzen oder im Umfeld anderer Wörter entfalten. Rhetorische Tropen wie Metaphern oder Metonymien leisten beides zugleich. Ihr semantisches Potenzial ist durch die Verbindung zweier Sprachbilder und der mit ihnen verbundenen Kontexte sehr hoch. Graphische Markierungen in Picassos *Köpfen*, die mehrere Signifikate tragen, sind eine Art visuelle Metaphern: Je weiter der Abstand der Signifikate derselben Markierung, desto kraftvoller das daraus entstehende Sprachbild. Ihre Stabilität, die unterschiedlichen Signifikate auch in weiteren Werken zu aktivieren, macht sie zu einem immer wieder aktualisierbaren Vokabular. Dieses ist allerdings nicht an ein überall gültiges Regelwerk gebunden. Vielmehr besitzen die Markierungen eine sich von Werk zu Werk verändernde Regelmäßigkeit, die im Lektüreprozess klar wird. Die Textualität der *Köpfe* resultiert aus der besonderen Schriftform, die graphische Markierungen als zeichnerische Mittel mit eigenem Ausdruck nutzt. Diese Möglichkeit, mit etwas anderem als Zeichen eines bereits fixierten und regelgeleiteten Systems eine derart hohe Ausdrucksvielfalt zu entwickeln macht die in dieser Arbeit behandelten Werke Pablo Picassos derart faszinierend – Die *Köpfe* reden aus scheinbar fremden Räumen in scheinbar fremder Schrift, bis wir durch das Sehen gelernt haben, ihre Sprache zu verstehen.

Danksagung

Ich danke von Herzen meinem Mütterchen, für Unterstützung in allen Lebenslagen, ihr Zuhören und ihren Ratschlag und den Beweis, dass viel mehr möglich ist, als man glaubt. Danke!

Meinem Väterchen danke ich für zweifelloses Da-Sein und die Unterstützung auf allen möglichen Ebenen über die vergangenen Jahre - nicht immer ist's leicht, aber schön ist's trotzdem immer! Seinem treuesten Kumpanen Loeb danke ich für die Herzlichkeit, schlicht und ergreifend der beste Freund des Menschen zu sein, durch dick **und** dünn. (Auftritt Väterchen: Zeit für ein Leckerli!) Danke!

Meiner liebsten Momo: Danke für die Unterstützung und die Gewissheit, dass du immer da bist, wenn ich dich brauche. Für die Schachpartien, Spaziergänge und Gespräche und den Klamauk – gerne viel mehr davon! Danke!

Danke an die Brüder:

- Meinem Bro Pit – für Motivation, Gespräche, Gastfreundschaft, gute Abende und die Pfannkuchen! Und für den Beweis, dass es immer nach vorne geht und nicht zurück, dass jeder ein Ich ist und frei und sich sein Wir aussucht. Ech sin verdammt stolz op dech Brudder! Auch ein großes Danke an die fabelhafte Caroline für unerschütterlichen Optimismus, Gastfreundschaft und – erneut- die Pfannkuchen!
- Meinem Broth Robert – für die Gastfreundschaft, den Humor, die Postkarten, die Gespräche, das Bier, das Essen, die Unterstützung, die Motivation, die Ehrlichkeit und die Freundschaft, die unentwegte! Vielen Dank für die Musik, eigene und empfohlene, den dreckigsten, schärfsten, klügsten und feinsten Humor: viel dunkler wird's nicht, also ist und bleibt es hell und kann nur heller werden! Props, Broth!
- Meinen Bruv und Bassline Junkie Lukas – für die vielen guten Abende und Schnitzeldonnerstage und die jahrelange Freundschaft, die ich sehr schätze und für die ich dankbar bin! Geezers need excitement!
- An meinen Brudi Johannes für alles. Danke, mein Lieber!
- An meinen Bruder Roby für die Freundschaft, die Filmmusik, die Filme, die bereichernden Gespräche und den ganzen wunderbaren Schabernack! Merci, Brudder!

Danke an das Schwesterherz! Ohne dich wäre ich entweder Physiker oder Dummschwätzer geworden. Nee, warte ... Ohne dich wäre ich Physiker geworden. Keep it up high, Sis!

Danke an Florian ‚Federer‘ Feigl, für Romreisen, die Geduld bei den Schulden für die Romreise, die langen Abende und für la musica! Danke!

Danke an Stephan Joseph Polet, den besten und mir liebsten Belgier der Welt. Sorry Magritte! Merci fier all eenzelt Gesprächich an all deenen Joeren an fier all zesummen gedronkenen Béier, mäin Beschten!

Merci un d'Edu, dofiir, en besonneg besonnegen an besoneng léiwen Charakter ze sin – wann et keent wéi dech géing gin, misst een eent wéi dech erfannen! Merci un den Bayu an d'Sophie fier vill schéin Joeren ze Wien zesummen! Merci un den Pit Spautz, fier déi sellegen furios-domm an schéin Erennerungen ze Wien an Letzebuerg. Merci, dass mer nach emmer an schon sou laang gudd Frenn sin!

Danke an die Eckharts – Barbara, Beni, Jakob, Marilies, Otmar, die Oma und die Oma und alle Stockingers – für alles! Danke, Danke, Danke!

Danke an alle Wegbegleiter, institutsnah und –fern, alle, die die letzten Jahre meines Lebens in allen möglichen Facetten bereichert haben und hoffentlich nicht aufhören das zu tun. You know who your are. Danke!

In Gedenken an

Cédric Kieffer, einen meiner ältesten Freunde
& Marie-Paule Goetzing, meine Tante.

Literaturverzeichnis

Apollinaire 2017

Guillaume Apollinaire: Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916), Paris 1925/2017

Austermühl 1981

Elke Austermühl: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen. Studien zum Begriff der Lyrik, Heidelberg 1981

Baldassari 2007

Anne Baldassari: Cubist Picasso [Ausstellung im Musée National Picasso in Paris vom 19. September 2007 bis 7.1 Januar 2008], Flammarion Sa, Paris 2007

Barkan 2013

Leonard Barkan: Mute Poetry, Speaking pictures. Princeton/Oxford 2013

Boehm 2006

Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? 4. Auflage, München 2006

Boehm 2015

Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, 4. Auflage, Wiesbaden 2015

Breunig 1958

L.C. Breunig: Picasso's Poets, Yale French Studies, No. 21, Yale University Press, Yale 1958, S. 3-9

Brun 2009

Matthias Brun: Das Bold, Theorie – Geschichte – Praxis, Berlin 2009

Coseriu 1981

Eugenio Coseriu: Thesen zum Thema Sprache und Dichtung, in: Wolf-Dieter Stempel: Beiträge zur Textlinguistik, München 1971, S. 183-188

Daix/Rosselet 1979

Pierre Daix/Jean Rosselet: Picasso. The Cubist Years 1907-1916, A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works, London 1979

Debon 2008

Claude Debon: Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire, Paris 2008

Debon/Read 2008

Claude Debon/Peter Read: Les Dessins de Guillaume Apollinaire, Paris 2008

De Saussure 2001

Ferdinand de Saussure: Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft. 3. Auflage, Berlin 2001

Draguet 1998

Michel Draguet: Stéphane Mallarmé. Écrits sur l'Art, Paris 1998

Eagleton 2012

Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie, 5. durchges. Auflage, Stuttgart 2012

Foucault 1997

Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife, München/Wien 1997

Goddard 2006

Linda Goddard: Mallarmé, Picasso and the aesthetic of the newspaper. Word&Image, Vol. 22, No. 4, October-December 2006, S. 293-303

Greenberg 2009

Susan Greenberg Fisher (Hrsg.): Picasso and the Allure of Language; Ausstellungskatalog der Yale University Art Gallery, Yale University Press, New Haven 2009

Haarmann 1991

Harald Haarmann: Universalgeschichte der Schrift, 2., durchgesehene Auflage, Frankfurt/Main, New York 1990

Haarmann 2017

Harald Haarmann: Geschichte der Schrift, 5., durchgesehene Auflage, München 2002

Hamburger 2011

Jeffrey F. Hamburger: The iconicity of script, in: Word&Image, No. 27, Heft 3, London 2011

Höllerer 2003

Walter Höllerer: Theorie der modernen Lyrik. Neu Herausgegeben von Norbert Miller und Harald Hartung, Band I: Dokumente zur Poetik I, Carl Hanser Verlag, München/Wien 2003

Jäger 2005

Ludwig Jäger: Vom Eigensinn des Mediums Sprache, in: Dietrich Busse/Thomas Niehr/Martin Wengeler (Hgg.): Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Linguistik, Tübingen 2005, S. 45-64

Kahnweiler 1958

Daniel-Henry Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, Stuttgart 1958

Kahnweiler 1968

Daniel-Henry Kahnweiler: Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1968

Karmel 2003

Pepe Karmel: Picasso and the Invention of Cubism. New Haven/London 2003

Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek 1988

Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne (Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1988/u.a.), Wolfenbüttel 1988

Krauss 1998

Rosalind Krauss: The Picasso papers. New York 1998

Lamping 2011

Dieter Lamping (Hrsg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2011

Leighen 1989

Patricia Leighen: Re-ordering the universe. Picasso and anarchism 1897-1914, Princeton 1989

Leggewie/(...) 2012

Claus Leggewie/Dariusz Zifonun/Anne Lang/Marcel Siepmann, Johanna Hoppen (Hrsg.): Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften, Bielefeld 2012

Levillant 1973

Françoise Levillant, La lettre dans la peinture cubiste, in: Le Cubisme. Actes du colloque tenu en 1972, Saint-Étienne 1973, S. 45-61

Ludwig 2005

Hans-Werner Ludwig: Arbeitsbuch Lyrikanalyse, 5. Aktualisierte und erweiterte Auflage, Tübingen 2005

Marchal 1998

Bertrand Marchal (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Oeuvres complètes, Band I, Édition de la Pléiade des Gallimard Verlag, Paris 1998

Mitchell 2008

W.J.T. Mitchell: Bildtheorie. Frankfurt 2008

Nöth/Seibert 2009

Winfried Nöth/Peter Seibert (Hrsg.): Bilder beSchreiben. Intersemiotische Transformationen, Schriftenreihe Intervalle. Schriften zur Kulturforschung, Kassel 2009

Poggi 1992

Christine Poggi: In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage, New Haven, Conn. 1992

Penrose/Golding 1973

Robert Rosenblum: The Typography of Cubism, in: Roland Penrose/John Golding: Picasso 1881/1973, London 1973

Read 2008

Peter Read: Picasso & Apollinaire. The Persistence of Memory, Berkeley/Los Angeles 2008

Reverdy/Picasso 2016

Pierre Reverdy/Pablo Picasso: Le chants des morts. Mit einem Vorwort von François Chapon, Paris 2016

Sachs-Hombach 2009

Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009

Shingler 2011

Katherine Shingler: Perceiving Text and Image in Apollinaire's Calligrammes. Paraggraph, No. 34, Heft 1, S. 66-85, Edinburgh University Press 2011

Shingler 2013

Katherine Shingler: Poetry into painting. Mallarmé, Picasso and punning, French Cultural Studies, No. 24, Heft 4, S. 346-358, Thousand Oaks, Kalifornien 2013

Sigrídur Arnar 2006

Anna Sigrídur Arnar: ‚A modern popular poem‘. Stéphane Mallarmé on the visual, rhetorical and democratic potentials of the *fin-de-siècle* newspaper, S. 304-322, in: Word&Image, No. 22, Heft 4, London 2006

Stark 2017

Trevor Stark: Anonymity and Doubt. Reading Picasso's *Papiers Collés* with Mallarmé, in: Art History, No. 41, Heft 1, Februar 2018, Association for Art History, 2017, S. 104-131

Steinberg 2007

Leo Steinberg: Other criteria. Confrontations with twentieth-century art, Chicago 2007

Steindl-Rast 2015

David Steindl-Rast, Credo. Ein Glaube, der alle verbindet, 2. Auflage, Freiburg im Breisgau 2015

Terdiman 1985

Richard Terdiman: Discourse/Counter-Discourse, New York 1985

Van Dijk 2011

Yra van Dijk: Reading the form: the function of typographic blanks in modern poetry. In: WORD&POETRY, Band 27, No. 4, Oktober-Dezember 2011, S. 407-415

Von der Heyden-Rynsch 2014

Verena von der Heyden-Rynsch: Aldo Manuzio. Vom Drucken und Verlegen schöner Bücher, Berlin 2014

Weigel 2015

Sigrid Weigel: Grammatologie der Bilder. Suhrkamp 2015

Weisstein 1992

Ulrich Weisstein (Hrsg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1992

Wellek/Warren 1995

René Wellek/Austin Warren: Theorie der Literatur, durchgesehene Neuauflage, Weinheim 1995

Zevelansky 1992

Lynn Zevelansky (Hrsg.): Picasso and Braque: a symposium, Protokoll eines Symposiums im Museum of Modern Art in New York vom 10.-13. November 1989, im Zuge der Ausstellung „Picasso and Braque: Pioneering Cubism“, 24.9.1989-16.1.1990, New York 1992

Zimmermann 2000

Ruben Zimmermann (Hrsg.): Bildersprache verstehen. Zur Hermeneutik der Metapher und anderer Sprachformen, München 2000, Band 38 der Schriftenreihe: Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, herausgegeben von Richard Grathoff und Bernhard Waldenfels

Zymner 2009

Rüdiger Zymner: Lyrik. Umriss und Begriff, Paderborn 2009

Vorbemerkung zum Abbildungsteil

Das Abbildungsverzeichnis der vorliegenden Arbeit weicht aufgrund des spezifischen thematischen Zugangs und der Einteilung der Kapitel etwas vom Standard ab. Im vierten und letzten Kapitel werden die ausgewählten Werke im Detail besprochen. Dabei habe ich einen eigenwilligen Zugang gewählt. Durch die Zerlegung der sichtbaren Markierungen in einzelne Kollektive, die diverse Kopfansichten produzieren, werden zu Beginn die originalen Arbeiten angeführt. In weiterer Folge werden die einzelnen Kopfansichten in einzelnen Abbildungen vorgeführt. Klare Verweise innerhalb des Fließtextes verweisen auf diese. Der Wunsch, diesen spezifischen Zugang so verständlich wie möglich zu halten hat zur Entscheidung geführt, dem vierten Kapitel einen eigenen Abbildungsteil zu geben. Demnach sind alle Abbildungen bis zum vierten Kapitel numerische geordnet, während jene, die das vierte Kapitel betreffen einer eigenen numerischen-logischen Ordnung folgen. Außerdem ist der Arbeit ein gesonderter Abbildungsteil hinzugelegt, der die auf Kalkpapier isolierten einzelnen Kopfansichten vereint. Die Entscheidung, diese Abbildungen in die Arbeit aufzunehmen beruht auf der Beobachtung, dass es durch das Kalkpapier die Möglichkeit gibt, die vielen Überlagerungen, die für die Konstruktion der diversen Ansichten so wesentlich sind, haptisch nachvollziehen zu können. Es wird dadurch umso deutlicher, wie die drei ausgewählten Kopfwerke funktionieren.

Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Pablo Picasso, Das Reservoir in Horta de Hebro, Sommer 1909, Öl auf Leinwand, 60x50 cm, David und Peggy Rockefeller Sammlung, New York	92
Abbildung 2: Pablo Picasso, Der Gitarrenspieler, Cadaqués Sommer 1910, Öl auf Leinwand, 100x73 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris	92
Abbildung 3: Pablo Picasso: Obstschale, Weinglas, Flasche und Frucht (Grünes Stilleben), Avignon Sommer 1914, Öl auf Leinwand, 60x79,5 cm Museum of Modern Art, New York	93
Abbildung 4: Pablo Picasso, Drei Frauen, Ende 1907-Anfang 1908, Öl auf Leinwand, 200x173cm, Eremitage St. Petersburg, Russland	93
Abbildung 5: Duccio di Buoninsegna, Die Versuchung Christi auf dem Berge, 1308-1311, Tempera auf Pappelholz, 43,2x46cm, Frick Collection New York.....	94
Abbildung 6: Georges Braques, La Mandore, 1909-10, Öl auf Leinwand, 71,1x55,9cm, Tate, London.....	94
Abbildung 7: Pablo Picasso, Mädchen mit Mandoline, Herbst 1910, Öl auf Leinwand, 100,3x73,6cm, Museum of Modern Art New York.....	95
Abbildung 8: Pablo Picasso, Apfel und Weinglas, Frühjahr 1911, Lavierung auf Papier, 31,7x24,3cm, The Picasso Estate	95
Abbildung 9: Pablo Picasso, Kopf, Frühjahr 1911, Öl auf Leinwand, 46x38cm, Galerie Beyeler, Basel.....	96
Abbildung 10: Pablo Picasso, Geige, Céret Frühjahr 1912, Öl auf Leinwand, 53x73cm, The Picasso Estate	96
Abbildung 11: Georges Braques, Obstschale und Glas, Herbst 1912, Kohle und ausgeschnittene Tapetenstücke, Gouache auf weißem Büttenpapier, 62,9x45,7cm, Metropolitan Museum of Art, Leonard A. Lauder Cubist Collection.....	97
Abbildung 12: Pablo Picasso, Kopf, Anfang 1913, Aufgeklebtes Papier, Kohle und Kreide auf Papier, 62,5x47,6cm, The Picasso Estate.....	97
Abbildung 13: Pablo Picasso, Kopf, Anfang 1913, Aufgeklebtes Papier und Kohle auf Karton, 43,5x33cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.....	98
Abbildung 14: Pablo Picasso, Gitarre, Frühjahr 1913, Aufgeklebte und aufgesteckte Papiere, 68,5x46cm, Momentaner Aufenthaltsort unbekannt	98

Abbildung 15: Pablo Picasso, Gitarre, Herbst 1913, Öl auf Leinwand auf Tafel montiert, 87x47cm, The Picasso Estate	99
Abbildung 16: Pablo Picasso, Gitarre, Frühjahr 1913, Aufgeklebtes Papier auf Papier, 44x33,5cm, The Picasso Estate	99
Abbildung 17: Pablo Picasso, Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht, Frühjahr 1912, Öl, Öltuch, aufgeklebtes Papier auf ovaler Leinwand, 27x35cm, Musée Picasso, Paris	100
Abbildung 18: Pablo Picasso, Gitarre, Notenblatt und Glas, nach dem 18. November 1912, Aufgeklebtes Papier, Gouache und Kohle auf Papier, 47,9x35,5cm, Sammlung des McNay Kunstmuseums, Nachlass Marion Kogler McNay, San Antonio.....	100
Abbildung 19: Pablo Picasso, Kleine Geige, Herbst 1912, Öl und Sand auf Leinwand, 35x27cm, Private Sammlung	101
Abbildung 20: Pablo Picasso, Geige, Herbst 1912, Öl, Sand und Kohle auf Leinwand, 55x43cm, Private Sammlung, New York.....	101
Abbildung 21: Pablo Picasso, Geige, Herbst 1912, Aufgeklebtes Papier und Kohle auf Papier, 62x47cm, Musée Nationale d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Geschenk von Henri Laugier, Paris	102
Abbildung 22: Pablo Picasso, Geige, Paris Herbst 1912, Aufgeklebtes Papier, Kohle und Wasserfarbe auf Papier, 62,6x48 cm, Sammlung der Alsdorf Foundation, Chicago.....	102
Abbildung 23: Pablo Picasso, Geige, Glas und Flasche/Geige im Café, Anfang 1913, Öl auf Leinwand, 81x54cm, Sammlung Rosengart, Luzern	103
Abbildung 24: Pablo Picasso, An der Wand hängende Geige, Paris Anfang 1913, Öl und Sand auf Leinwand, 65x54 cm, Ermitage, Russland.....	103
Abbildung 25: Pablo Picasso, Flasche Bass-Bier, Klarinette, Gitarre, Geige, Zeitung und Kreuz-Ass, Paris Winter 1913-14, Öl auf Leinwand, 81x75 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris	104
Abbildung 26: Pablo Picasso, Gitarre, 1913, Aufgeklebtes Papier, Kohle, Tusche und Kreide auf Papier, 66,4x49,6 cm, Museum of Modern Art, New York.....	104
Abbildung 27: Pablo Picasso, Tisch mit Weinglas und Flasche Bass-Bier, Paris Anfang 1914, Aufgeklebtes Papier, Sägemehl und Bleistift auf Karton, 57x45 cm, Privatsammlung, New York	105
Abbildung 28: Raffaello Santi, Die Verklärung Christi, 1518-1520, Öl auf Leinwand, 405x278 cm, Vatikanische Pinakothek, Rom	105
Abbildung 29: Unbekannter Künstler, Vogel in der Form der Basmala, 19. Jahrhundert; Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen.....	106
Abbildung 30: Schriftzug des „Sator Arepo Tenet Opera Rotas“	106
Abbildung 31: Aus den Buchstaben von „Sator Arepo Tenet Opera Rotas“ lassen sich zwei „Paternoster“ sowie zweimal das A(lpha) und O(mega) gewinnen.....	107
Abbildung 32: Der Diskos von Phaistos, 18. Oder 17. Jahrhundert vor Christus.....	107
Abbildung 33: Ei des Simias	108
Abbildung 34: Hrabanus Maurus, Kaiser Ludwig der Fromme, aus der Handschrift Liber de laudibus Sanctae Crucis, um 840, 36,5x29,5 cm, [Reg. Lat. 124, fol. 4v.], Biblioteca Vaticana, Rom.....	108
Abbildung 35: Das Flügelgedicht des Simias von Rhodos, um 300 v. Chr	109
Abbildung 36: Pablo Picasso, Student mit Zeitung, Paris Winter 1913/14, Öl und Sand auf Leinwand, 73x59,5 cm, Privatsammlung Schweiz	109
Abbildung 37: Guillaume Apollinaire, La colombe poignardée et le jet d'eau	110
Abbildung 38: Guillaume Apollinaire, Manuskriptentwurf für das Gedicht Venu de Dieuze	111
Abbildung 39: Guillaume Apollinaire, Manuskriptentwurf für das Gedicht Venu de Dieuze	111
Abbildung 40: Guillaume Apollinaire, Manuskriptentwurf für das Gedicht Venu de Dieuze	112

Abbildung 41: Guillaume Apollinaire, Zeichnung des Kopfes Johannes des Täufers, c. 1897-1899, Tinte, Privatsammlung	112
Abbildung 42: Guillaume Apollinaire, Porträt von Francesco Flugi d' Aspermont, dem angeblichen Vater des Dichters, ohne Datierung, 22x17,5 cm, Fondation Arp, Clamart.....	113
Abbildung 43: Guillaume Apollinaire, Entwurf für das Gedicht Éventail des Saveurs, Ende 1917	113
Abbildung 44: Guillaume Apollinaire, La cravate et la montre.....	114
Abbildung 45: Guillaume Apollinaire, 1915.....	114
Abbildung 46: Guillaume Apollinaire, SP	115
Abbildung 47: Guillaume Apollinaire, Il pleut.....	115
Abbildung 48: Guillaume Apollinaire, Venu de Dieuze	116
Abbildung 49: Guillaume Apollinaire, Carte postale	116
Abbildung 50: Osterinsel Rano Raraku (Polynesien): Kraterabhang mit Skulpturen, Glaspositiv, 8,5x10 cm, Nachlass Ernst Wahle, Universitätsbibliothek Ruprechts-Karls-Universität Heidelberg.....	117

Abbildungsverzeichnis:

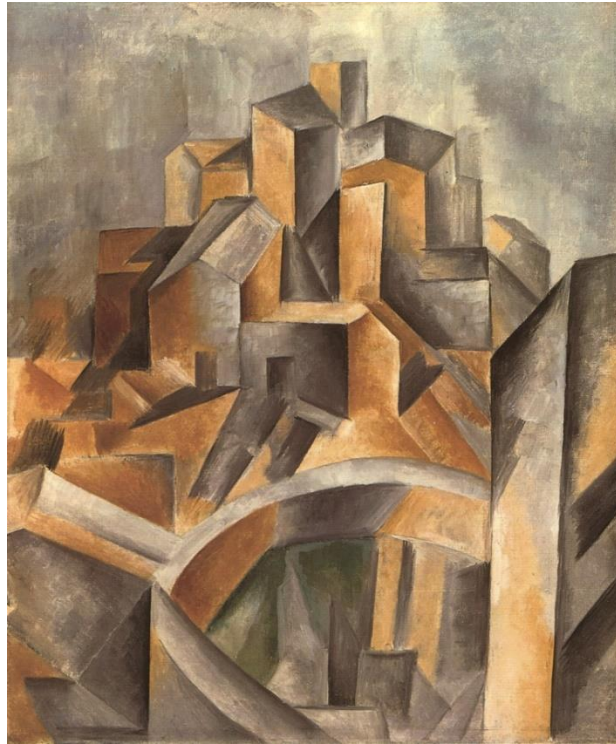


Abbildung 1: Pablo Picasso, Das Reservoir in Horta de Hebro, Sommer 1909, Öl auf Leinwand, 60x50 cm, David und Peggy Rockefeller Sammlung, New York

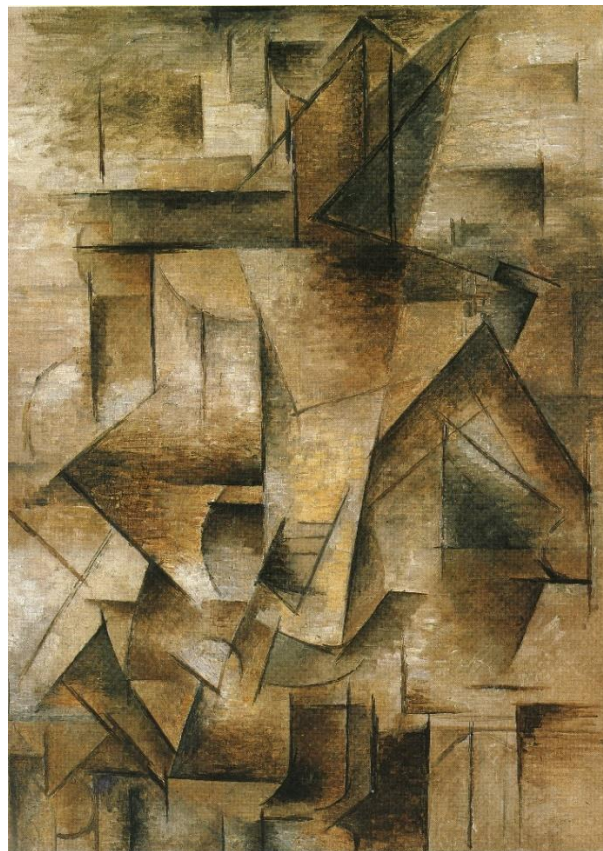


Abbildung 2: Pablo Picasso, Der Gitarrenspieler, Cadaqués Sommer 1910, Öl auf Leinwand, 100x73 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



Abbildung 3: Pablo Picasso: Obstschale, Weinglas, Flasche und Frucht (Grünes Stillleben), Avignon Sommer 1914, Öl auf Leinwand, 60x79,5 cm Museum of Modern Art, New York



Abbildung 4: Pablo Picasso, Drei Frauen, Ende 1907-Anfang 1908, Öl auf Leinwand, 200x173cm, Eremitage St. Petersburg, Russland



Abbildung 5: Duccio di Buoninsegna, Die Versuchung Christi auf dem Berge, 1308-1311, Tempera auf Pappelholz, 43,2x46cm, Frick Collection New York

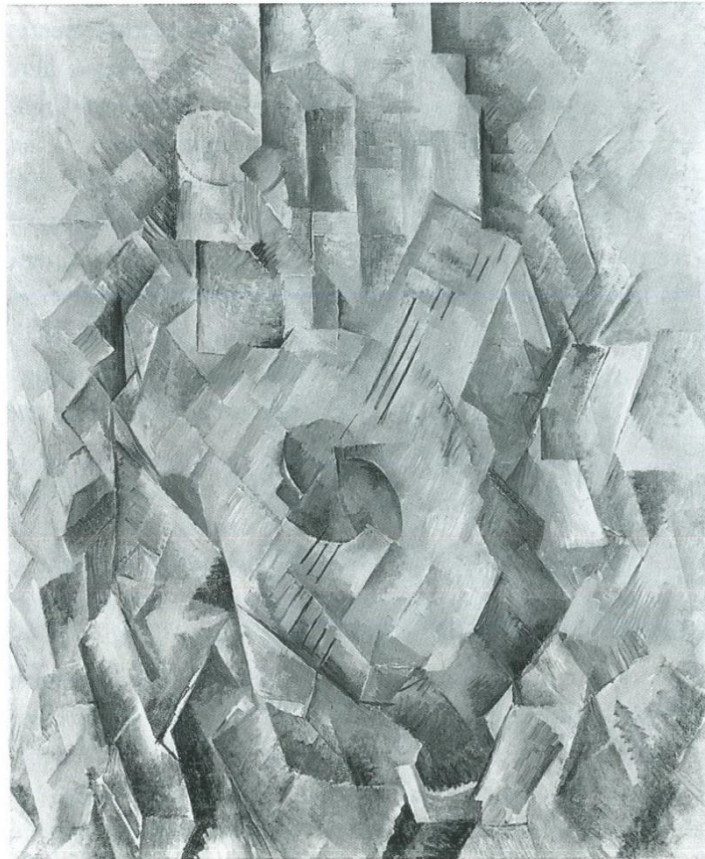


Abbildung 6: Georges Braques, La Mandore, 1909-10, Öl auf Leinwand, 71,1x55,9cm, Tate, London



Abbildung 7: Pablo Picasso, Mädchen mit Mandoline, Herbst 1910, Öl auf Leinwand, 100,3x73,6cm, Museum of Modern Art New York

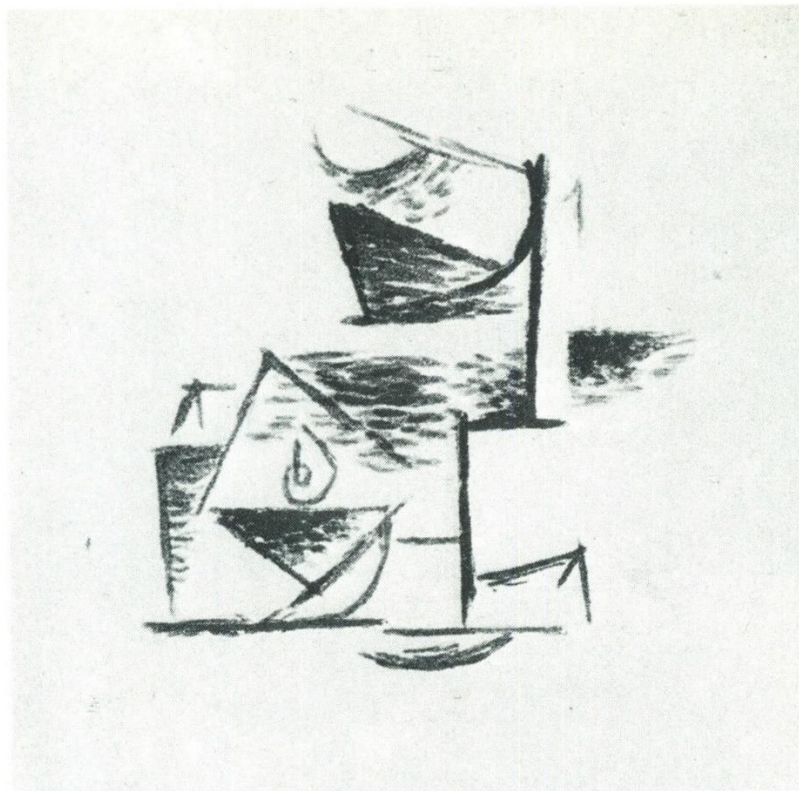


Abbildung 8: Pablo Picasso, Apfel und Weinglas, Frühjahr 1911, Lavierung auf Papier, 31,7x24,3cm, The Picasso Estate

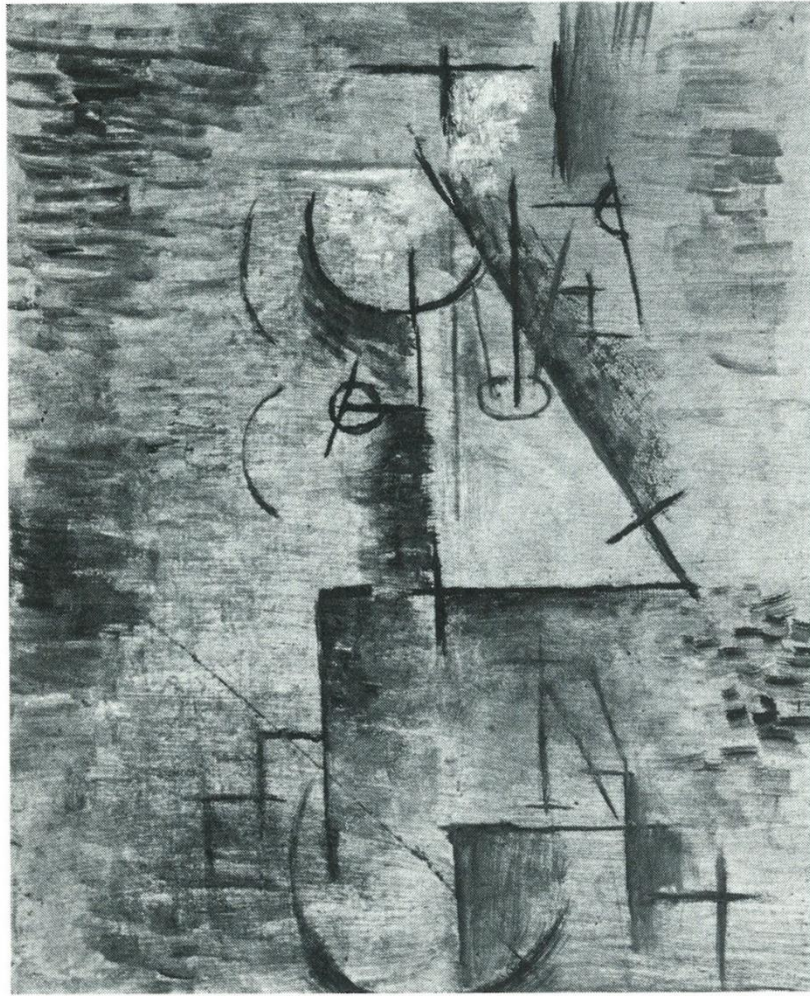


Abbildung 9: Pablo Picasso, Kopf, Frühjahr 1911, Öl auf Leinwand, 46x38cm, Galerie Beyeler, Basel

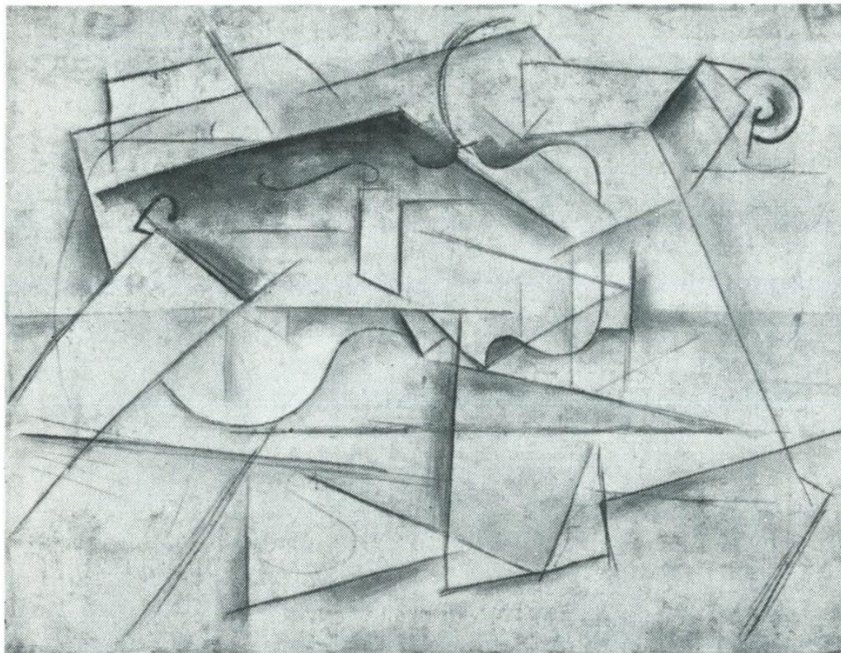


Abbildung 10: Pablo Picasso, Geige, Céret Frühjahr 1912, Öl auf Leinwand, 53x73cm, The Picasso Estate

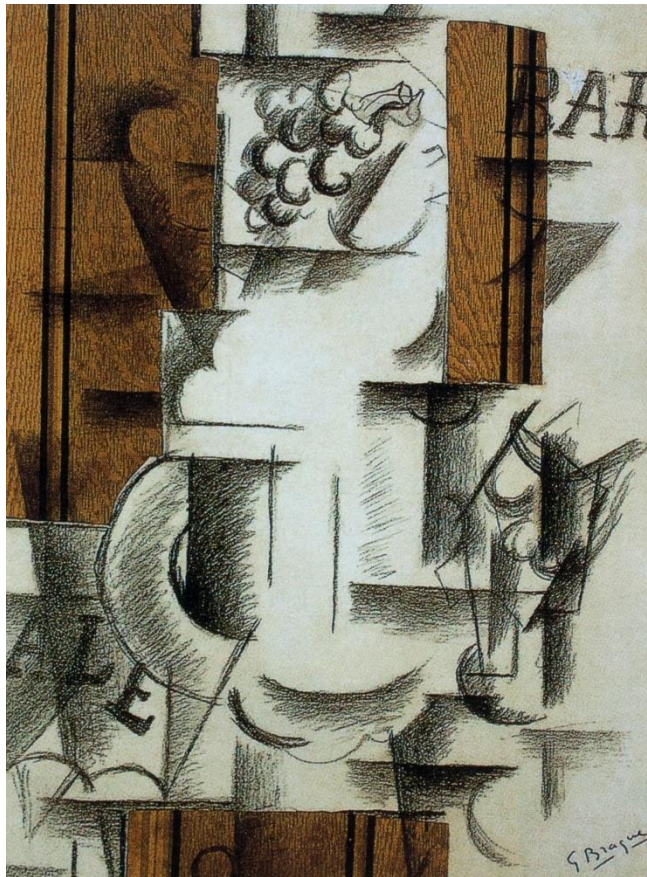


Abbildung 11: Georges Braques, Obstschale und Glas, Herbst 1912, Kohle und ausgeschnittene Tapetenstücke, Gouache auf weißem Büttenpapier, 62,9x45,7cm, Metropolitan Museum of Art, Leonard A. Lauder Cubist Collection

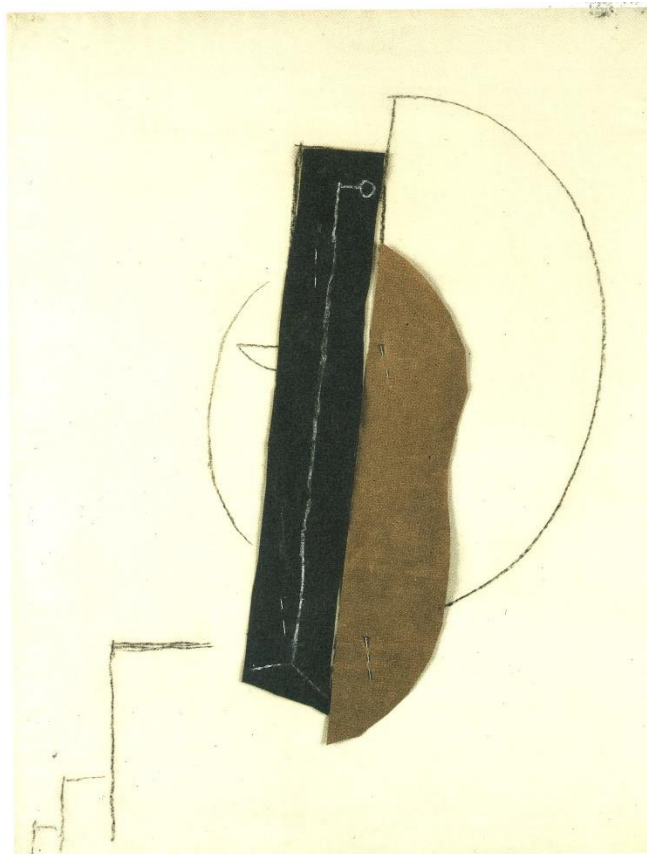


Abbildung 12: Pablo Picasso, Kopf, Anfang 1913, Aufgeklebtes Papier, Kohle und Kreide auf Papier, 62,5x47,6cm, The Picasso Estate

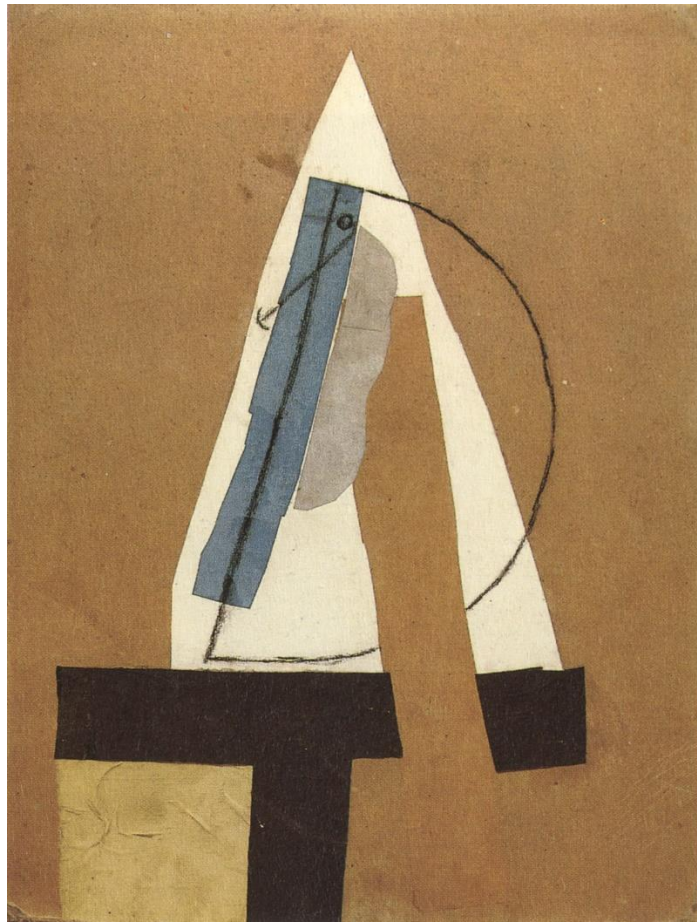


Abbildung 13: Pablo Picasso, Kopf, Anfang 1913, Aufgeklebtes Papier und Kohle auf Karton, 43,5x33cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

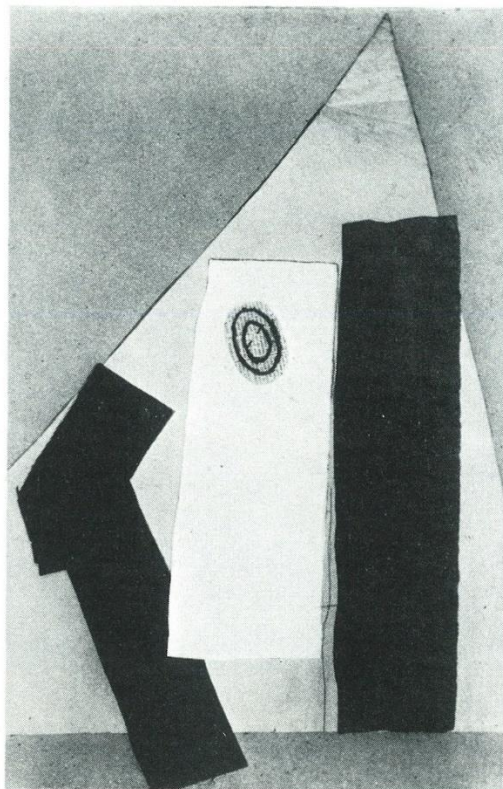


Abbildung 14: Pablo Picasso, Gitarre, Frühjahr 1913, Aufgeklebte und aufgesteckte Papiere, 68,5x46cm, Momentaner Aufenthaltsort unbekannt



Abbildung 15: Pablo Picasso, Gitarre, Herbst 1913, Öl auf Leinwand auf Tafel montiert, 87x47cm, The Picasso Estate

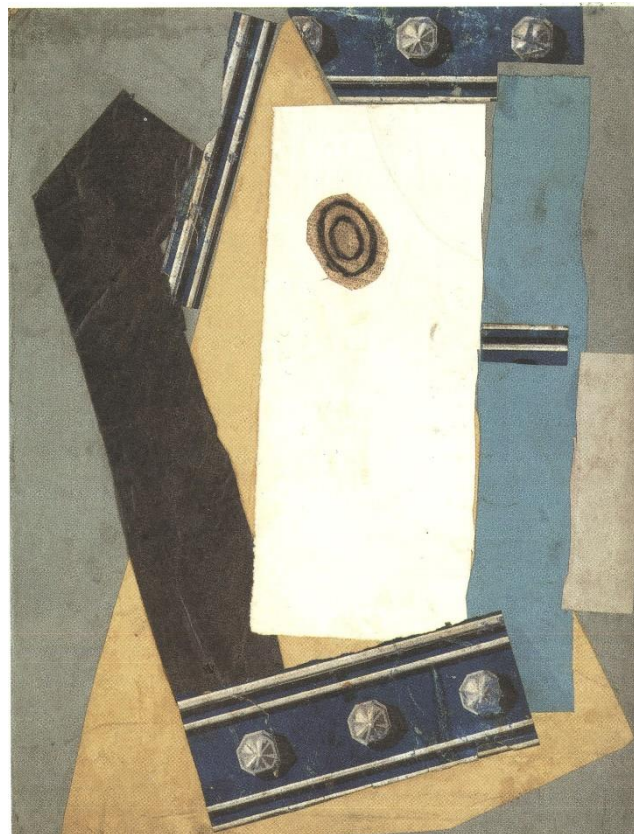


Abbildung 16: Pablo Picasso, Gitarre, Frühjahr 1913, Aufgeklebtes Papier auf Papier, 44x33,5cm, The Picasso Estate



Abbildung 17: Pablo Picasso, Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht, Frühjahr 1912, Öl, Öltuch, aufgeklebtes Papier auf ovaler Leinwand, 27x35cm, Musée Picasso, Paris



Abbildung 18: Pablo Picasso, Gitarre, Notenblatt und Glas, nach dem 18. November 1912, Aufgeklebtes Papier, Gouache und Kohle auf Papier, 47,9x35,5cm, Sammlung des McNay Kunstmuseums, Nachlass Marion Kogler McNay, San Antonio



Abbildung 19: Pablo Picasso, Kleine Geige, Herbst 1912, Öl und Sand auf Leinwand, 35x27cm, Private Sammlung

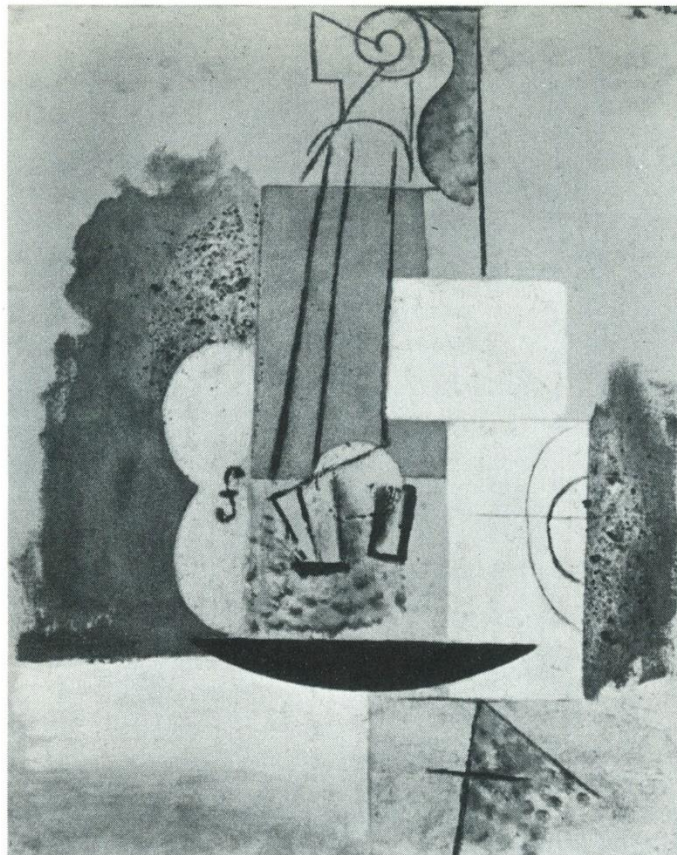


Abbildung 20: Pablo Picasso, Geige, Herbst 1912, Öl, Sand und Kohle auf Leinwand, 55x43cm, Private Sammlung, New York

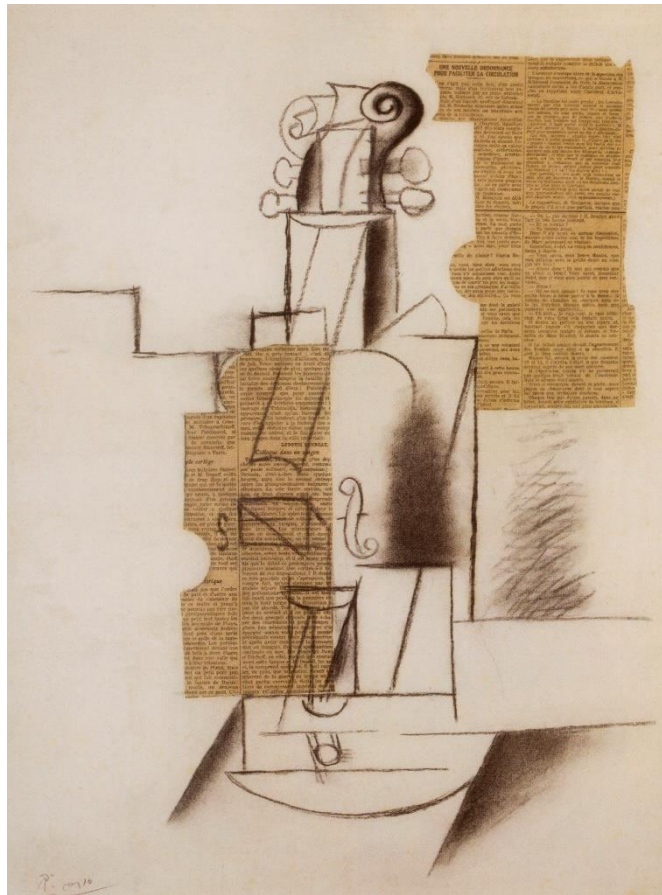


Abbildung 21: Pablo Picasso, Geige, Herbst 1912, Aufgeklebtes Papier und Kohle auf Papier, 62x47cm, Musée Nationale d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Geschenk von Henri Laugier, Paris

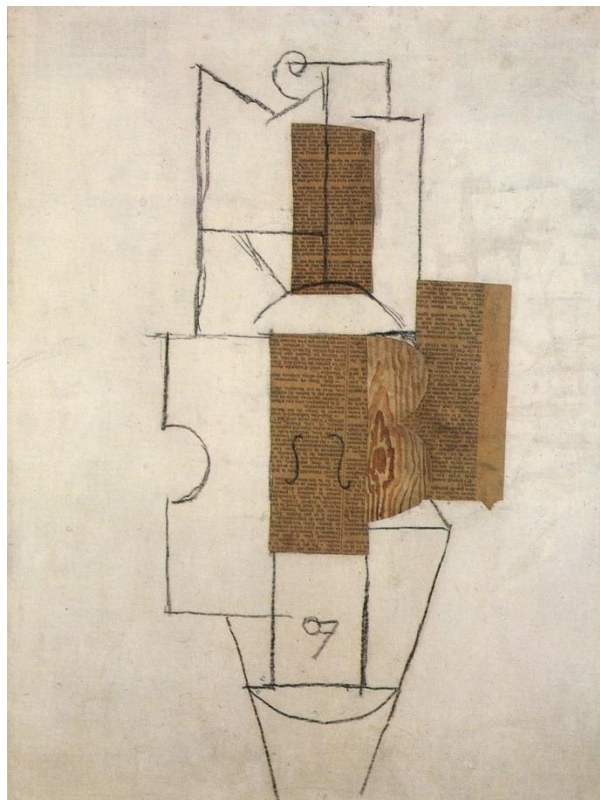


Abbildung 22: Pablo Picasso, Geige, Paris Herbst 1912, Aufgeklebtes Papier, Kohle und Wasserfarbe auf Papier, 62,6x48 cm, Sammlung der Alsdorf Foundation, Chicago



Abbildung 23: Pablo Picasso, Geige, Glas und Flasche/Geige im Café, Anfang 1913, Öl auf Leinwand, 81x54cm, Sammlung Rosengart, Luzern

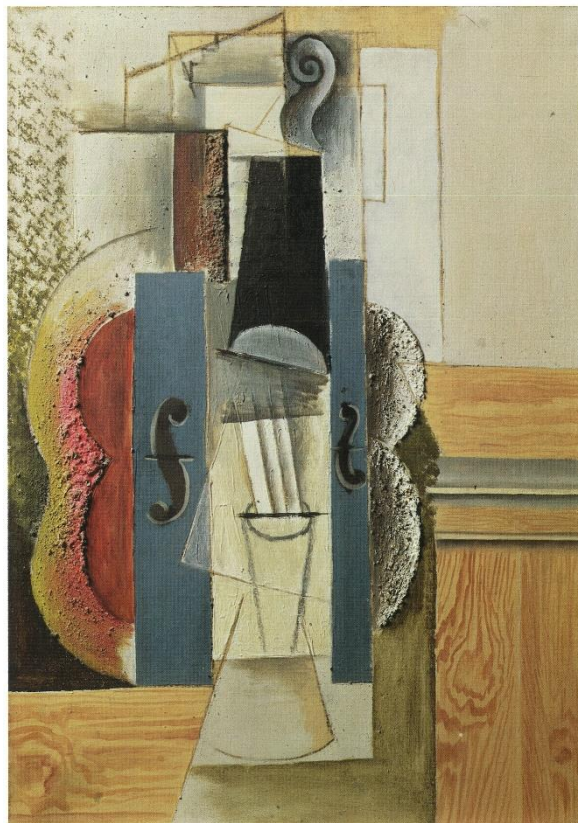


Abbildung 24: Pablo Picasso, An der Wand hängende Geige, Paris Anfang 1913, Öl und Sand auf Leinwand, 65x54 cm, Ermitage, Russland

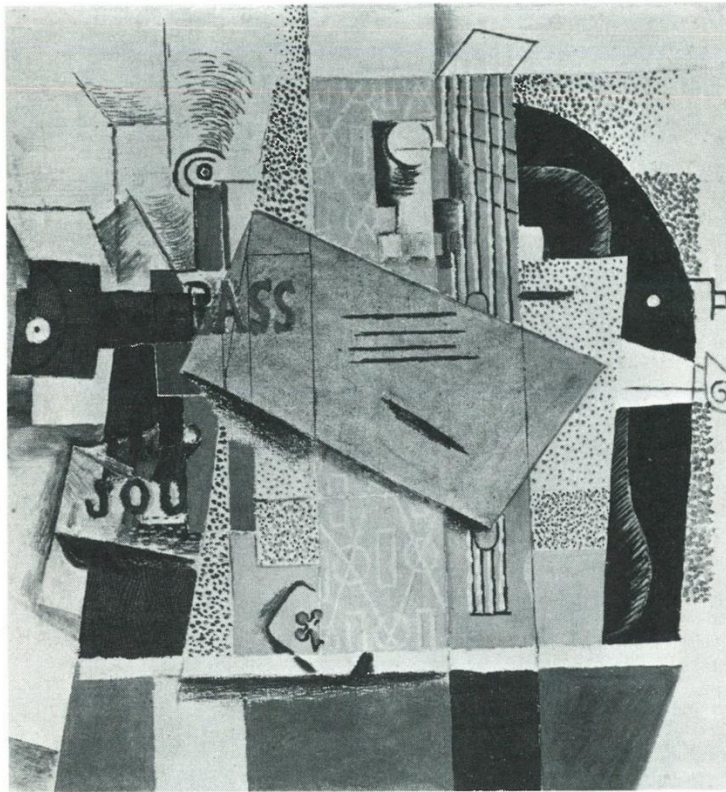


Abbildung 25: Pablo Picasso, Flasche Bass-Bier, Klarinette, Gitarre, Geige, Zeitung und Kreuz-Ass, Paris Winter 1913-14, Öl auf Leinwand, 81x75 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris

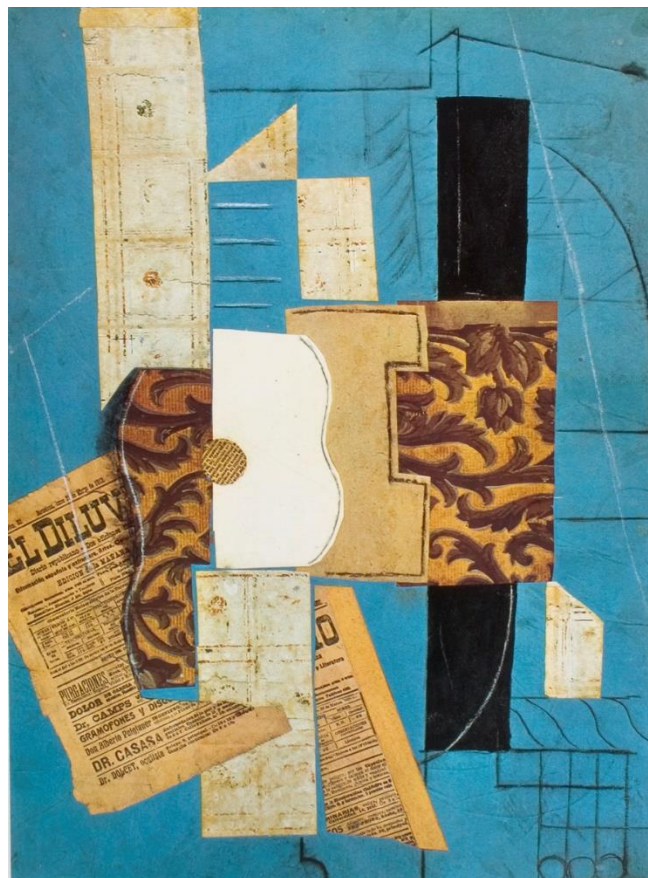


Abbildung 26: Pablo Picasso, Gitarre, 1913, Aufgeklebtes Papier, Kohle, Tusche und Kreide auf Papier, 66,4x49,6 cm, Museum of Modern Art, New York

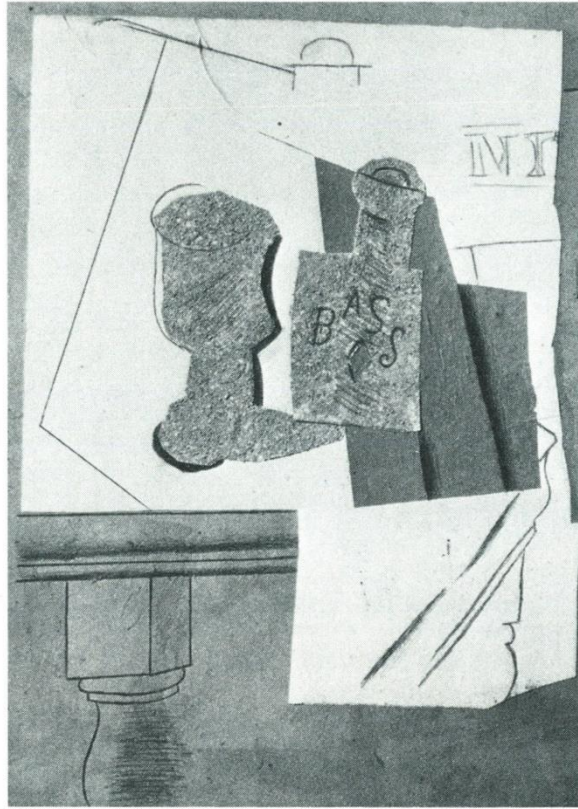


Abbildung 27: Pablo Picasso, Tisch mit Weinglas und Flasche Bass-Bier, Paris Anfang 1914, Aufgeklebtes Papier, Sägemehl und Bleistift auf Karton, 57x45 cm, Privatsammlung, New York



Abbildung 28: Raffaello Santi, Die Verklärung Christi, 1518-1520, Öl auf Leinwand, 405x278 cm, Vatikanische Pinakothek, Rom



Abbildung 29: Unbekannter Künstler, Vogel in der Form der Basmala, 19. Jahrhundert; Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Abbildung 30: Schriftzug des „Sator Arepo Tenet Opera Rotas“

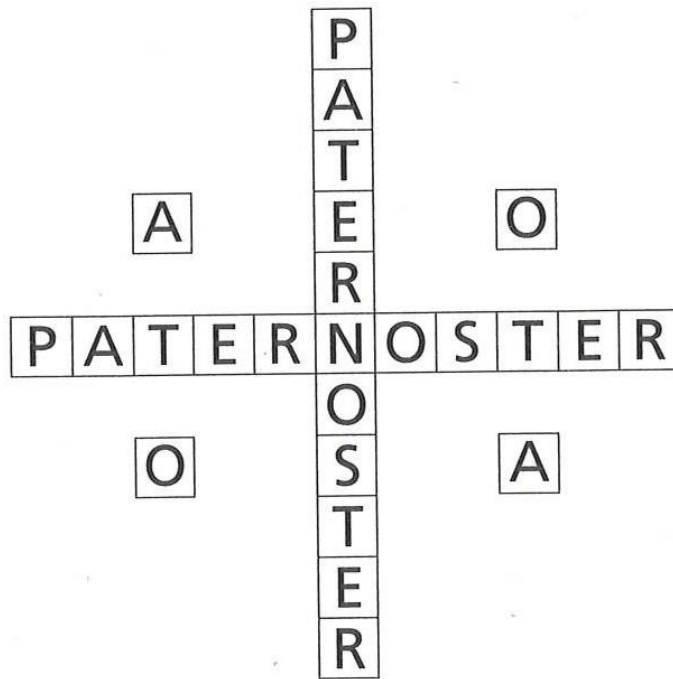


Abbildung 31: Aus den Buchstaben von „Sator Arepo Tenet Opera Rotas“ lassen sich zwei „Paternoster“ sowie zweimal das A(lpha) und O(mega) gewinnen.



Abbildung 32: Der Diskos von Phaistos, 18. Oder 17. Jahrhundert vor Christus

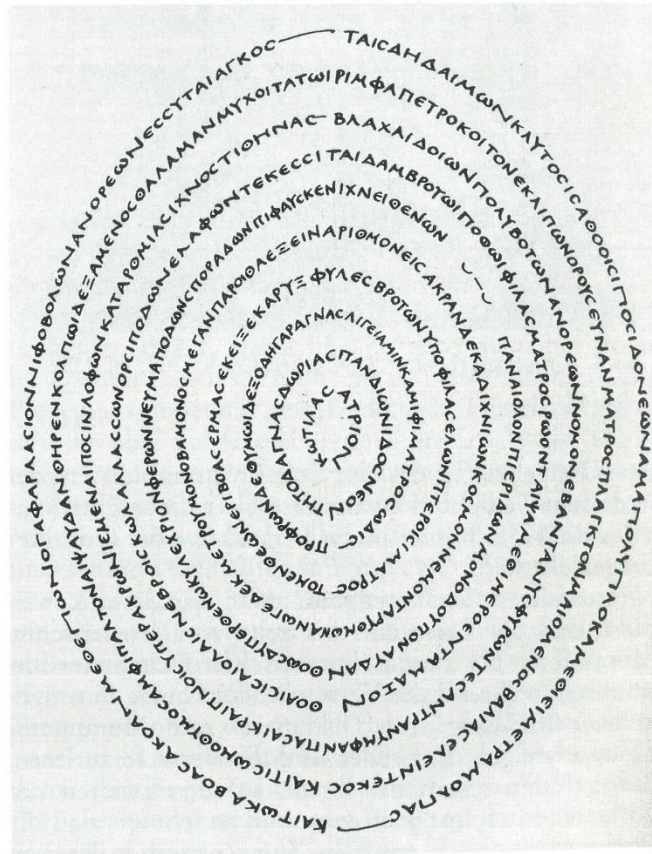


Abbildung 33: Ei des Simias



Abbildung 34: Hrabanus Maurus, Kaiser Ludwig der Fromme, aus der Handschrift Liber de laudibus Sanctae Crucis, um 840, 36,5x29,5 cm, [Reg. Lat. 124, fol. 4v.], Biblioteca Vaticana, Rom

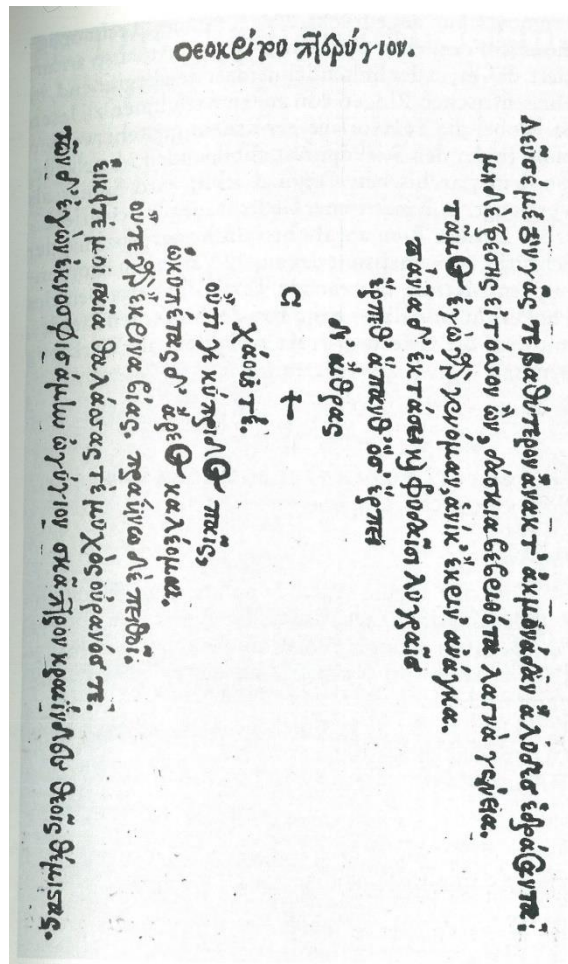


Abbildung 35: Das Flügelgedicht des Simias von Rhodos, um 300 v. Chr

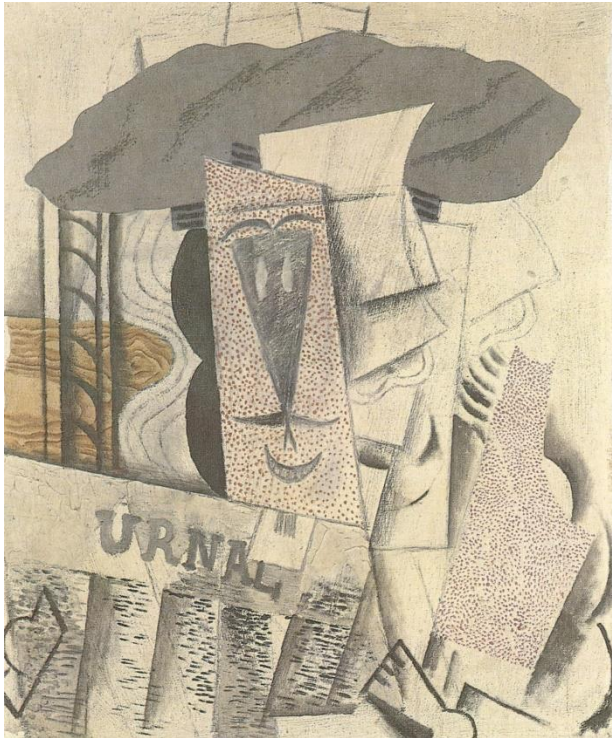


Abbildung 36: Pablo Picasso, Student mit Zeitung, Paris Winter 1913/14, Öl und Sand auf Leinwand, 73x59,5 cm, Privatsammlung Schweiz

*La colombe poignardée
et le jet d'eau*

Douces figures poignardées
 MIA Chères lèvres fleuries
 YETTE MAREYE
 ANNIE et toi LORIE
 où MARIE
 vous êtes-
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de nâbles ?
 O mes amis partis en guerre Où sont Raynal Billy Dalize
 Jaillissent vers le firmament Dont les noms se mélançoïsent
 Et vos regards en l'eau dormante Comme des pas dans une église
 Meurent mélancoliquement Où est Cremnitz qui s'engagea
 Où sont-ils Braque et Max Jacob t peut-être sont-ils morts déjà
 Derain aux yeux gris commelaube De souvenirs mon âme est peine
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe O sanglante mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

Abbildung 37: Guillaume Apollinaire, La colombe poignardée et le jet d'eau

Guerre Guillaume Venu de Dieuze

Rassemblement de combat Au M^r de Logis Bonfari

Contact par l'écorce

On fire dans la direction des bruits entendus
 Les jeunes de la classe 1915
 Et ces fils de fer électrifiés
 Ne pleurent donc pas sur les honneurs
 de la guerre
 Avant elle nous n'avions que la
 surface
 De la terre et au mois après, elle nous
 aura les abîmes
 Le sous sol et l'espace aérien
 Nœuds des ténors
 Après, après
 Nos destructions toutes les fois
 Des circonvolutions qui se débattaient
 Fumées sans Vires Comma
 Industrie Agriculture Métal
 Feu Cristal Vitre
 Vrai Regard l'est à part
 Et enlambé dans le tait venu en
 ton et plus encore au delà de cette
 terre

Halte là
 Qui vive
 France
 Avance au rallentement
 Halte là
 Le mot
 Clavier. Velle. Neveu en Cristal Eternel

Oh! mon Dieu m'importe fille
 Cantato: L'homme qui s'ai
 C'est un moule dans d'huile
 Boule à four
 Tunambule des beaux des
 En adassines les arbres ^{trien temps} qui s'ouvrent
 les G.V.C.
 La poule d'eau caquet et plonge à
 son approche
 Ruple des marais les turquoises
 Heuureusement partout
 Amour sacré aujourd'hui de la Patrie
 Le General
 N'était Aristothène et c'était l'abus

Abbildung 38: Guillaume Apollinaire, Manuskriptentwurf für das Gedicht Venu de Dieuze

Venu de Dieuze

Au M^r de Logis Bonfari

Halte là

Qui vive
 France

Avance au rallentement
 Halte là
 Le mot
 Clavier. Velle. Neveu en Cristal Eternel

Cantato: Oh! mon Dieu m'importe fille
 L'homme qui s'ai
 C'est un moule dans d'huile
 Boule à four
 Tunambule des beaux des
 En adassines les arbres ^{trien temps} qui s'ouvrent
 les G.V.C.
 La poule d'eau caquet et plonge à
 son approche
 Ruple des marais les turquoises
 Heuureusement partout
 Amour sacré aujourd'hui de la Patrie
 Le General
 N'était Aristothène et c'était l'abus

Abbildung 39: Guillaume Apollinaire, Manuskriptentwurf für das Gedicht Venu de Dieuze

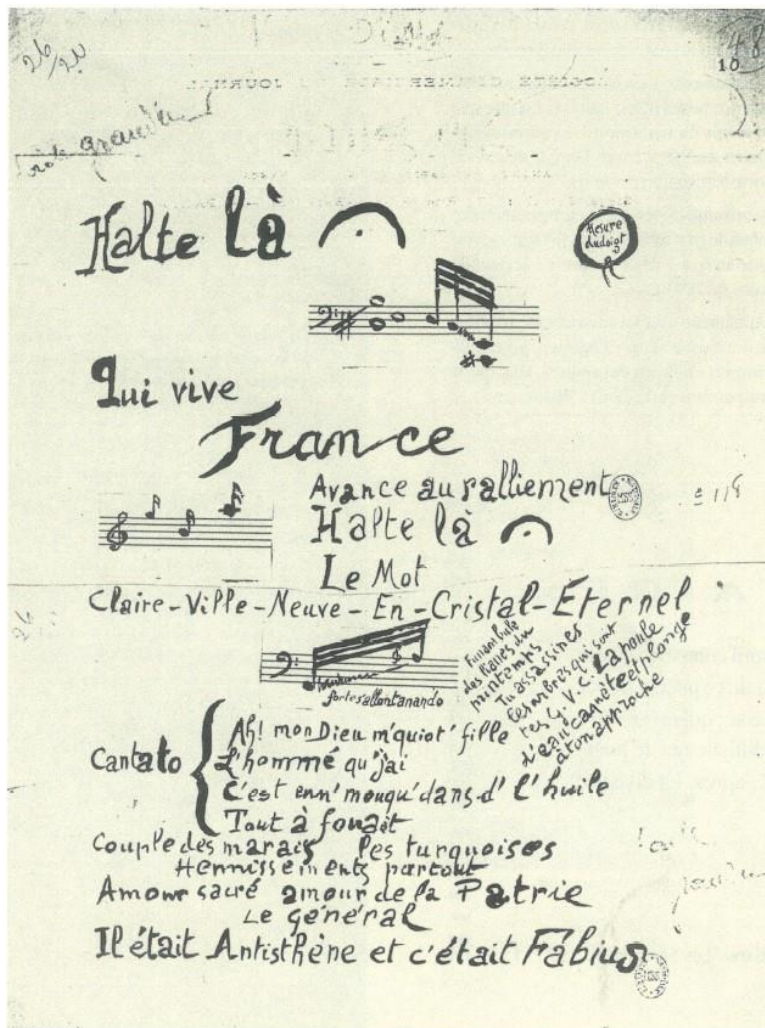


Abbildung 40: Guillaume Apollinaire, Manuskriptentwurf für das Gedicht Venu de Dieuze



Abbildung 41: Guillaume Apollinaire, Zeichnung des Kopfes Johannes des Täufer, c. 1897-1899, Tinte, Privatsammlung



Abbildung 42: Guillaume Apollinaire, Porträt von Francesco Flugi d' Aspermont, dem angeblichen Vater des Dichters, ohne Datierung, 22x17,5 cm, Fondation Arp, Clamart

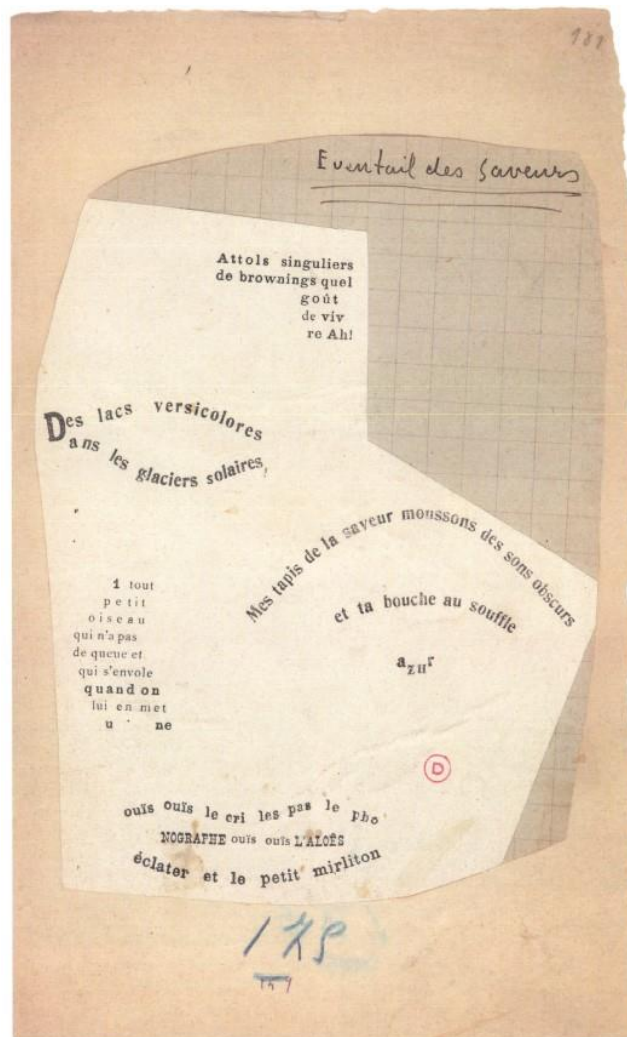


Abbildung 43: Guillaume Apollinaire, Entwurf für das Gedicht Éventail des Saveurs, Ende 1917

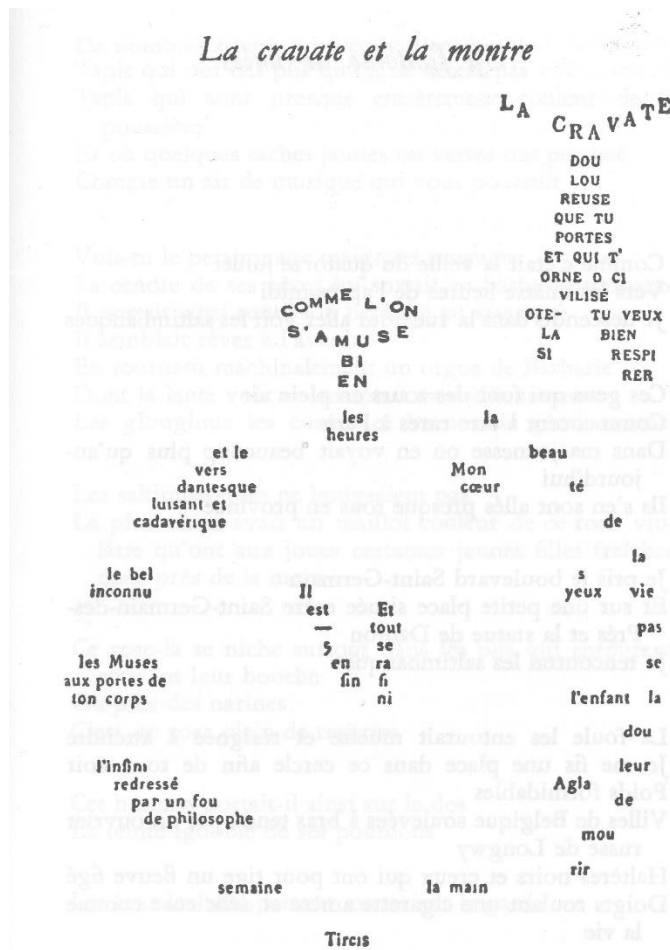


Abbildung 44: Guillaume Apollinaire, La cravate et la montre

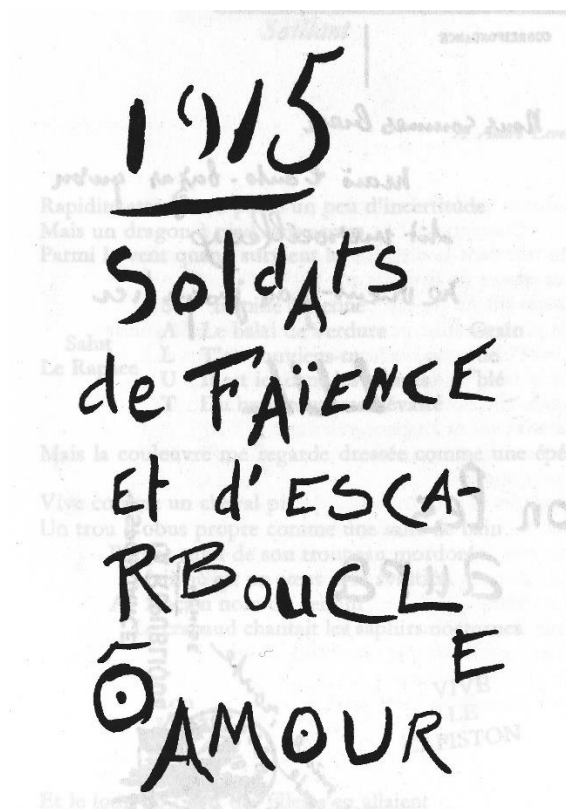


Abbildung 45: Guillaume Apollinaire, 1915

S P

*Au maréchal des logis
René Berthier.*

Qu'est-ce qu'on y met
Dans la case d'armons
Espèce de poilu de mon cœur

Pan pan pan
Perruque perruque
Pan pan pan
Perruque à canon

Pour lutter contre les vapeurs
les lunettes pour protéger les yeux
au moyen d'un masque nocivité gaz
un tissu trempé mouchoir des nez

dans
la so
lution
de bi
carbo
nate de
sodium

Les masques seront sim
plement mouillés des lar
mes de rire de rire

Abbildung 46: Guillaume Apollinaire, SP

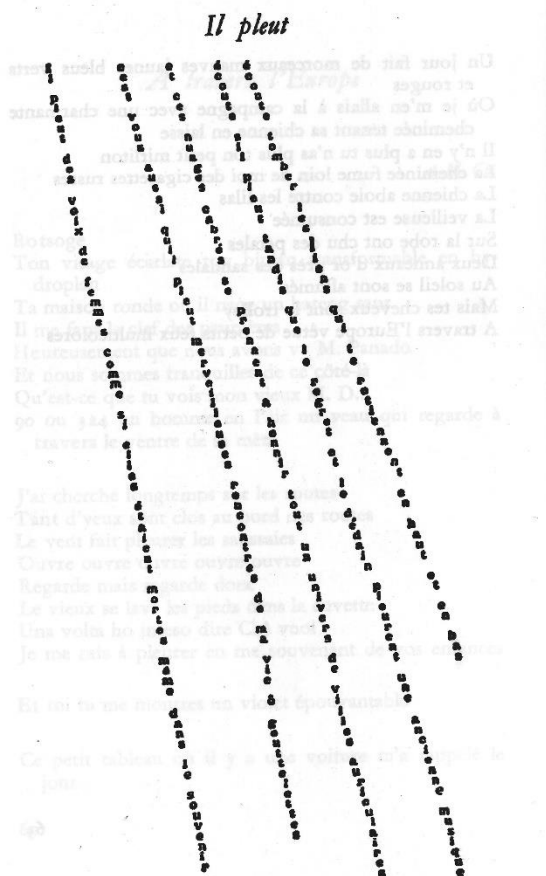


Abbildung 47: Guillaume Apollinaire, Il pleut

Venu de Dieuze

Halte là  

Lui vive
France
Avance au ralliement
Halte là  

Le Mot

Claire-Ville-Neuve-En-Cristal-Eternel
 *se ralentit andante*

Cantato { Ah! mon Dieu m'quitte fille
l'homme qu'j'ai
C'est enn'mouqu'dans d'l'huile
Tout à fougait
Couple des marais les turquoises
Hennisse en ent partout
Amour sacré amour de la Patrie
Le général
Il était Antisthène et c'était Fabius

Abbildung 48: Guillaume Apollinaire, Venu de Dieuze

CARTE POSTALE
à Jean Royer

CORRESPONDANCE

Nous sommes bien
mais l'auto-bazar qu'on
dit merveilleux
ne vient pas jusqu'ici

LUL

on les
aura

RESPONDANCE
LA RÉPUBLIQUE
NCHISE

basé mine route
à la poste
France

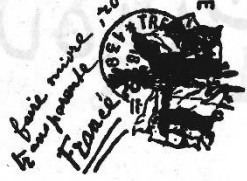


Abbildung 49: Guillaume Apollinaire, Carte postale



Abbildung 50: Osterinsel Rano Raraku (Polynesien): Kraterabhang mit Skulpturen, Glaspositiv, 8,5x10 cm, Nachlass Ernst Wahle, Universitätsbibliothek Ruprechts-Karls-Universität Heidelberg

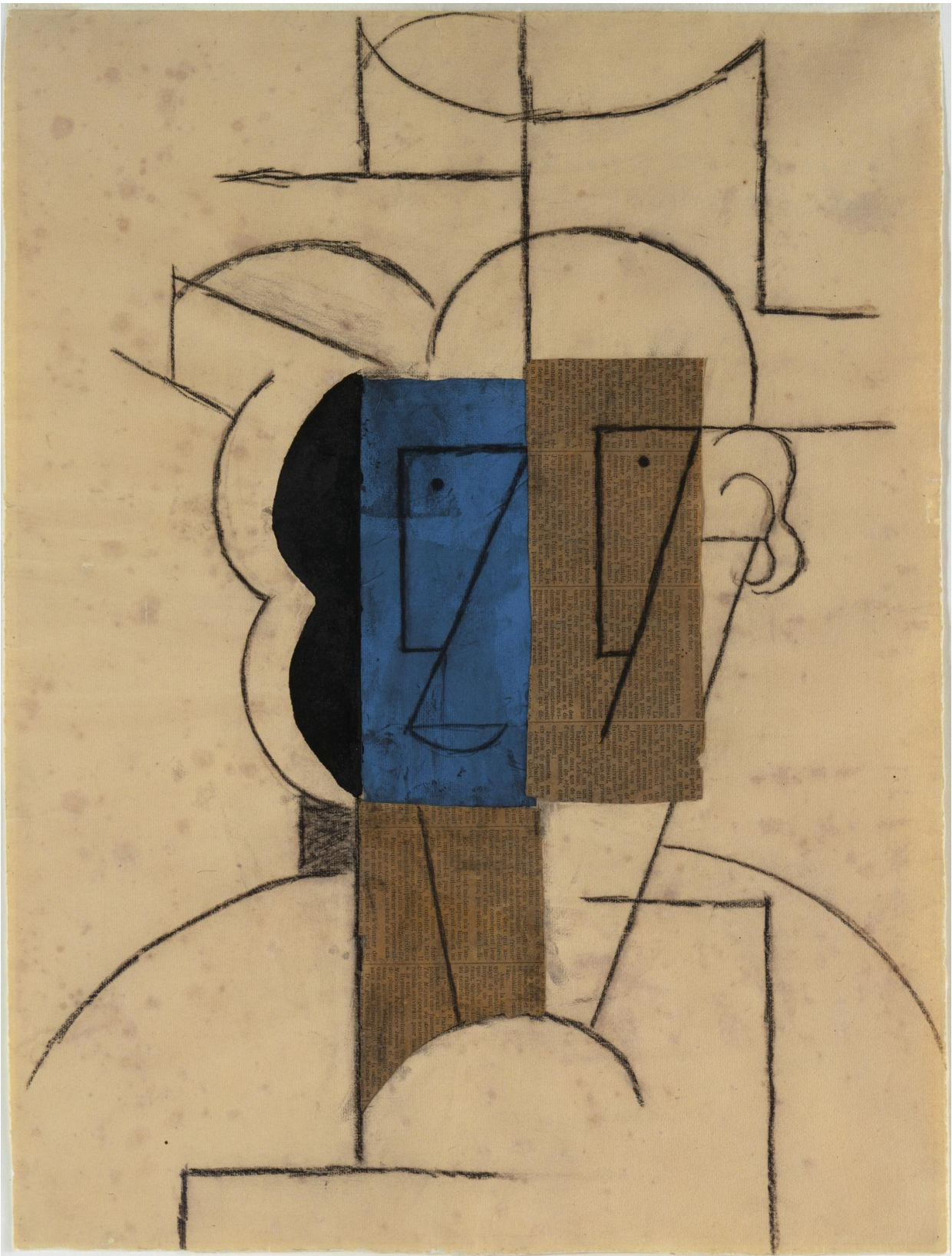


Abbildung I: Pablo Picasso, Kopf eines Mannes mit Hut, Paris Dezember 1912, Eingeklebtes Zeitungs- und farbiges Papier, Tinte und Kohle auf Papier, 62,2x47,3 cm, Museum of Modern Art, New York

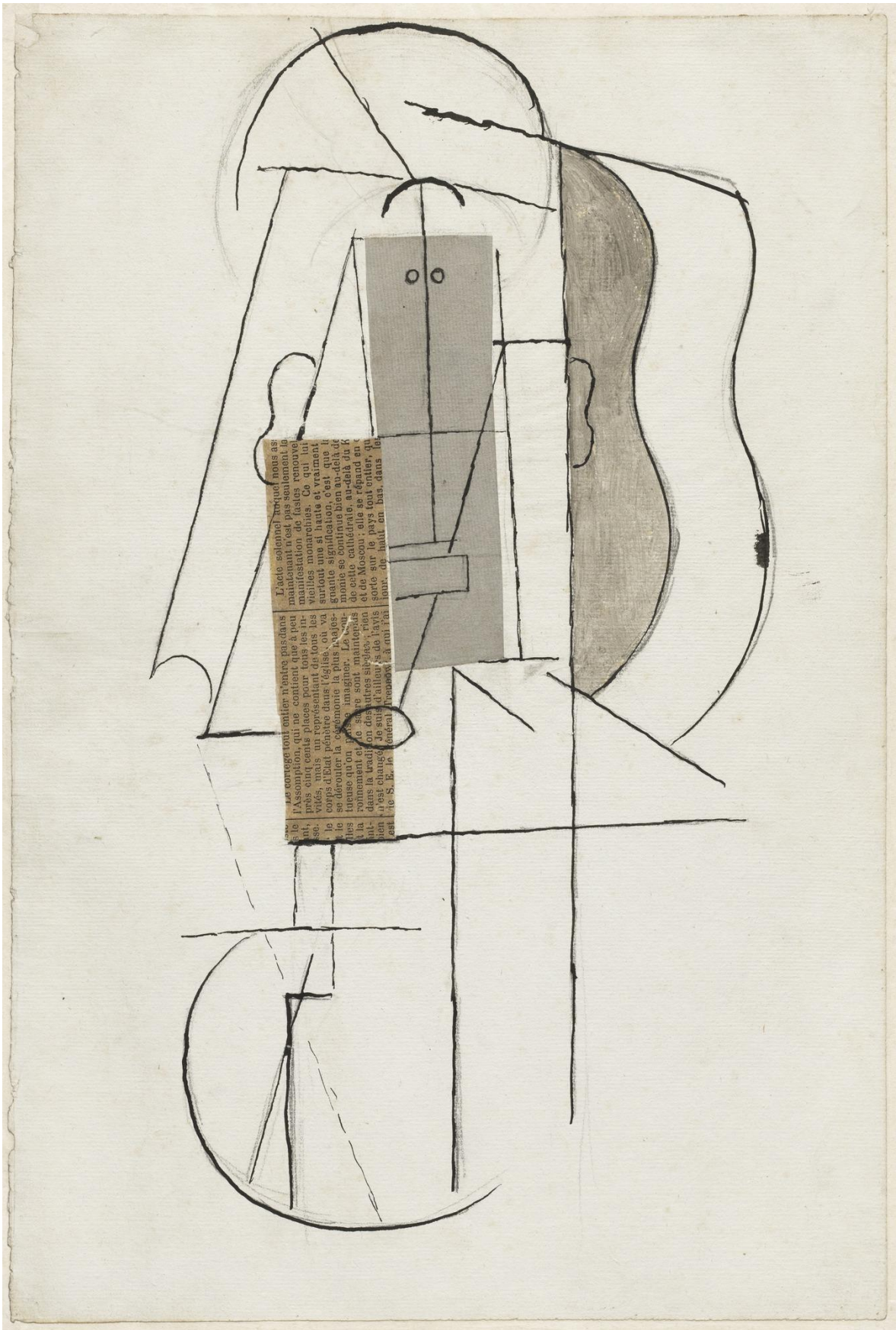


Abbildung II: Pablo Picasso, Kopf eines Mannes, Céret Frühjahr 1913, Eingelegtes Zeitungs- und farbiges Papier, Bleistift und Tinte auf Papier, 42,9x28,7 cm, The Sidney and Harriet Janis Collection, Museum of Modern Art, New York

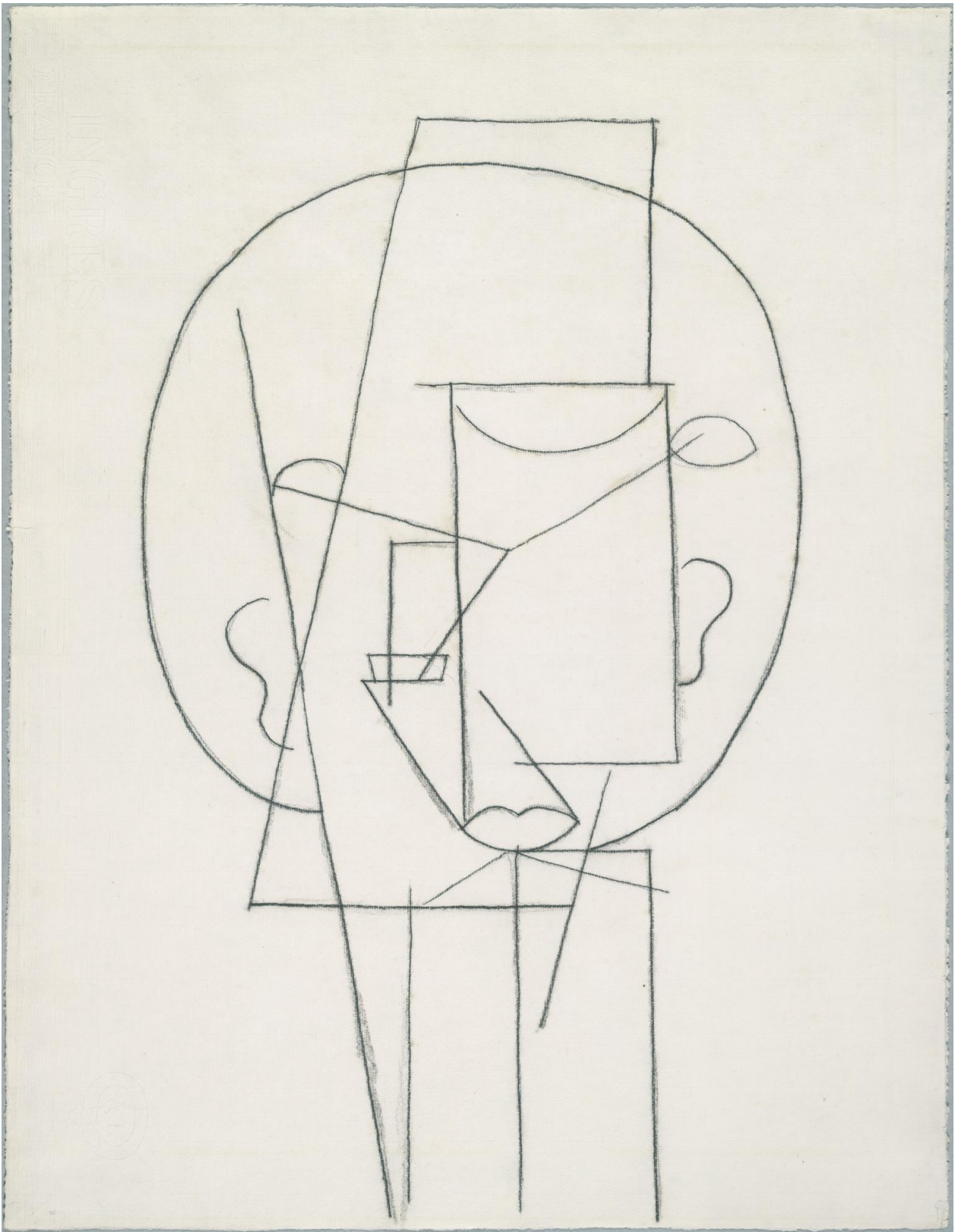
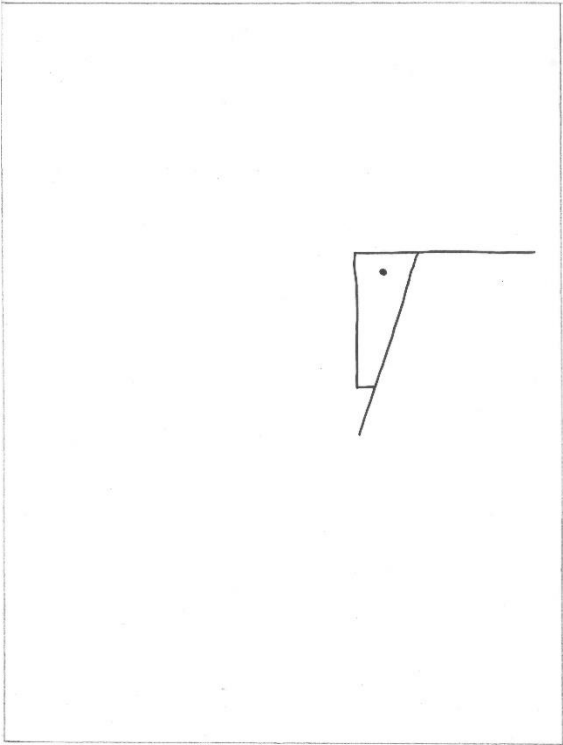


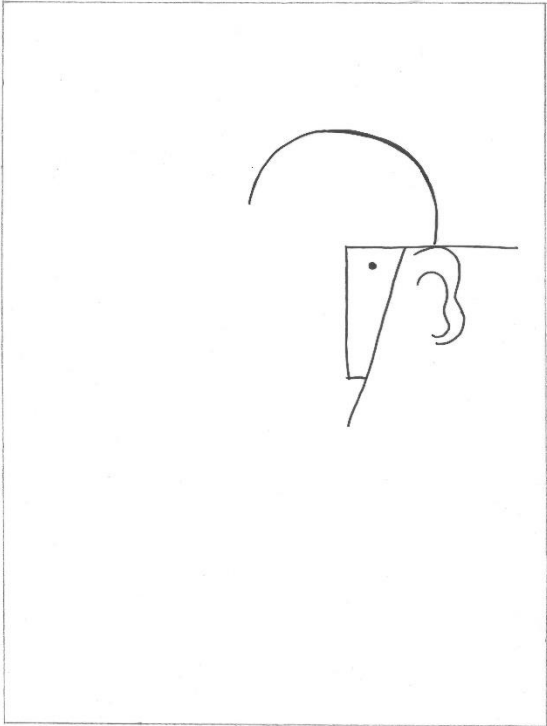
Abbildung III: Pablo Picasso, Kopf, 1913, Kohle auf Papier, 61,9x47,8 cm, Nachlass Alfred H. Barr, Jr. Museum of Modern Art, New York

Abbildungen der Kopfansichten

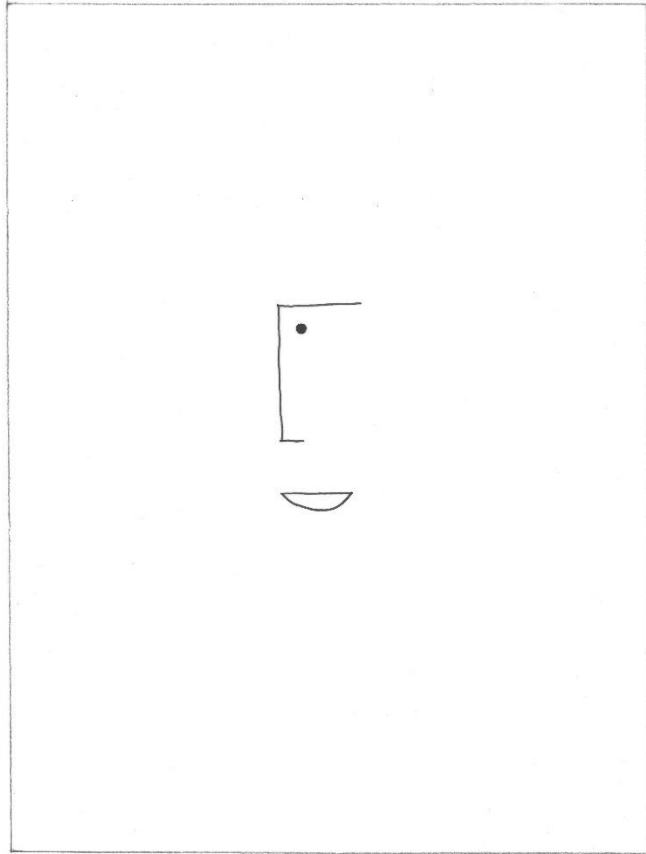
Kopf eines Mannes mit Hut.



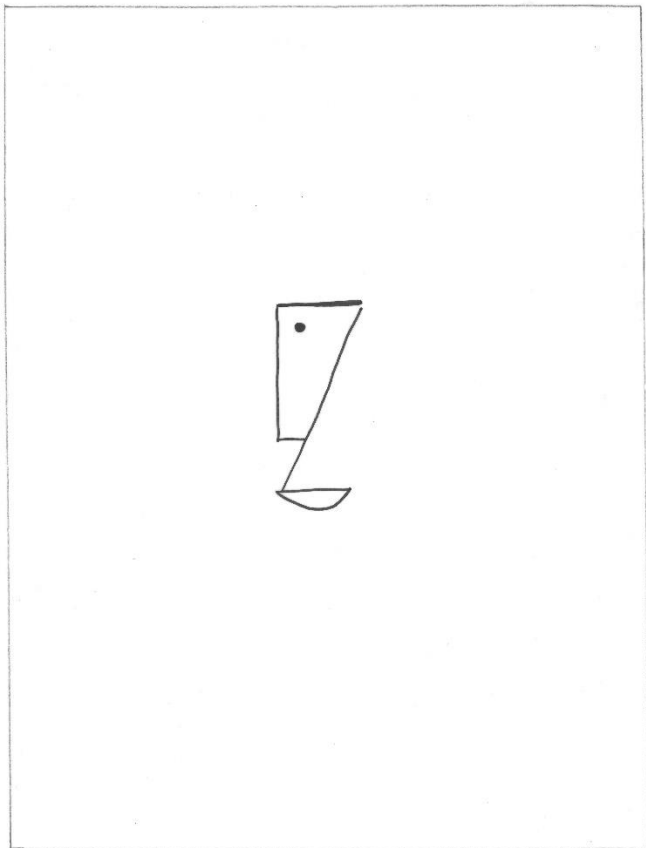
I.a.1



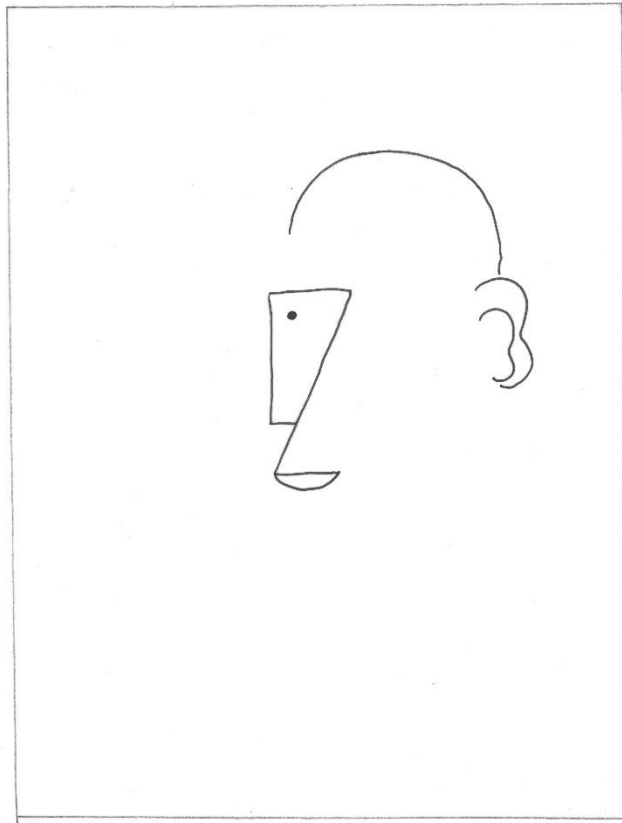
I.a.2



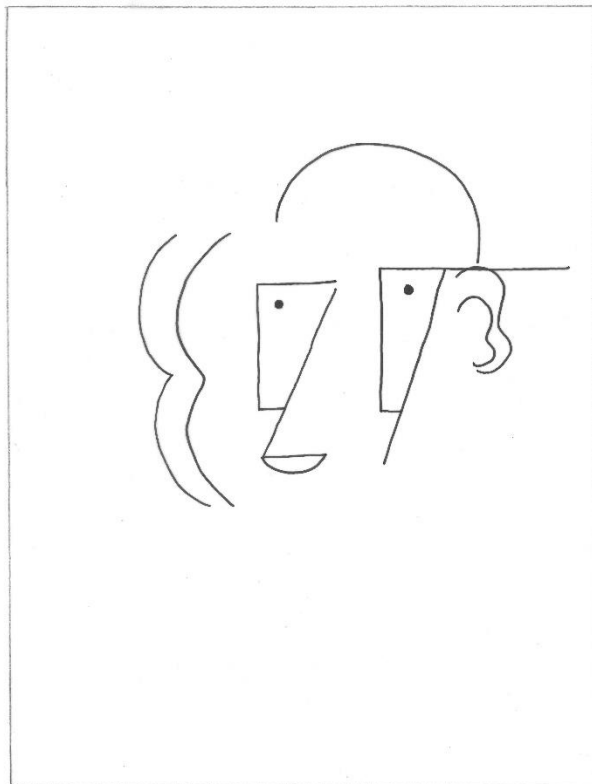
I.b.1



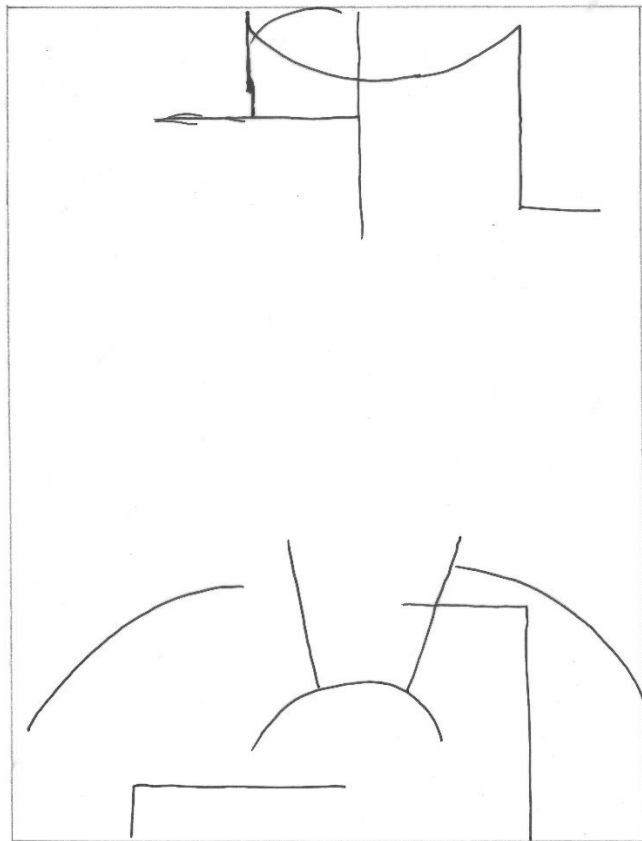
I.b.2



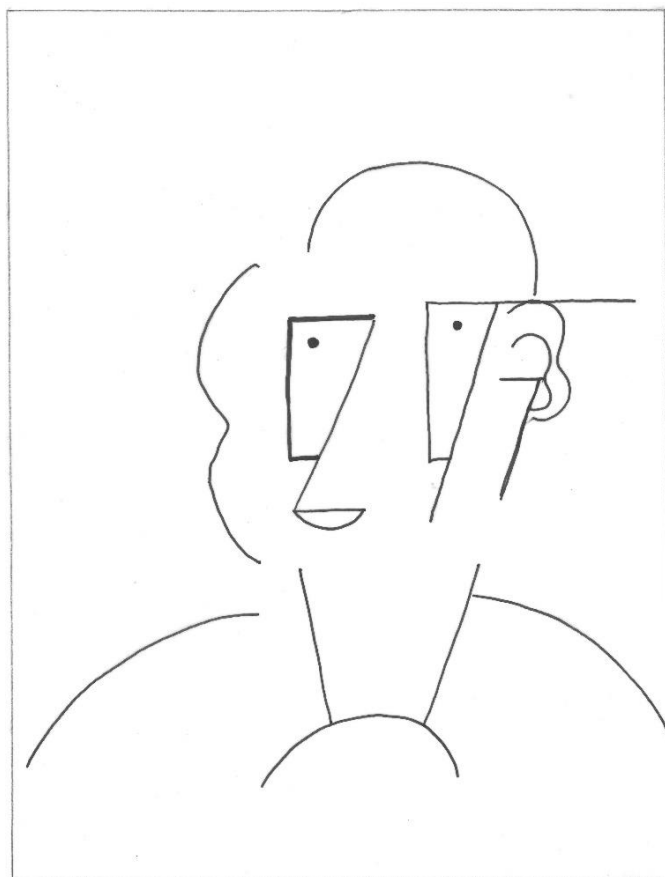
I.b.3



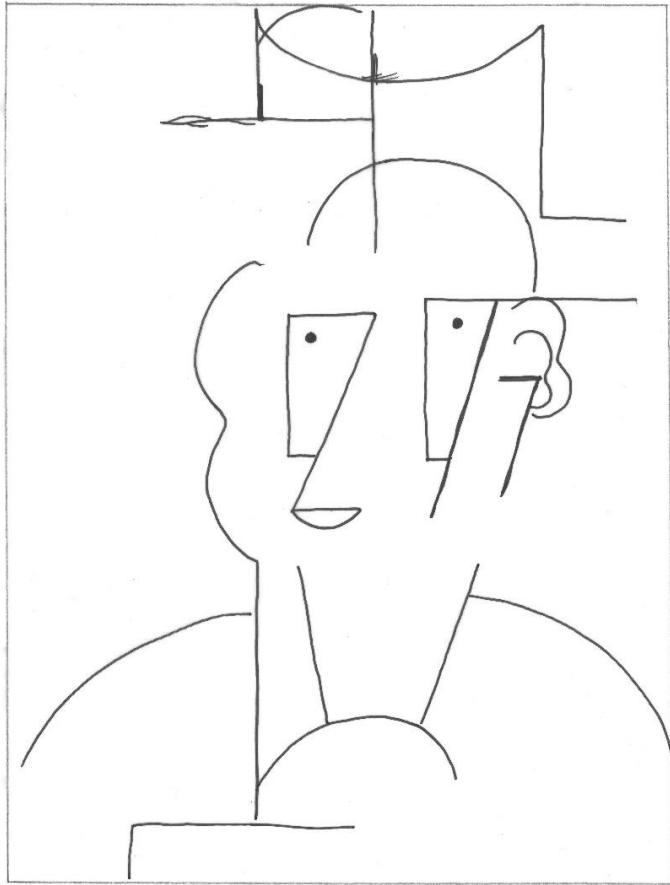
I.c.1



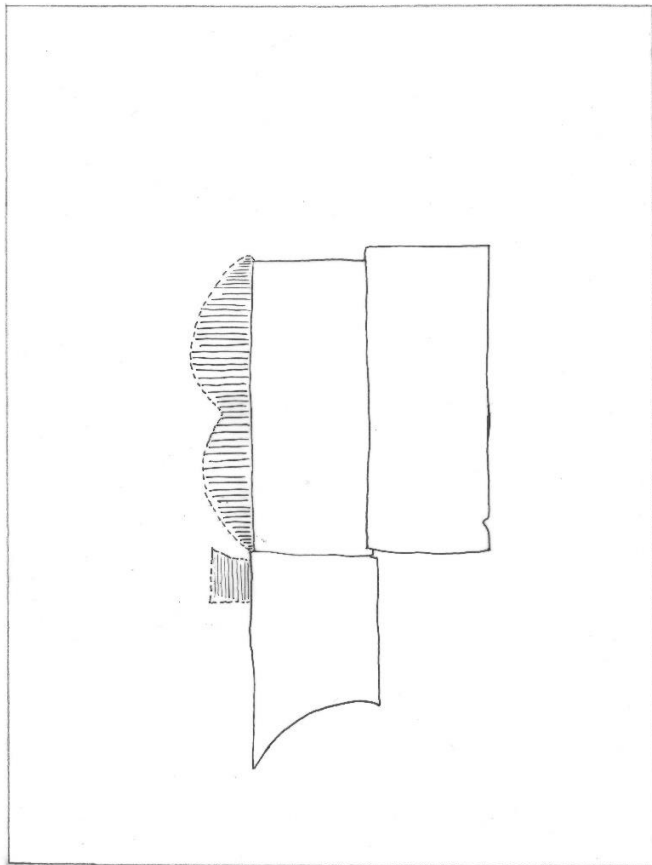
I.d.1



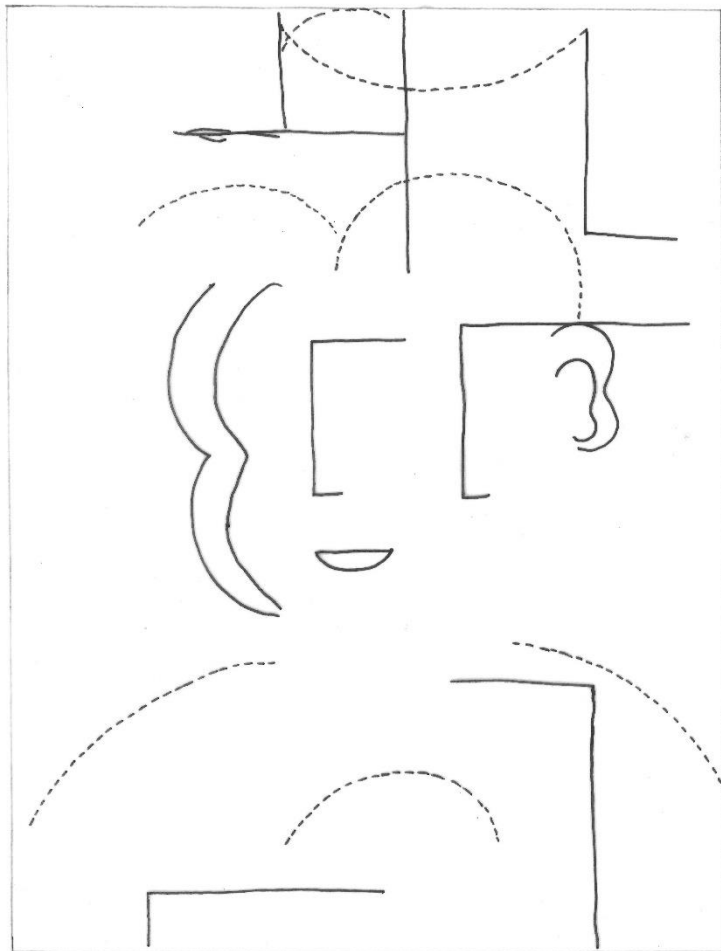
I.d.2



I.d.3

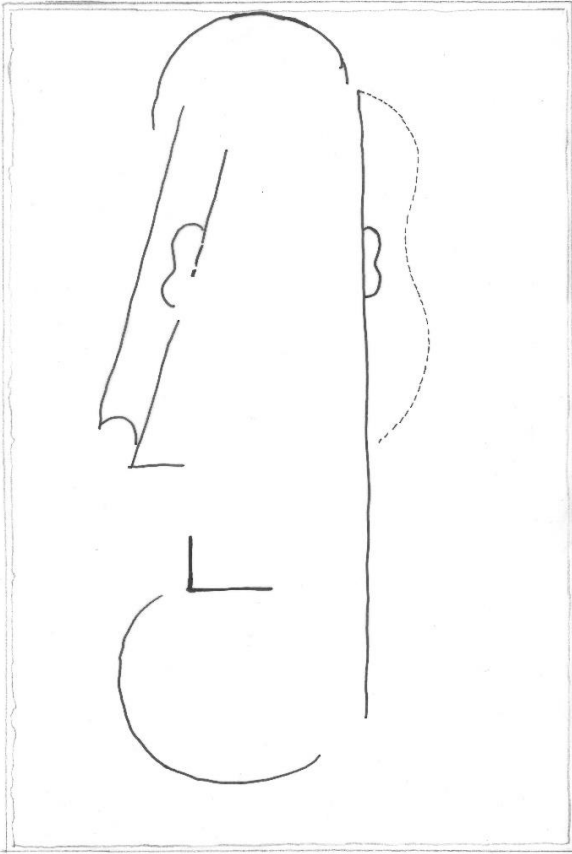


I.e.1

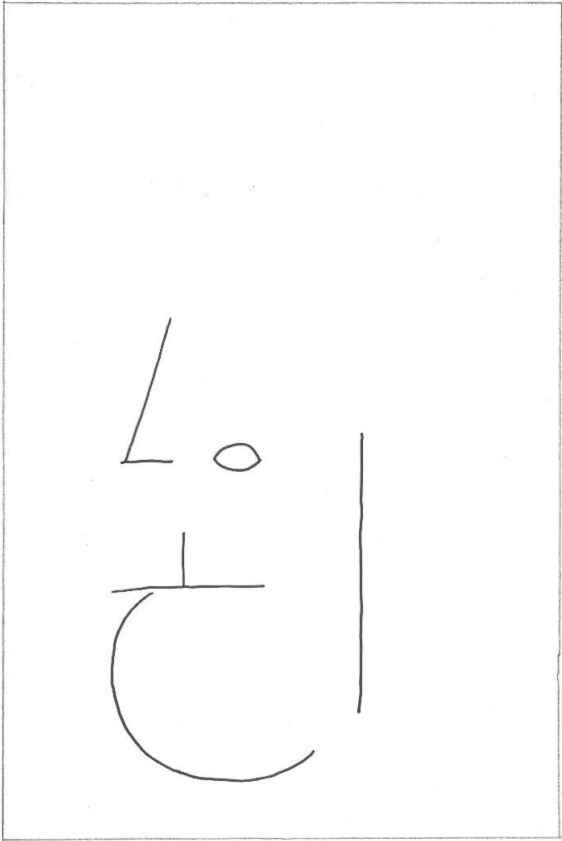


l.e.2

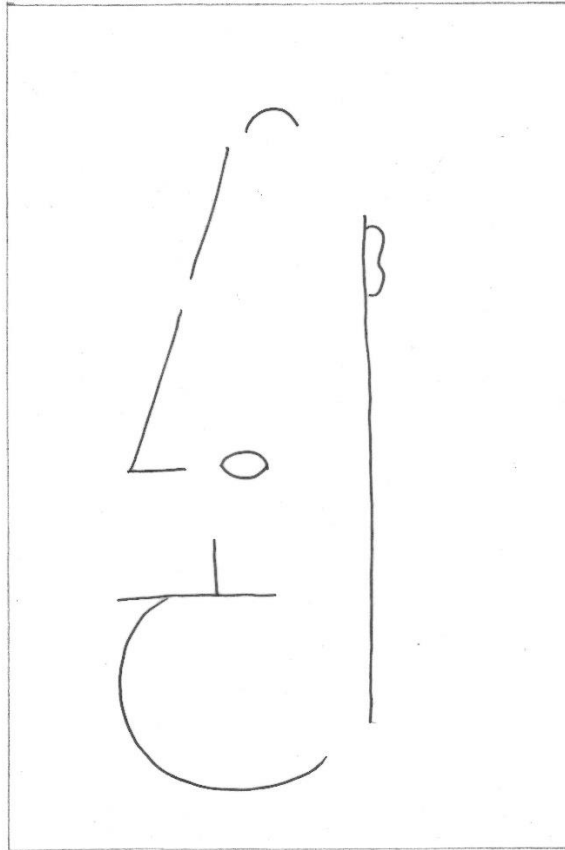
Kopf eines Mannes:



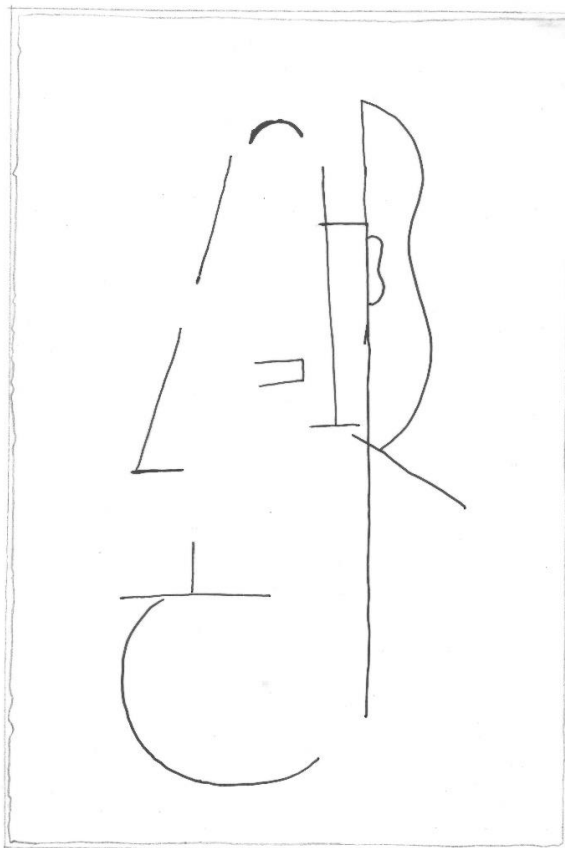
II.a.1



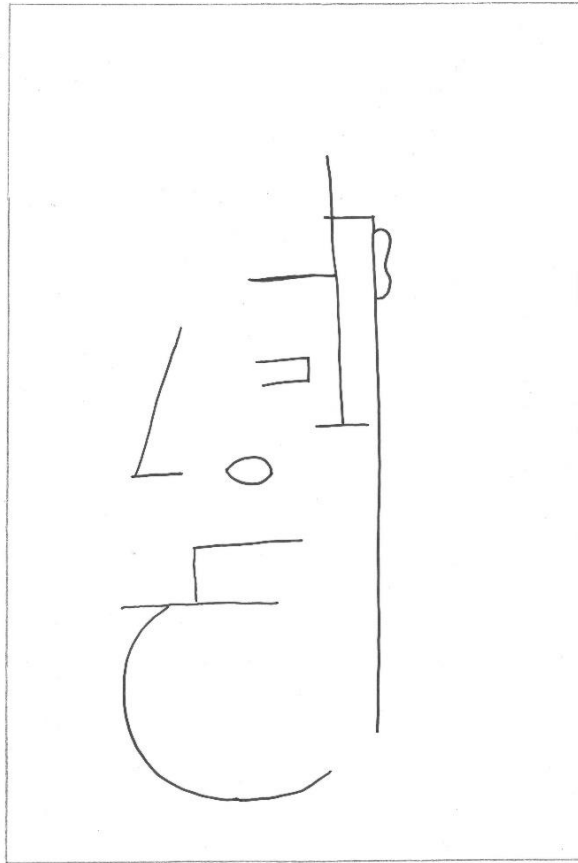
II.b.1



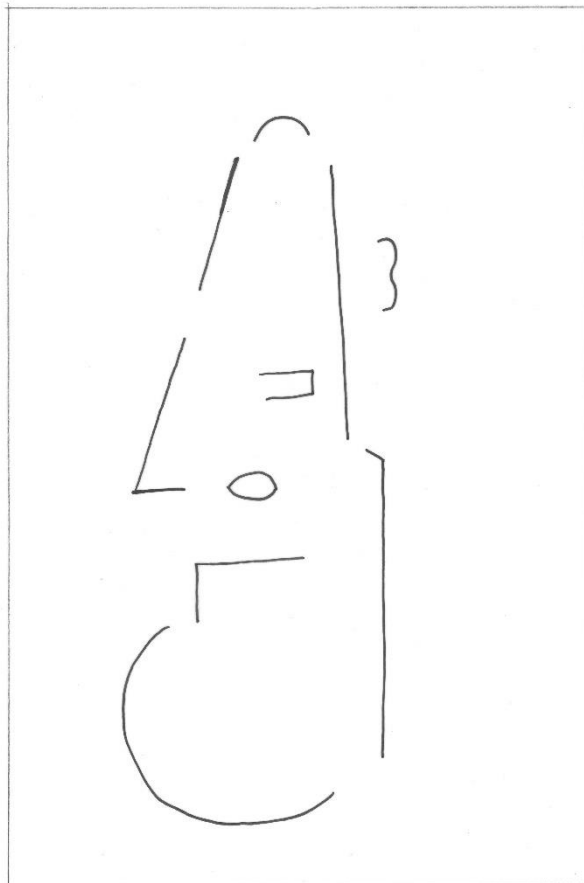
II.b.2



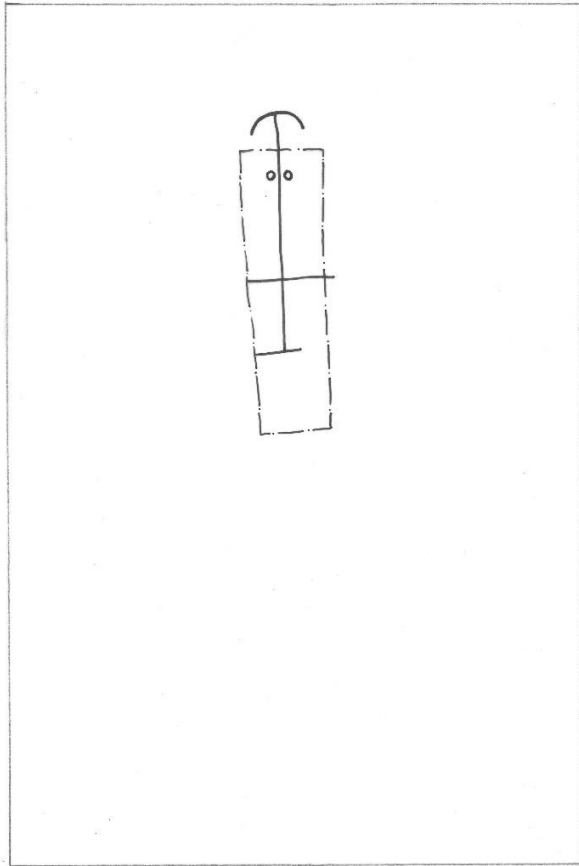
II.c.1



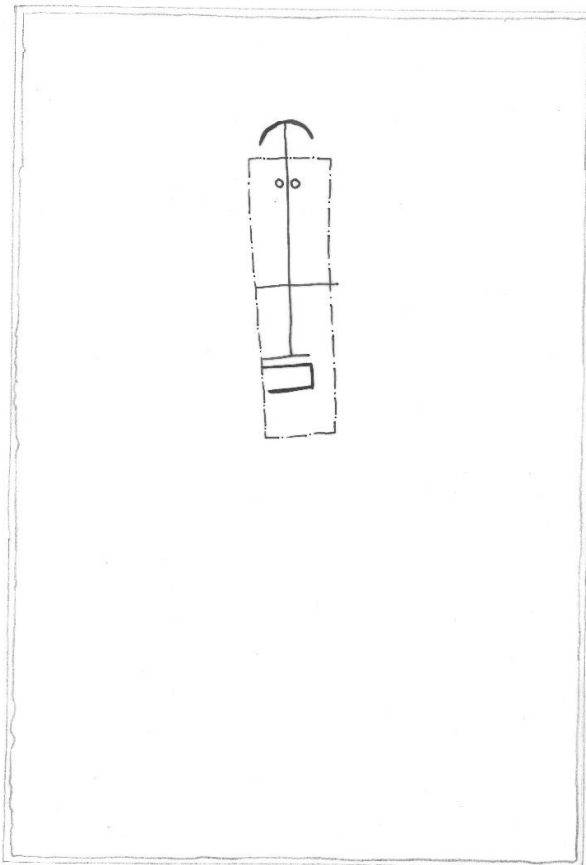
Il.c.2



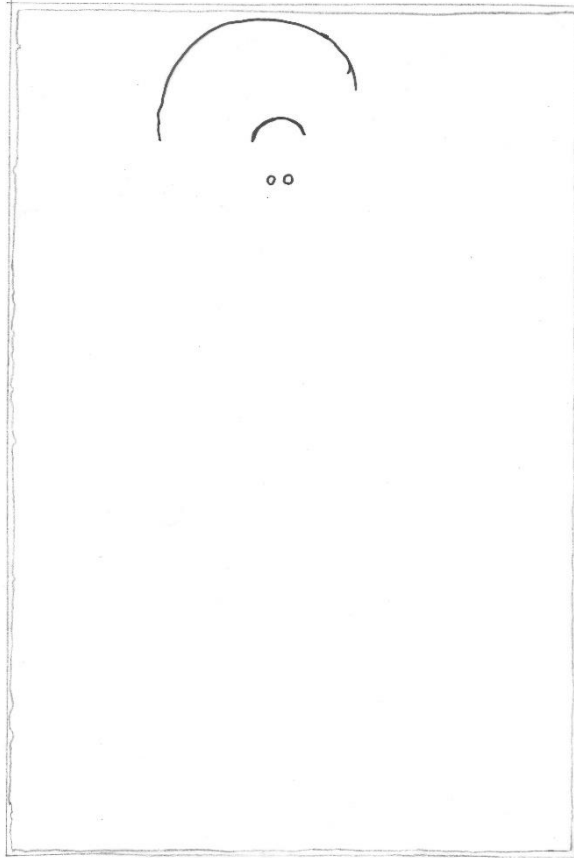
Il.c.3



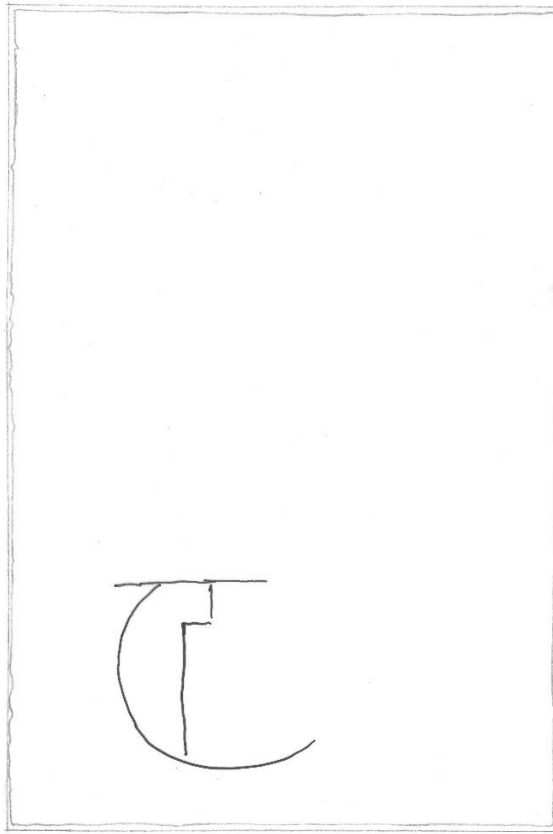
II.d.1



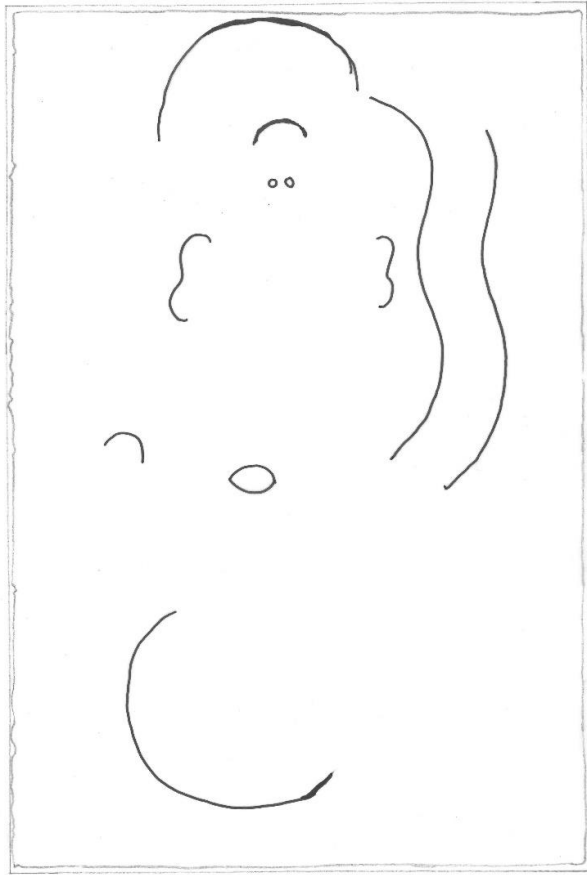
II.d.2



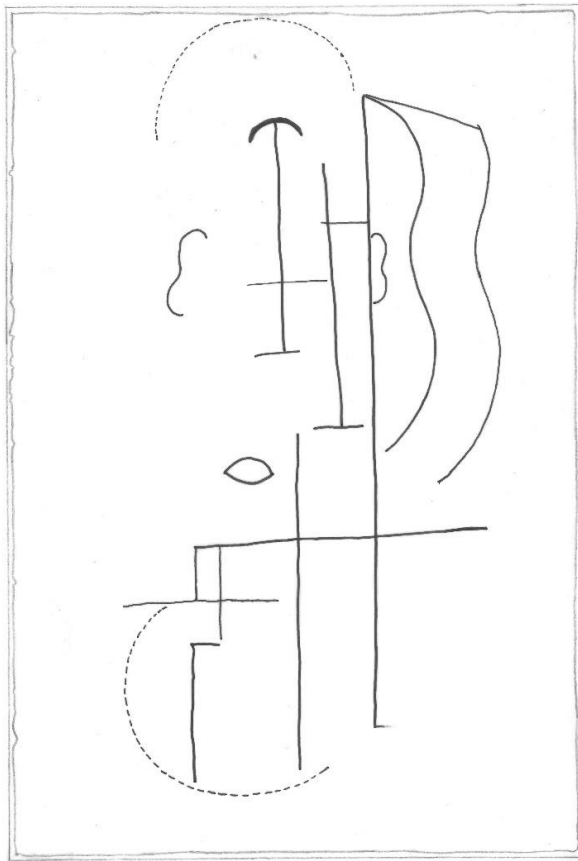
II.e.1



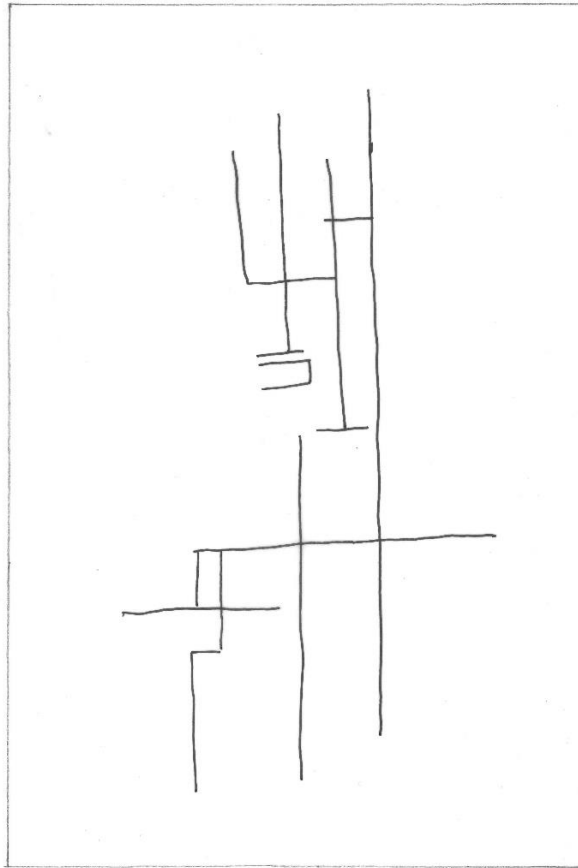
II.e.2



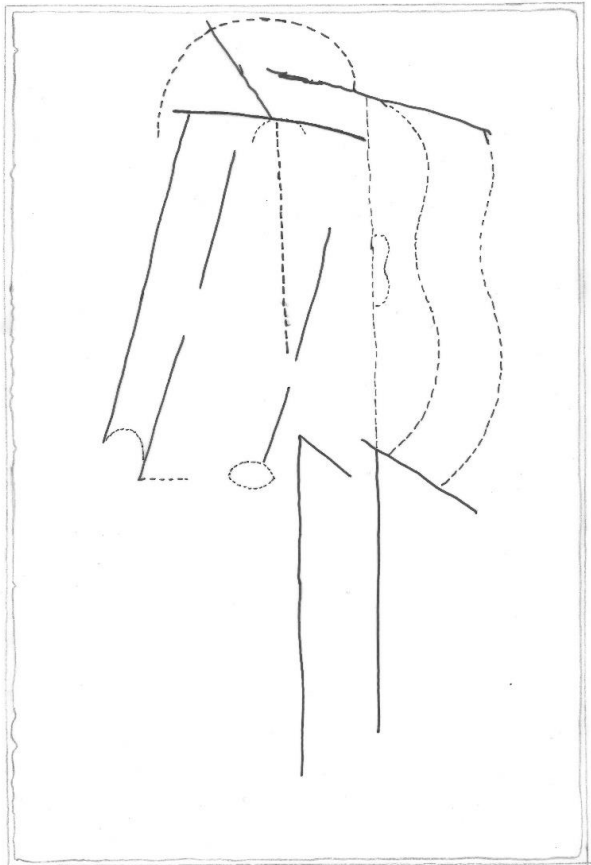
II.f.1



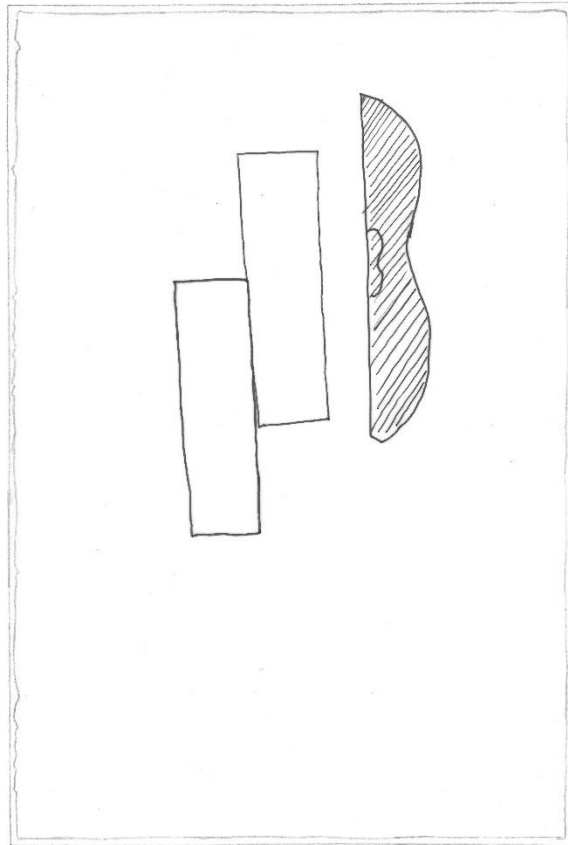
II.f.2



II.f.3

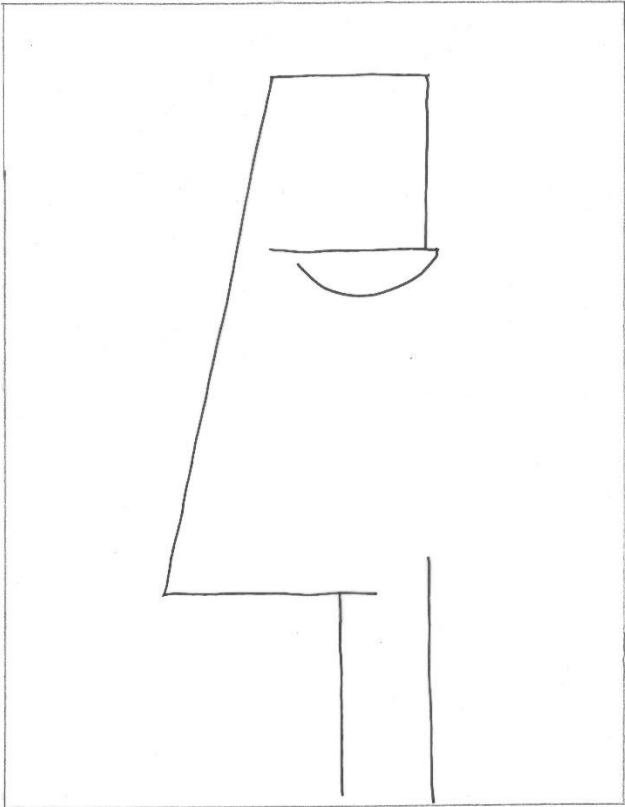


II.f.4

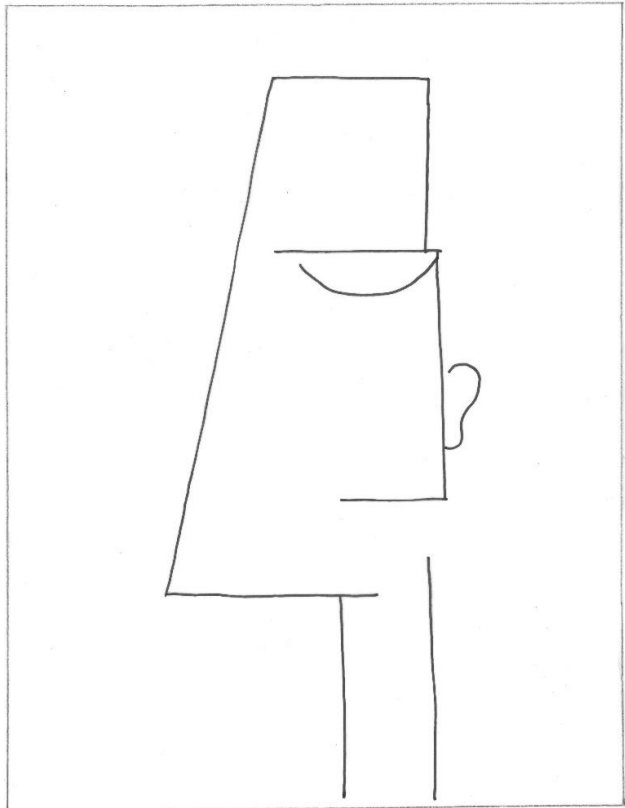


II.f.5

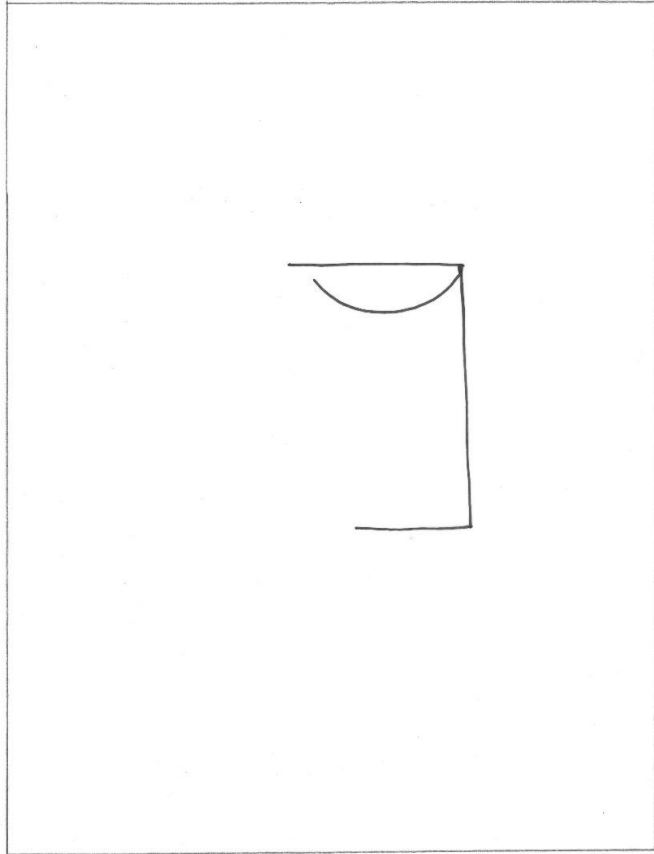
Kopf:



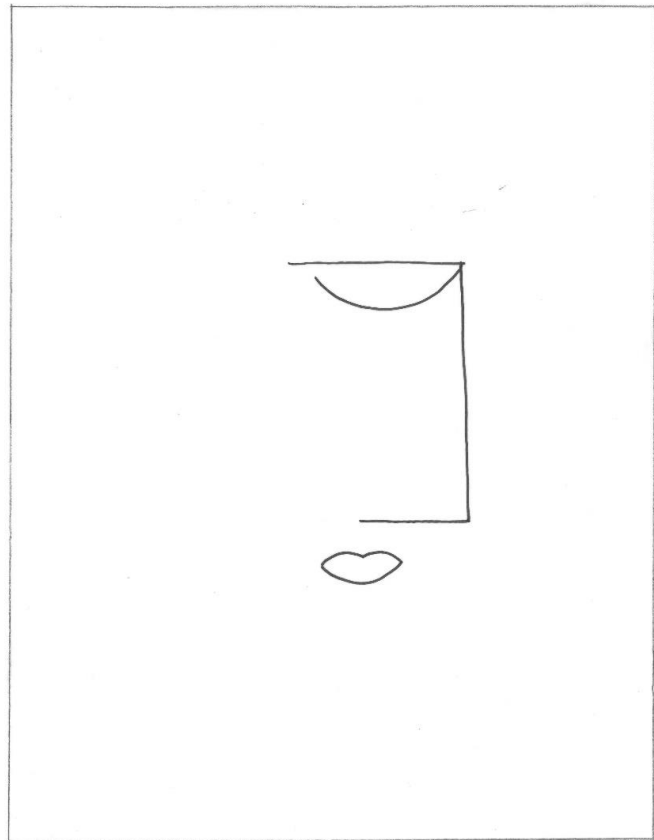
III.a.1



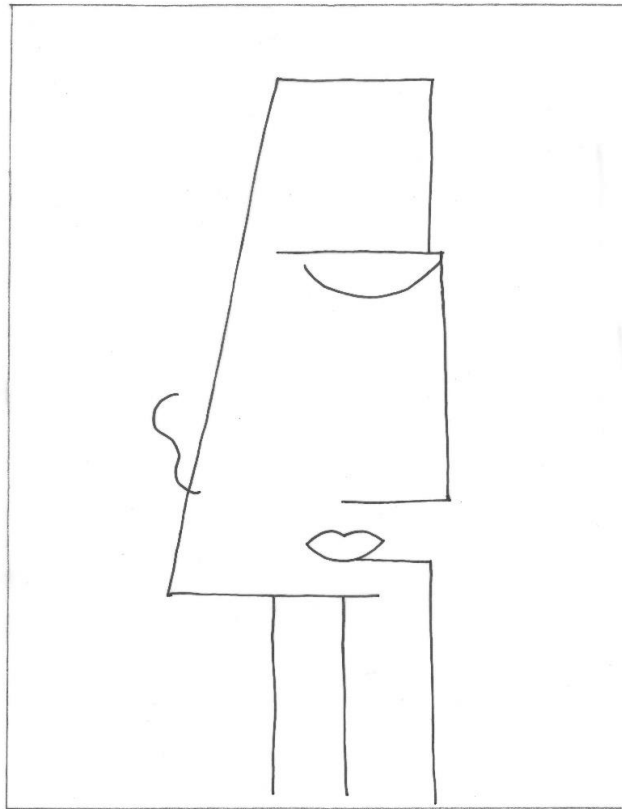
III.a.2



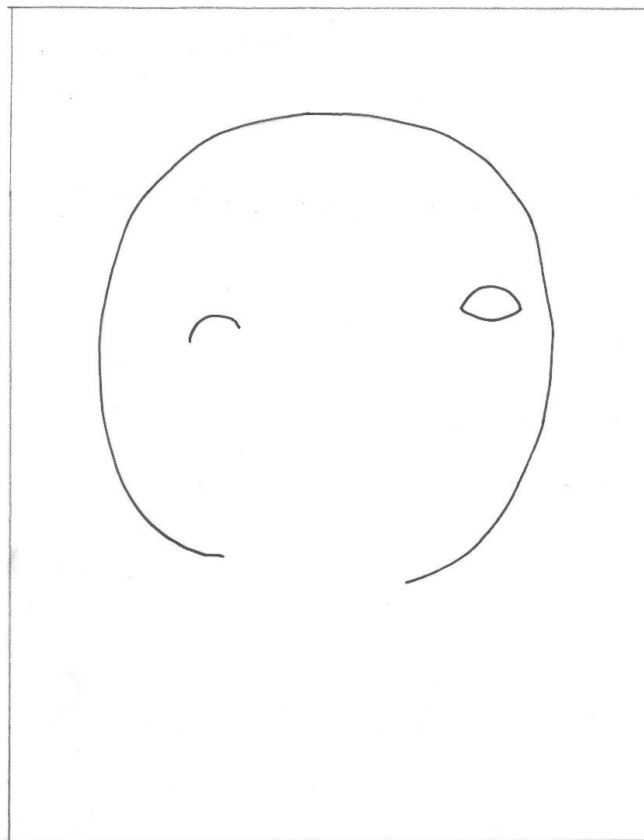
III.b.1



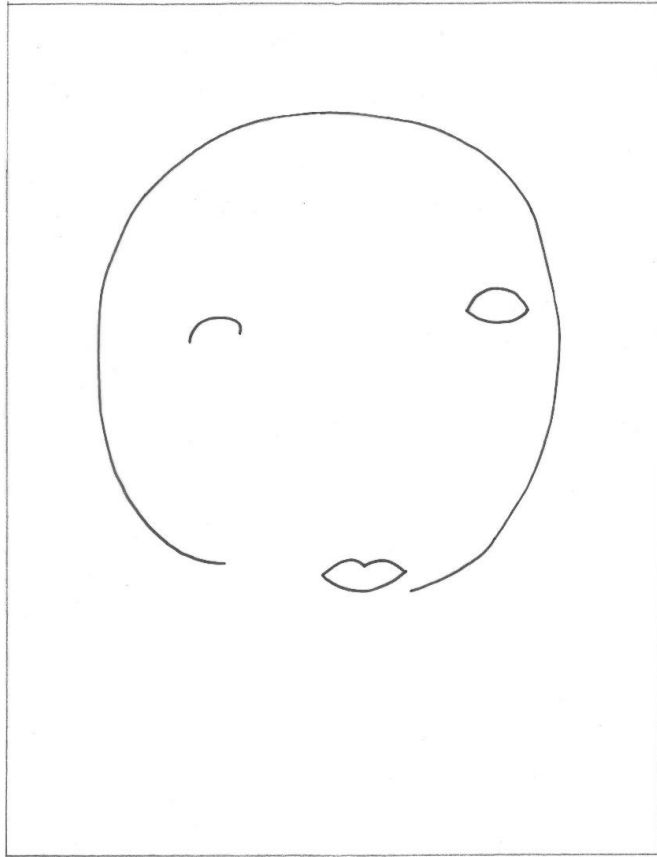
III.b.2



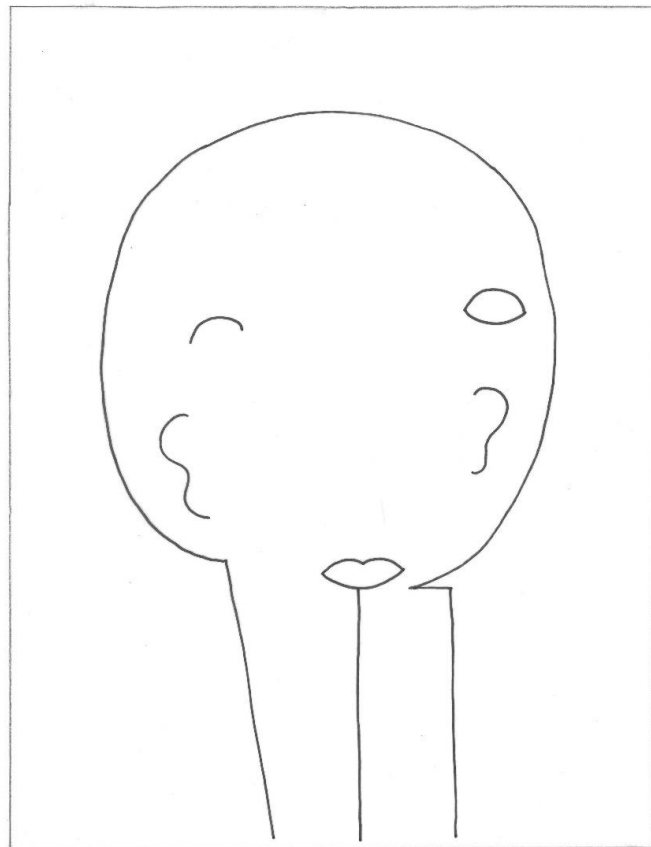
III.b.3



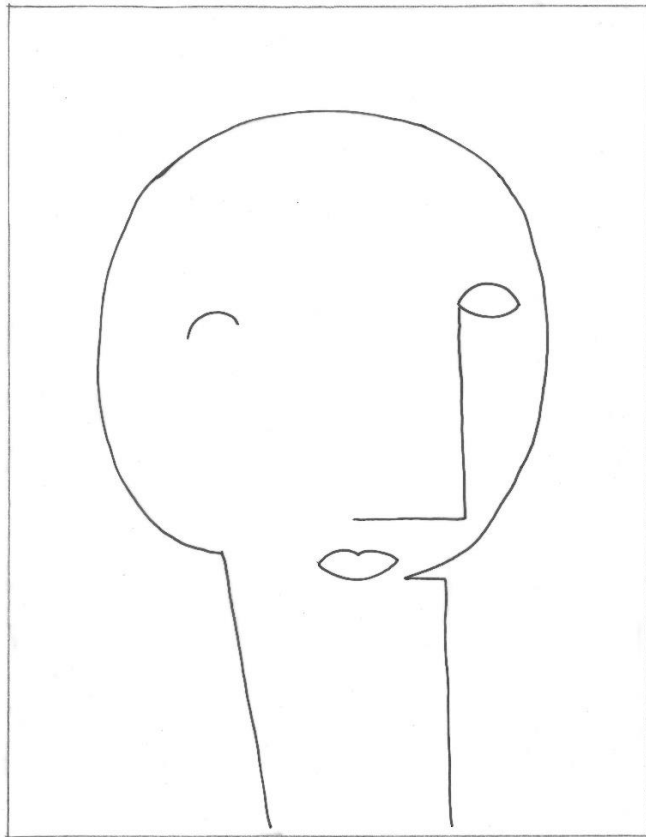
III.c.1



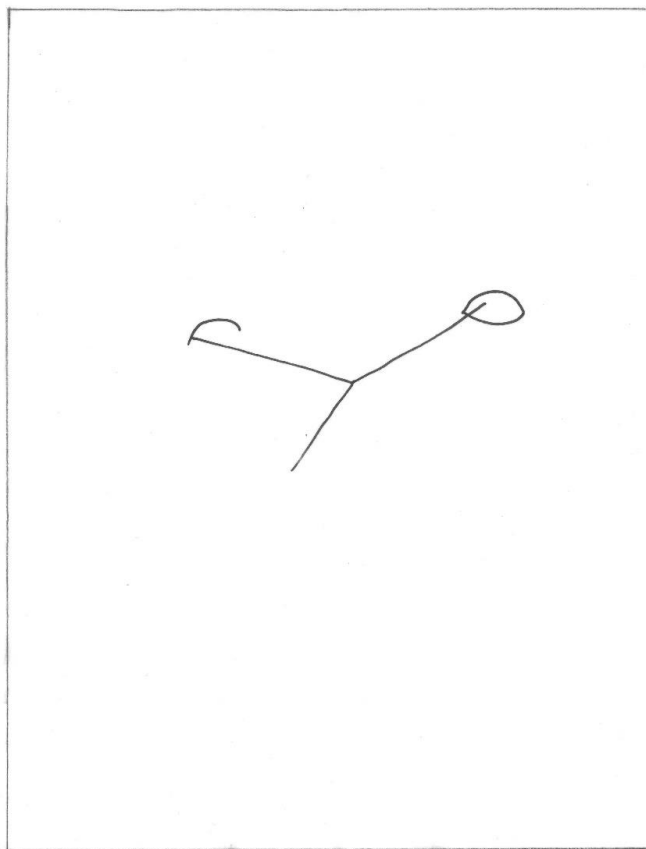
III.c.2



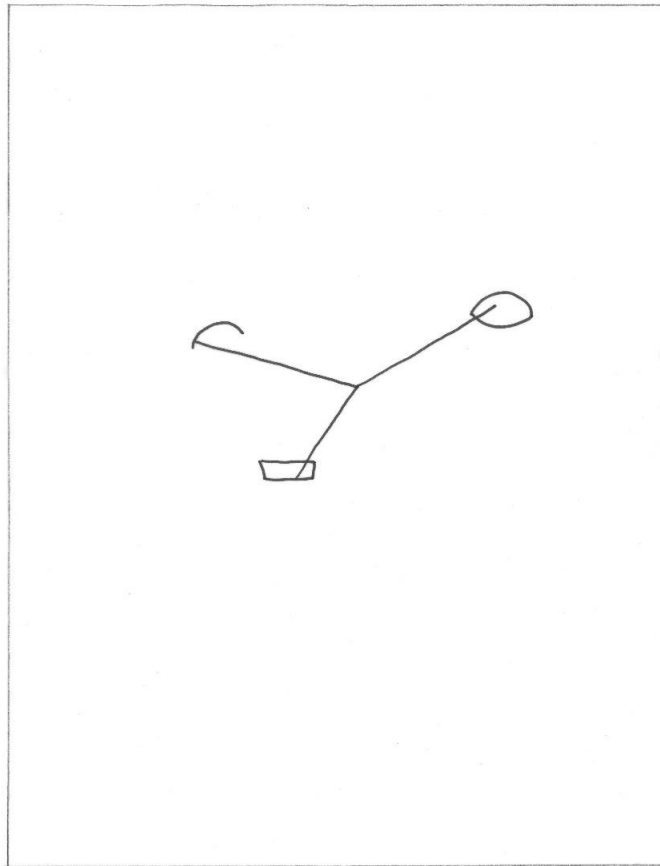
III.c.3



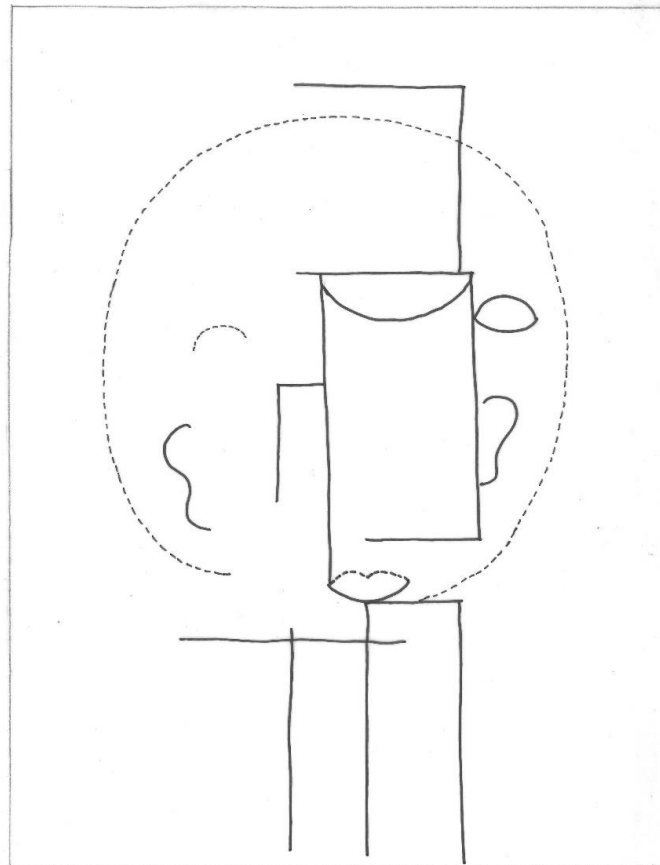
III.c.4



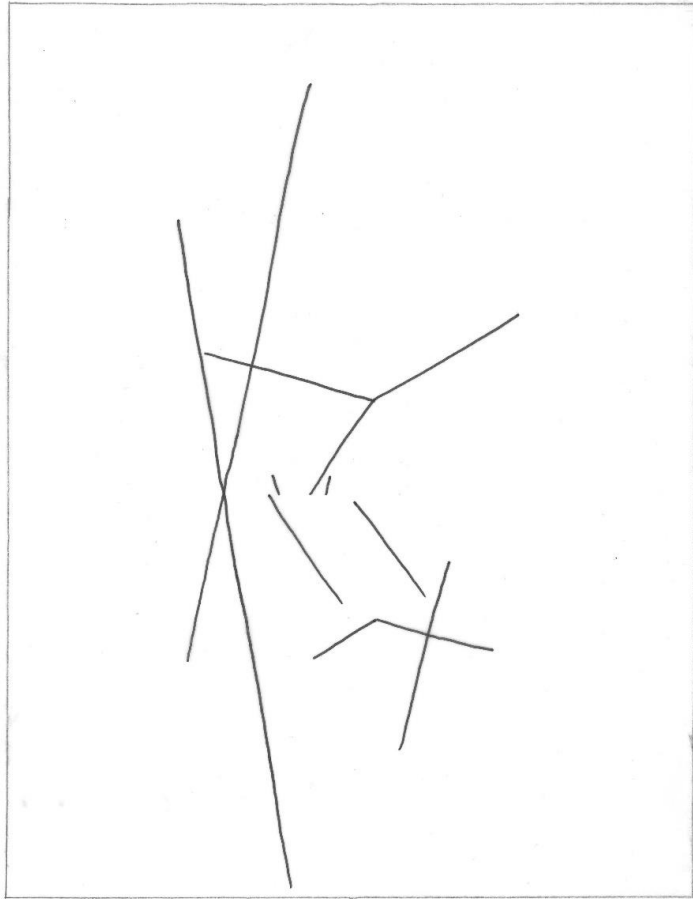
III.d.1



III.d.2



III.e.1



III.e.2

Abstract

Die vorliegende Arbeit „Kopf oder Schrift – Drei *papiers collés* Picassos im Grenzgebiet von Malerei und Lyrik“ beschäftigt sich mit drei Werken Pablo Picassos, die zwischen dem Winter 1912 und Sommer 1913 entstanden. Hauptgegenstand der Ausführungen ist die Frage, inwiefern sie in ihren Funktions- und Sinngeneseprozessen lyrischen Texten ähnlich sind. Bedeutung und Referenz entstehen durch Prozesse simultaner Sinngenesese auf formaler wie semantischer Ebene. Gleichzeitig eröffnen die einzelnen Markierungen assoziative Bedeutungsräume, die weiter sind als ihre primär-lexikalischen Sinnzuweisungen. Darin gleichen sie sich lyrischen Texten an. Anhand eines geschichtlichen Überblicks werden die ausgewählten Werke als ein Höhepunkt der vorangegangenen Entwicklung kubistischer Syntax positioniert. Mithilfe von theoretischen Ausführungen aus den Bereichen der Bildwissenschaft und Poetologie werden Termini erarbeitet, die für die Beschreibung dieser spezifischen Sinnprozesse produktiv gemacht werden. In Ergänzung dazu zeigt sich, dass das Genre der Kalligramme seit seinen ältesten Beispielen die Nähe zwischen der Bildlichkeit von Schrift und Sprache zugunsten verdichteter assoziativ-semantischer Aussagen genutzt hat. Durch Stéphane Mallarmés Neuerungen in seinem Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* und Guillaume Apollinares letztem Gedichtband *Calligrammes* wird deutlich, dass es bis ins 20. Jahrhundert beständig aktualisiert wurde. In Apollinares lyrischem Werk lässt sich durch die enge Freundschaft zu Picasso eine eigenständige malerische Qualität feststellen, wie auch umgekehrt eine lyrische Qualität in den ausgewählten *papiers collés* Picassos sichtbar wird. Abschließend kann gezeigt werden, dass die Werke Picassos ihre Bedeutungen aus den komplexen Verbindungen zwischen ihren visuell- und sprachsemantischen Kapazitäten gewinnen und ihre plurisemantischen Funktions- und Erkenntnisprozesse analog zu lyrischen Texten operieren.

The present Master's thesis „Kopf oder Schrift – Drei *papiers collés* Picassos im Grenzgebiet von Malerei und Lyrik“ [trans.: Head or Script – Three *papiers collés* by Picasso in the periphery of painting and poetry] is considering three works done by Pablo Picasso between the winter of 1912 and the summer of 1913. Its main inquiry lies in comparing the selected paintings to poetry, in terms of their operational principles and processes of sensemaking. Meaning and referentiality are produced through simultaneous sensemaking both on a formal as well as semantical level. Coinstantaneously, the autonomous graphical marks are capable of opening up larger associative semantic fields than are covered by their primary lexical meaning. In this, the selected *papiers collés* resemble operations in poetical texts. By positioning them in their historical narrative and, within it, as pinnacle examples of the development of the cubist syntax, the complexity of their operational system can be demonstrated. With the help of a specified and clarified terminology drawn from theoretical assumptions of both pictorial science and poetology, the *papiers collés* can subsequently be described in a more precise and clarified manner. A closer look at the genre of visual poetry will reveal manifold ways of entanglement between script, language and pictures. Stéphane Mallarmés poem *Un coup de dés* and Apollinares last volume of poetry, *Calligrammes*, show that the genre was updated even in the 20th century. Furthermore, the close amity of Apollinaire and Picasso led to mutual influences in the respective production of the artists, making the poet's works more picturesque and the painter's works more lyrical. Thus can conclusively be shown, that the the three selected works by Picasso adopt operational and semantical processes of sensemaking analogous to those in poetical texts.