



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Carolin Meister, „Color Reading‘. Zur Codierung von Farbe im kubistischen Werk Picassos“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/meister.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

„Color Reading‘. Zur Codierung von Farbe im kubistischen Werk Picassos

Carolin Meister
carolinmeister@ngi.de

I.

[1] Bilder, so will es bereits die klassische Kunsttheorie, stellen keine reinen Sichtbarkeiten dar. Auch wenn sie sich an das Auge vor allem von Betrachtern richten, adressieren sie im Sinne einer ‚Iconologia‘ ebenso den Intellekt desjenigen, der sie sieht. Als dechiffrierbare Bildzeichen ist den dargestellten Dingen neben ihrer schönen Form auch Bedeutung mitgegeben. Nicht erst seit den ikonologischen Studien Erwin Panofskys ist dieses Zusammenspiel von Sichtbarem und Lesbarem ein Thema kunstwissenschaftlicher Reflexion. Die neuzeitliche Öffnung illusionärer Bildräume bezeugt darum nicht nur jene von Alberti so benannte ‚forza del vedere‘, sondern spricht nicht minder von einer ‚forza del sapere‘.

[2] Die differentielle Qualität des bildlichen Mediums wird von der klassischen Kunsttheorie in der Opposition von ‚disegno‘ und ‚colore‘ angelegt. Mit Zeichnung und Farbe werden die zwei konstitutiven Prinzipien für die Malerei unterschieden, welche ihre doppelte Natur begründen: ihre prinzipielle Intellegibilität und ihre grundlegende Sensualität. Demnach verbürgt die Zeichnung (‚disegno‘) als Träger der künstlerischen Idee (‚idea‘) die geistige Dimension des Bildes – und öffnet die Malerei zugleich für den Hoheitsbereich des Diskurses.¹ Die Farbe

¹ Vgl. z.B. Erwin Panofsky, ‚Idea‘. *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Berlin 1924; Wolfgang Kemp, „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), 219-240; Georges Didi-

(,colore') wird dagegen ganz auf Seiten des sinnlichen Scheins verortet und ist damit nicht dem diskursiven Vermögen, sondern der visuellen Perzeption anvertraut.² Die Verschränkung von Sichtbarkeit und Lesbarkeit³ ist mit dieser doppelten Begründung der Malerei im klassischen Kunstdiskurs gegeben: Als Träger der Idee adressiert das ,disegno' den Intellekt des Betrachters und garantiert die prinzipielle Lesbarkeit der Malerei, während die Farbe sich primär an den Gesichtssinn richtet und die spezifische Visualität der Malerei begründet.

[3] Seit ihren Anfängen artikuliert sich die metaphysische Opposition der Kunsttheorie bekanntlich auch im Sinne einer Hierarchie, nämlich als Primat der Zeichnung gegenüber der Farbe. Insofern es dem ,disegno' überantwortet bleibt, die Malerei über das Feld reiner Sinnlichkeit zu erheben, wird der Farbe eine bloß sekundäre, d.h. supplementäre Funktion zugeordnet. Allein dank der Zeichnung partizipiert die bildende Kunst an den Diskursen, welche die Domäne bildlicher Repräsentation gegenüber dem reinen Handwerk nobilitieren. Mit der Vorherrschaft des ,disegno' gewährt der klassische Kunstdiskurs somit den Anschluß der Malerei an das Tätigkeitsfeld des Geistes. Umgekehrt gilt: „Quelle que soit l'époque, mettre en cause la suprématie du dessin, c'est s'en prendre aux conditions intellectuelles qui fondent l'intelligibilité de la représentation picturale et donc ruiner toute possibilité de rattacher celle-ci à l'univers du discours.“⁴ Wo jedoch die Zeichnung in die Nähe zum diskursiven Vermögen rückt, ist im Konzept des ,colore' die Farbe als privilegierte Sphäre der ästhetischen Erfahrung indiziert. Insofern die Chroma unmittelbar die Sinne adressiert, ist sie das Medium, in dem sich die ästhetische Anschauung vollzieht. Unter bestimmten Vorzeichen kann sie vom bloßen Supplement zum eigentlichen Element der Malerei avancieren – so z.B. im 1708 erschienenen *Cours de peinture par principes* von Roger de Piles, der das Wesen der Malerei an die Farbe knüpft, da allein sie die unverwechselbare Visualität und Sensualität der Malerei zu begründen vermag.⁵

[4] Die Differenz, die im klassischen Kunstdiskurs Zeichnung und Farbe voneinander scheidet, hat sich jedoch nicht nur theoretisch ausbuchstabiert. Noch bis ins 20. Jahrhundert hinein hat sie die kunsthistorische Kartographie polarisiert und die Rezeption der Werke auf diese Weise perspektiviert. Als grundlegendes Aufteilungsprinzip für die abendländische Kunstgeschichte reguliert sie die

Huberman, „Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art“, *La Part de l'oeil. Revue annuelle* 6 (1990), 31-51; Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of disegno*, Cambridge 2000.

² Vgl. z.B. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989; Éric Alliez, Elisabeth von Samsonow (Hrsg.), *Chroma Drama. Widerstand der Farbe*, Wien 2001.

³ Rainer Falk zeigt in seinem Beitrag in dieser Publikation die Verschränkung von Sichtbarkeit und Lesbarkeit im Kontext der Textedition anhand von Goethes *Römischem Carneval* auf: Die ästhetische Erfahrung des Textes ist nicht von seiner Gestalt bzw. Gestaltung zu entbinden.

⁴ Lichtenstein, *La couleur éloquente*, 163.

⁵ Nach dem Argument de Piles' adressiert die Zeichnung im Unterschied zur Farbe vielmehr den Tastsinn und kann darum nicht als essentielles Prinzip der Malerei verstanden werden. Als blinder Teil einer Augenkunst muß sie gegenüber der Farbe als sekundär gewertet werden. De Piles argumentiert für ein Primat des ,colore' gegenüber dem ,disegno' und damit zugleich im Sinne eines ,paragone' für die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Skulptur: „En rapportant le dessin à l'ordre tactile, Roger de Piles opère un étonnant renversement qui lui permet d'attribuer au coloris l'ensemble des déterminations spécifiquement visuelles de la peinture. Un même argument sert ainsi à prouver la supériorité de la couleur sur le dessin et celle de la peinture sur la sculpture: celui, bien connu, selon lequel la vue est supérieure au toucher.“ Vgl. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, 173.

Anordnung der einzelnen Stile und künstlerischen Werke: Angefangen von den Antagonisten Raffael versus Tizian über Poussin versus Rubens, Ingres versus Delacroix und Picasso versus Matisse bis zur Gegenüberstellung italienischer und niederländischer Malerei, von Florenz und Venedig oder von Symbolismus und Impressionismus wurde die Unterscheidung zwischen ‚disegno‘ und ‚colore‘ in zahlreichen Aufstellungen inkarniert.⁶ Entsprechend der überlieferten Opposition zwischen einer begrifflich fundierten Ideenkunst und einer in der Wahrnehmung verorteten Augenkunst wurden damit auch in der Moderne zwei Arten piktoraler Bedeutungsproduktion einander gegenübergestellt: die semiologische einer primär konzeptuellen Malerei und die phänomenologische einer primär visuellen Malerei. Die semiologische artikuliert sich als eine Lektüre von Symbolen oder Bildzeichen, die vom Vorwissen des Betrachters nicht zu entbinden bleibt und die Potentiale ästhetischer Erfahrung intellektualistisch ausdünnert. Die phänomenologische adressiert emphatisch einen unverbildeten Blick und stellt als sinnliche Anschauung den Hort ästhetischer Erfahrung dar.

II.

[5] Es gehört nicht erst zu den großen Emphasen des Modernismus, daß die Farbe über spezifische affektive Werte verfügt, die direkt auf die visuelle Wahrnehmung des Betrachters einwirken. Dennoch verbannt die modernistische Forderung nach einer medialen Entmischung der einzelnen Künste erstmals radikal Techniken des Lesens und des Spektakels aus der Domäne der Malerei.⁷ 1940 formuliert Clement Greenberg prominent für diesen Diskurs: „Die realistische Nachahmung selbst richtete weniger Schaden an als die realistische Illusion im Dienste einer sentimental und deklamatorischen Literatur.“⁸ Die von Literatur und Theater bereinigte Optizität des Modernismus wird auf der Intensität von Farbflächen fundiert. Wie nie zuvor in der Geschichte der Kunst soll die Malerei eine überwältigende Unmittelbarkeit der koloristischen Wirkung gegen das klassische Primat von Zeichnung und Idee setzen. Durch das schiere Ausmaß, welches Farbflächen gerade im ‚colour field painting‘ annehmen, fällt jede distanzierende Tätigkeit des Entzifferns von vorneherein aus. Greenberg schreibt an selber Stelle: „In allen Künsten gibt es ein allgemeines Bestreben, die Ausdrucksmöglichkeiten des jeweiligen Mediums zu erweitern, nicht um Ideen oder Begriffe auszudrücken, sondern um die Sinnesempfindungen, die irreduziblen Elemente der Erfahrung, mit größerer Unmittelbarkeit zum Ausdruck zu bringen.“⁹

[6] Neben einem präsenzästhetisch fundierten Modernismus verzeichnet jedoch die bildende Kunst bereits des frühen 20. Jahrhunderts diverse Positionen, welche die Zuschreibung von Sichtbarkeit und Lesbarkeit im Kontext der Malerei neu verteilen. Was in Frage steht, ist die metaphysische Differenz, welche die klassische Kunsttheorie mit den Konzepten von ‚disegno‘ und ‚colore‘ begründet. Auf der einen Seite erfährt die Zeichnung als ehemals ideelles Prinzip eine Materia-

⁶ Natürlich fällt auch Heinrich Wölfflins Unterscheidung eines ‚linearen‘ und eines ‚malerischen Stils‘ unter dieses Strukturmuster. Wölfflin wertet den Übergang vom ‚Tastbild‘ des zeichnerischen Stils zum ‚Sehbild‘ des malerischen Stils als die grundlegendste Wendung, welche die Kunstgeschichte kennt.

⁷ Für diese Position steht bekanntlich als Label Clement Greenberg. Vgl. *The Collected Essays and Criticism*, hrsg. John O’Brian, Chicago 1986, I, 27. Vgl. Michael Frieds bekanntes Argument der ‚antitheatricality‘ der modernen Malerei, besonders: „Art and Objecthood“, *Artforum* 5/10 (1967), 12-23.

⁸ Clement Greenberg, „Zu einem neueren Laokoon (1940)“, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam, Dresden 1997, 63.

⁹ Greenberg, „Zu einem neueren Laokoon“, 67f.

lisierung, die von der Linie zur Körperspur und von der graphischen Projektion zur Selbsteinschreibung führt. Die Transparenz eines Verfahrens, das der intellektuellen Tätigkeit am nächsten kommen sollte, wird in ein direktes Ausdrucksmedium der Physis konvertiert. Die Hand befreit sich von ihrer Unterordnung unter das denkende Auge, um manuelle, materielle Spuren zu produzieren, welche die visuelle Wahrnehmung zugunsten einer affektiven Wirkung übersteigen: Jackson Pollocks ‚drippings‘, Cy Twomblys ‚graffito‘, Robert Morris‘ ‚blind time drawings‘. Auf der anderen Seite wird gegen die sinnliche Erfahrungsqualität der Farbe die Codierung auch von Farbwahrnehmung ausgespielt. Wenn die Farbe nicht von den diskursiven Aspekten einer Semiologie oder Symbolik zu entbinden ist, besteht für die Unmittelbarkeit der koloristischen Ausdrucksqualität keine Gewähr. Es geht um effiziente Unterbrechungen jener vermeintlich direkten Wirkung auf das Auge, mit der die Farbe jeden Umweg über das Denken zu unterbinden scheint. Die überlieferte Dichotomie zwischen Konzeption und Vision, Ideenkunst und Augenkunst steht damit auf dem Prüfstand. Farbe und Zeichnung werden als differentielle Medien profiliert, die jeweils durch Konventionen geschichtet sind. Die transformativen Prozesse zwischen Sehen und Lesen¹⁰, zwischen Anschauung und Lektüre werden zu einem privilegierten Spielfeld der ästhetischen Erfahrung.

[7] Den ersten entscheidenden Moment dieser Entwicklung in der Kunst des 20. Jahrhunderts stellt der Kubismus Pablo Picassos dar. Dies gilt für den Aspekt von Linie und Zeichnung erwiesenermaßen; es gilt allerdings auch für den bis dato kaum untersuchten Aspekt der Farbe.¹¹ Picasso dekonstruiert in seinen kubistischen Arbeiten nicht nur die graphischen Codes der klassischen Repräsentation, um schließlich die Wiedergabe von Gegenständen in analogen Formen durch ein Set arbiträrer Zeichen zu ersetzen.¹² Auch die Farbe wird ihrer unmittelbaren Wirkung entledigt und auf elementare Codierungen zurückgeführt. Dabei sind es allem voran die französische und spanische Tri- bzw. Bikolore, nämlich konventionalisierte chromatische Sequenzen, die gegen die direkten affektiven Ausdrucksqualitäten der Farbe zum Einsatz kommen. Was mit den national codierten Farbfeldern in den Bildern vom Frühjahr 1912 ins Wanken gerät, ist die Opposition zwischen Sichtbarkeit und Lesbarkeit – d.h. zwischen einer Phänomenologie und einer Semiologie der bildlichen Repräsentation.

III.

[8] Nicht nur von Henry Kahnweiler wird der Kubismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts als neue konzeptuelle Kunst gehandelt: „Conception and vision – by means of this apparently simple opposition, early critics and theorists of Cubism sought to explain the unprecedented departures from naturalism that characterized the new style in painting. In doing so, these theorists drew on one of the most fundamental antinomies in art history.“¹³ Die zeitgenössische Kunst-

¹⁰ Vgl. hierzu in dieser Publikation die Analyse von Sabine Slanina zur ästhetischen Figur des Flecks, die als paradigmatische Figur einer Transformation zwischen Sichtbarkeit und Lesbarkeit gelten kann.

¹¹ Linda Nochlin hat mit ihrer Studie über „Picasso’s Color: Schemes and Gambits“ Pionierarbeit auf diesem Feld geleistet. Vgl. *Art in America* 12 (1980), 105-123 und 177-183.

¹² Vgl. dazu zuletzt David Rosands Epilog „Picasso’s Rehearsal“ in: ders., *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002, 329–342, sowie Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, Yale 2003.

¹³ Christine Poggy, „Braque’s Early Papiers Collés: The Certainties of Faux Bois“, in: Lynn Zelevansky (Hrsg.), *Picasso and Braque. A Symposium*, New York 1992, 129. Poggy hat darauf hingewiesen, daß die zeitgenössische Rezeption des Kubismus die Bahnen für die spätere

kritik stellt das kubistische Projekt in die Tradition des ‚disegno‘ und knüpft dabei an die überlieferte Unterscheidung der klassischen Kunsttheorie an. Die geringe Aufmerksamkeit, die Picassos Behandlung der Farbe in der Forschung erzielen konnte, wurde von Linda Nochlin als das späte Erbe der kunsttheoretischen Opposition gedeutet: Während Matisse für die Malerei des 20. Jahrhunderts als Kolorist gefeiert und studiert wird, wird die herausragende Bedeutung seines Rivalen Picasso – in der Nachfolge von Poussin und Ingres – auf seiner Zeichenkunst fundiert.¹⁴ Als intellektualistische Kunstübung steht das kubistische Projekt damit auch jenen postimpressionistischen Positionen einer Augenkunst gegenüber, die Sinnesdaten in farbige Notationen transkribieren. Anstatt die visuelle Anschauung der Natur in bildlichen Formationen zu fixieren, analysieren Picasso und Braque die Konventionalität des überlieferten Darstellungssystems. Isoliert und aus dem Dienst des Illusionismus entlassen, präsentieren die ‚membra disiecta‘ des analytischen Kubismus jene Grundbausteine, aus denen sich der klassische Bildraum konstituiert.

[9] Mit den Collagen Picassos vollzieht sich der für die Entwicklung des Kubismus entscheidende Schritt von der Dekonstruktion einer Bildordnung zur Semiologie: Die ‚papiers collés‘ der Jahre 1912 und 1913 generieren aus den elementaren Formen der illusionistischen Malerei die Zeichen für eine konventionelle Bilderschrift.¹⁵ Es geht nicht mehr darum, die Konventionen der Raum- und Körperdarstellung – der Perspektivkonstruktion und der Modellierung – in ihren einzelnen Bestandteilen freizulegen. Statt dessen gilt es, einfache Motive wie Geige oder Flasche durch ein reduziertes Arsenal zunehmend arbiträrer Notationen zu bezeichnen. An die Stelle der ikonischen Wiedergabe der Dingwelt tritt eine Ordnung von Bildzeichen, die es wie jedes andere semiotische System zu dekodieren gilt.¹⁶

[10] Die hiermit nur sehr verkürzt skizzierte Entwicklung der kubistischen Semiologie durch Picasso impliziert eine maßgebliche Transformation der ästhetischen Erfahrung. Die visuelle Wahrnehmung einer illusionistisch begründeten Kunst, welche Ähnlichkeiten zwischen Bild und Welt erkennt, wird in ein Verfahren der Lektüre umgewandelt. Statt Gegenstände dem Blick zu präsentieren und Ausichten in die Natur zu imitieren, fordern die sparsamen ‚papiers collés‘ Picassos Dekodierungsleistung. Wiedererkennendes Sehen wird in eine Entzifferung arbiträrer Zeichen umgewendet, die nicht nur im Sinne einer Symbolik konventionell sind, sondern wie im System der Schrift kontextuell und differentiell funktionieren.¹⁷

[11] Angesichts eines künstlerischen Projektes, das in diesem Sinne vom Malen zum Schreiben, vom Ding zum Zeichen und vom Sehen zum Lesen führt, stellt

Forschung vorgegeben hat: „To a large extent, the critical opposition of conception and vision, as it was formulated by contemporary theorists and artists, has continued to dominate subsequent interpretations of Cubism“ (ebd., 131).

¹⁴ „Another reason for our failure to pay proper attention to the role of color in Picasso’s work is historical and epistemological: the time-honored tradition of opposing color to form, painting to drawing.“ Vgl. hierzu Nochlin, „Picasso’s Color“, 106f.

¹⁵ Yve-Alain Bois hat darum Picassos Arbeiten vom Herbst 1912 die entscheidende Wendung in der Entwicklung einer kubistischen Semiologie zugeschrieben. Vgl. hierzu „The Semiology of Cubism“, in: Zelevansky (Hrsg.), *Picasso and Braque*, 169-208.

¹⁶ Vgl. hierzu vor allem die Studien von Pierre Daix, Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss sowie die von Lynn Zelevansky herausgegebenen Akten des Symposiums *Picasso and Braque*.

¹⁷ Vgl. hierzu insbesondere Yve-Alain Bois, „Kahnweiler’s Lesson“, in: ders., *Painting as Model*, Cambridge/Mass., London 1993, 65–100.

sich die Frage: Was geschieht mit der Farbe, die trotz ihrer naturwissenschaftlichen Systematisierung durch den Postimpressionismus bis dato das Residuum sinnlicher Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung darstellt? Welche Funktion kommt also dem nicht konzeptualisierbaren chromatischen Element zu im Kontext des kubistischen Werks von Picasso, das eine umfassende Semiotisierung des Repräsentationssystems betreibt?

[12] Die Antwort auf diese Frage scheint auf den ersten Blick sehr einfach, denn zuallererst wird Farbe schlicht von der Palette der Kubisten verbannt. Schon Henry Kahnweiler bemerkt, daß das kubistische Projekt sich auf dem Gebiet der Form artikuliert und das Problem der Farbe zwangsläufig aussparen muß.¹⁸ Wenn Picasso bildliche Repräsentation auf die Codes ihrer Bedeutungskonstitution zurückführt, dann geschieht dies im Medium einer – mit den Worten Walter Benjamins – radikal „unfarbigen“¹⁹ Malerei. Die kubistische Semiologie ist grau-braun getönt wie eine Grisaille. Was in diesem „monochrome laboratory“²⁰ an Chroma verbleibt, ist nicht das natürliche Spektrum einer Lokalfarbigkeit, sondern bloße Funktion des ‚chiaroscuro‘: Der Einsatz der Farbe wird auf die Wiedergabe von Licht- und Schatteneffekten begrenzt. Damit steht sie aber ganz im Dienste taktiler, d.h. gerade nicht genuin visueller Werte und kann als ein Element des traditionellen ‚disegno‘ betrachtet werden. Die kubistische Grisaille richtet sich nicht an das Auge, sondern an die Hand, welche die Form der Dinge ertastet. Insofern die Chromatik in diesem Sinne eine Funktion der Plastik darstellt und die Farbe der Form untergeordnet ist, wird ihre affektive und expressive Qualität weitgehend reduziert. Diese Reduktion ist, wie Linda Nochlin dargelegt hat, auch als ein Statement des Kubismus gegen die jüngsten Entwicklungen des Kolorismus anzusehen: „Especially in the case of Analytic Cubism, the rejection of color by both Picasso and Braque must be read as a conscious repudiation of the recent vanguard past, especially the four great Post-Impressionist masters – Cézanne, van Gogh, Gauguin and Seurat – whose innovations were so heavily dependent on color for their formal daring and expressive power.“²¹ In zweifachem Sinne erhält die Farbe im Kubismus folglich dadurch Bedeutung, daß sie vermieden wird: sei es als potentielle Reserve einer direkt die Wahrnehmung adressierenden, optischen Sinneserfahrung, sei es als Ausdrucksmedium der jüngsten Vergangenheit der Malerei, nämlich des Kolorismus der Postimpressionisten. Benjamin Buchloh faßt zusammen: „Color was so highly invested and overdetermined, even in its most advanced scientific status within Neo-Impressionism, that none of its options was literally practicable or accessible or manageable for the Cubist project at that time.“²²

¹⁸ Kahnweiler berichtet auch davon, daß Picasso 1910 versuchte, Farbe in seine Kompositionen einzuführen, sich aber stets wieder gezwungen sah, diese zu übermalen.

¹⁹ Für Walter Benjamin stellt sich die Frage, inwiefern der Kubismus trotz seiner Unfarbigkeit dennoch malerisch bleibt und nicht zur Graphik konvertiert. Vgl. seine Antwort auf Gershom Scholems „Brief über den Kubismus“ in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972ff., II/3, 1412.

²⁰ Rosalind Krauss, „Picasso/Pastiche“, in: dies., *The Picasso Papers*, New York 1998, 169.

²¹ Vgl. Nochlin, „Picasso's Color“, 105.

²² Diskussionsbeitrag von Benjamin Buchloh in: Zelevansky (Hrsg.), *Picasso and Braque*, 166.

IV.

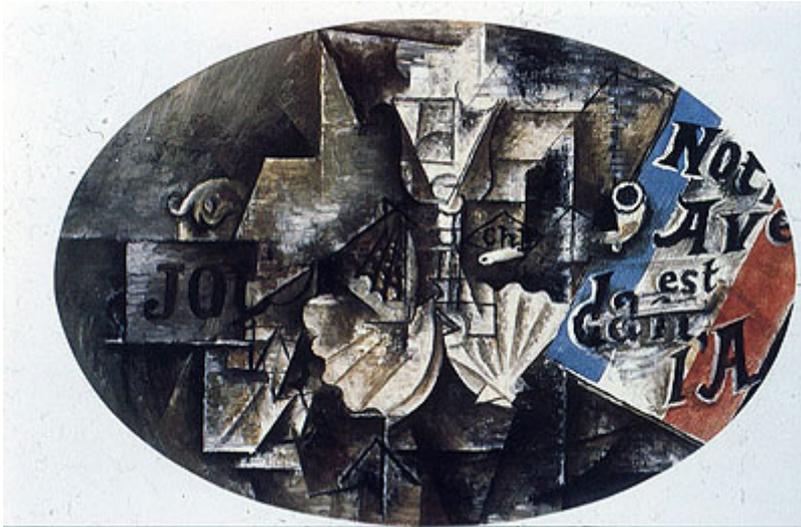


Abb. 1: *Notre Avenir est dans l'Air* (38 x 55,5 cm), Frühjahr 1912.

[13] Trotz dieser Diagnose taucht im Frühjahr 1912 die Farbe nach ihrer Verban-
nung in einzelnen Werken Picassos wieder auf.²³ Eines der ersten Beispiele stellt
Notre Avenir est dans l'Air (38 x 55,5 cm) dar, das sich heute in Privatbesitz
befindet (Abb. 1).²⁴ In der rechten Bildhälfte des ovalen Gemäldes erscheint in
leuchtenden Farben eine französische Nationalfahne. Überzogen vom Schriftzug
des titelgebenden Slogans²⁵ und ohne jede Verankerung in der facettierten
Anlage der Komposition, doubliert die Trikolore die Oberfläche des Bildes. Ihre
Farben Blau, Weiß und Rot sondern sich deutlich ab von der übrigen Grisaille des
Bildes.

[14] Ein Gutteil der Spannung von *Notre Avenir est dans l'Air* basiert auf der
markanten chromatischen Diskontinuität zwischen dem weitgehend monochrom
gehaltenen Stilleben und der Fahne mit ihren strahlenden Primärfarben. Dieser
Bruch in der Farbgebung wird verstärkt durch den Verzicht auf jegliche luminare
oder räumliche Definition im Fahnenmotiv: Die Trikolore ist radikal isoliert von

²³ Rosalind Krauss hat bemerkt, „that Picasso, in particular, wanted to open cubism to color, and that from the beginning of his collage activity he acted from time to time on the assumption that the new system of analysis might allow this [...]“ (Krauss, „Picasso/Pastiche“, 171.) Vgl. auch William Rubin: „[...] Picasso had been trying to insert color into Analytic Cubism since 1910, but with the exception of a single small painting, no longer extant, he had always painted it out. He was, in effect, reacting to the essential incompatibility between bright, unmodulated color and the atmospheric and luminous space of 1911 Cubism.“ (William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*, New York 1989, 39.)

²⁴ Es gibt insgesamt drei Versionen dieses Gemäldes. Vgl. hierzu Pierre Daix und Jean Rosselet, *Picasso: The Cubist Years, 1907-1916. A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Boston 1979, 464.

²⁵ Der Slogan *Notre Avenir est dans l'Air* entstammt einem Propagandapamphlet für die Entwicklung der militärischen Luftfahrt, das im Februar 1912 publiziert wurde. Das Cover des Pamphlets zeigte das Motiv der französischen Trikolore mit nämlichem Slogan. Picassos Zitation des Coverdesigns wurde im Kontext seines Werks als Metapher des kubistischen Unternehmens gedeutet, die auf Frankreich als das Land des Fortschritts Bezug nimmt. Vgl. hierzu Rubin, *Picasso and Braque*, 32–34, sowie Nochlin, „Picasso's Color“, 107-112. Als weiteren Grund für Picassos Einführung des patriotischen Motivs gibt Nochlin die Herausforderung des Kubismus durch eine Ausstellung der italienischen Futuristen bei Bernheim-Jeune im Februar 1912 an. Im Sinne einer Aufforderung zum Kampf um die avantgardistische Vorherrschaft wäre die Trikolore demnach zu interpretieren als „response to the Italians' arrogant challenge“ (ebd., 110).

der Hell-Dunkel-Modellierung der übrigen Bildgegenstände. Wie John Golding bemerkt hat, erscheint sie als unabhängiges piktorales Element, an dem sich keinerlei Effekte der aktuellen Raum- und Lichtsituation markieren.²⁶ Die chromatische Anlage von *Notre Avenir est dans l'Air* setzt insofern eine räumliche Separation zwischen den beiden unterschiedlichen Aspekten der Farbe durch: auf der einen Seite die dem ‚disegno‘ nahe stehende taktile Funktion, welche die Farbe als ein Element des ‚chiaroscuro‘ übernimmt; auf der anderen Seite die visuelle Funktion der ‚colore‘, die auf der reinen Wirkung von Farbflächen basiert. Während erstere in den monochromen Bildern der Kubisten den wesentlichen Einsatz der Farbe beschreibt, ist die Zweite im Frühjahr 1912 eine Neuheit.

[15] Durch die Spaltung der unterschiedlichen chromatischen Funktionen im Bild wird der Antinaturalismus der Farbe, welcher mit im Motiv der Fahne gegeben ist, forciert. Denn der Akkord von Blau, Weiß und Rot entstammt nicht der Natur, sondern dem Archiv kultureller Symbole und Artefakte. In der Nationalfahne Frankreichs sind die drei Farben Blau, Weiß und Rot zu einem codierten Verbund vernäht. Anders als im System des Naturalismus handelt es sich nicht um Gegenstandsfarben einer natürlichen Welt. Anders als im Impressionismus und Postimpressionismus hat man es allerdings auch nicht mit optischen Daten zu tun, die das farbige Erscheinungsbild der Dinge in einem Notationssystem von Flecken und Punkten auf die Leinwand überträgt. Und schließlich fungieren Blau, Weiß und Rot genauso wenig als Ausdrucksträger eines Kolorismus, der die expressive Qualität der Chroma über Naturtreue oder Wissenschaftlichkeit setzt. Der sparsame und sehr gezielte Einsatz von Primärfarben im Kontext eines weitgehend monochromen Gemäldes ist ganz offenkundig losgelöst von den Konnotationen Sinnlichkeit, Subjektivität, Emotion oder Expression. Was die Trikolore in *Notre Avenir est dans l'Air* statt dessen ins Bild setzt, ist Farbe als Konvention: Unmöglich das leuchtende Blau nicht als konstitutives Element eines nationalen Symbols zu lesen. Effektiv transformiert Picasso im Motiv der Fahne die unmittelbare Wirkung von Farbflächen in unhintergehbare Bedeutungskonstitution. Als „signifier of French identity and modern progress“²⁷ ist die Wahrnehmung von Blau, Weiß und Rot nicht von der nationalen Botschaft zu lösen, die jeder Betrachter unweigerlich in ihrem Akkord erkennt.²⁸ Die Farbe, die 1912 in *Notre Avenir est dans l'Air* die monochrome Welt des Kubismus sprengt, ist eine Readymade-Chroma.

[16] Bei der Rückkehr von ‚colore‘ in das kubistische Werk Picassos ist das Ästhetische folglich untrennbar mit dem Außerästhetischen und sinnliche Erfahrung untrennbar mit Intellegibilität verwebt. Auch wenn die Leuchtkraft der Trikolore im monochromen Umfeld ihren Verstärker findet, fungiert sie notwendig und automatisch auch als chromatisches Zeichen. Als solches ist ihr Verhältnis zum Bezeichneten nicht natürlich, sondern arbiträr: Sie bildet ihren Gegenstand nicht ab, sondern sie referiert auf ihn durch einen Code. Daß dieser Code keineswegs geheim ist, sondern sich allgemeiner Bekanntheit erfreut, ist für die Funktionsweise der Farbe in *Notre Avenir est dans l'Air* entscheidend. Jedes wirkungsästhetische Postulat der Unmittelbarkeit einer chromatischen Sensation wird durch die Automatik der Bedeutungszuweisung torpediert. Die ästhetische Wahrnehmung von Farbe ist in dieser kubistischen „semiology of color“²⁹ insofern

²⁶ Vgl. John Golding, *Cubism: A History and Analysis. 1907-1914*, New York 1959, 111f.

²⁷ Vgl. Nochlin, „Picasso's Color“, 113.

²⁸ Zu einer ikonographischen Interpretation des Fahnenmotivs, das Frankreich als „country of modernity“ ins Bild setzt. Vgl. Nochlin, „Picasso's Color“, 109-112.

²⁹ Krauss, „Picasso/Pastiche“, 175.

zwangsläufig mittelbar: Die Aufdringlichkeit der nationalen Codierung³⁰, welche die Trikolore ins Bild setzt, verstellt die reine Sichtbarkeit der Farben durch ihren symbolischen Wert. Der Farbakkord der Fahne im Stilleben von 1912 klingt darum unweigerlich französisch. Auch wenn Blau, Weiß und Rot als visuell hervorsteckende Farbflächen sich effektiv an das Auge des Betrachters richten, ist ihre Anschauung durchdrungen von der unumgehbaren zeichenhaften Funktion.³¹

[17] *Notre Avenir est dans l'Air* stellt nicht das einzige Beispiel dieser Werkphase dar, in dem Picasso die Codierung von Farbflächen – genauer: von Farbsequenzen – testet. Vielmehr ist die Farbe stets symbolisch resorbiert und taucht ausschließlich im Kontext einer grau-braunen Grisaillemalerei auf. Es gibt weitere Stilleben, in denen er die französische (Bsp. *Nature Morte avec Chaise Canée*, 1912) bzw. die spanische Nationalfahne darstellt (Bsp. *Nature Morte Espagnole*, 1912, *Nature Morte, Fêtes de Céret*, 1912) oder didaktische Farbdigramme zitiert (Bsp. *Bouteille de Bass et Guitare*, 1912). Mit Blick auf Picassos Einsatz von Farbe in den Werken des Jahres 1912 hat Richard Rosenblum bemerkt: „In all cases, Picasso is using color symbolically, whether it alludes to national messages, a new dictionary of the palette that is analogous to the dictionary of forms, or the invasion of popular color which is a complete about-face from the use of traditional artists' color [...].“³²

[18] Was die Verwendung der Chroma in allen diesen Beispielen ausmacht, ist, daß sie Sichtbarkeit und Lesbarkeit miteinander verschaltet. Auch wenn die farbigen Elemente in den Gemälden des Jahres 1912 leuchtend hervortreten und aus der Grisaille der Bilder förmlich ins Auge springen, sind sie als visuelle Schemata stets zurückgebunden an eine allgemeine standardisierte Botschaft. Eine herausragende Rolle spielen dabei die Motive der französischen und spanischen Nationalfahne, die im Design codierter Farbfolgen Naturalismus und unmittelbare Ausdrucksqualität durch Konventionalität ersetzen.³³ Picassos gezielte Verwendung von Lackfarben³⁴ für die Wiedergabe der Fahnenmotive bekräftigt die formalästhetische Absage an das privilegierte Ausdrucksmedium künstlerischer Subjektivität: Wie die Gegenstände, die sie ins Bild setzt, entstammt diese Farbe nicht einer autonomen Sphäre der Kunst, wie Clement Greenberg es wollte, sondern der Massenkultur.³⁵

³⁰ Rainer Falk zeichnet in dieser Publikation exemplarisch anhand der Rezeptionsgeschichte von Goethes *Römischer Carnival* nach, daß auch Typographie und Satz national codiert sind und als solche die Textlektüre perspektivieren.

³¹ Vgl. Rosalind Krauss' Überlegungen zu Picassos Einsatz eines gepunkteten Tapetenpapiers, welches seit 1914, das pointillistische System des Simultankontrastes als „ersatz chroma“ in die Collagen einführt: Krauss, „Picasso/Pastiche“, 159-192.

³² Diskussionsbeitrag von Robert Rosenblum, in: Zelevansky (Hrsg.), *Picasso and Braque*, 125. Vgl. auch den Diskussionsbeitrag von Benjamin Buchloh: „When [color] comes back into Cubism, it is linked to mass culture and material surfaces. It's a total new kind of color reading.“, ebd., 166.

³³ Jasper Johns' signifikante Relektüre des Verfahrens von Picasso wird von der Autorin an anderer Stelle diskutiert.

³⁴ So verwendet Picasso etwa in *Nature Morte Espagnole* für die gelben und roten Streifen der spanischen Nationalfahne leuchtende Lackfarben.

³⁵ Zur Öffnung des Ästhetischen auf die Bereiche von Massenkultur und Massenmedien vgl. Dirck Lincks Untersuchung zur Pop-Literatur der 60er Jahre in dieser Publikation. In vergleichbarem Zusammenhang kann auch der Rekurs der Pop Art auf den Kubismus Picassos diskutiert werden, etwa Jasper Johns' Initialwerk *Flag* von 1954/55.

V.



Abb. 2: *Tête* (41 x 32 cm), Anfang 1913.

[19] Ein wichtiger Aspekt der chromatischen Semiologie Picassos wird in zwei Arbeiten deutlich, die in den Jahren nach 1912 entstehen. Dieser Aspekt unterscheidet den Einsatz der Trikolore im Kontext der kubistischen Recherche von jeder herkömmlichen Farbsymbolik: Er betrifft das koloristische Schema der Fahne als eine durch Konvention fixierte Sequenz von Farben. Bei den beiden Arbeiten handelt es sich um ein ‚papier collé‘ mit dem Titel *Tête* (41 x 32 cm), das Anfang des Jahres 1913 datiert ist, sowie um eine Holzkonstruktion, die Picasso zwei Jahre später, nämlich im Winter 1915/1916 anfertigt – *Violon et bouteille sur une table* (45,5 x 41,5 x 19 cm). Bereits im ‚papier collé‘ von 1913 hat Picasso die Streifen der Trikolore aus dem Verbund ihres Designs gelöst, um aus ihnen drei Grundformen eines Kopfes zu bilden. Man sieht den weitgehend streifenförmigen Elementen ihre Herkunft aus der französischen Fahne allerdings noch an (Abb. 2).

[20] Der motivische Zusammenhang der drei Farbelemente wird nicht nur formal vom dahinter liegenden weißen Dreieck gewährt, welches das Erscheinungsfeld für den Kopf definiert. Er ist daneben durch die nationale Symbolik gesichert, welche die Sequenz der Farben Blau – Weiß – Rot zu einem festgelegten Komplex vernäht. Als chromatische Bedeutungseinheit einer nationalen Identität begründet die Trikolore folglich gleichermaßen die visuelle Einheit eines definierten Farbakkords – und zwar eines Farbakkords, der auch unabhängig vom Design der Fahne seinen symbolischen Wert durchsetzt. Picasso testet in diesem ‚papier collé‘ des Jahres 1913 die formale Spannweite, die Blau-Weiß-Rot durchmißt.³⁶ Die Verschiebung und Deformation der einzelnen Streifen, welche die

³⁶ Vgl. hierzu auch das Gemälde *Violon* desselben Jahres im Kunstmuseum Bern.

Technik der Collage befördert, ergibt das Porträt eines Franzosen und eine Zerreißprobe für das nationale Symbol.³⁷ Was diese demonstriert, sind Effizienz und Automatismus der chromatischen Bindung im Kontext der Trikolore. Auch wenn die drei Formelemente keine Fahne mehr ausbilden, geben sie sich durch ihre Farbigkeit unverkennbar in ihrer national codierten Dimension zu sehen.



Abb. 3: *Violon et bouteille sur une table* (45,5 x 41,5 x 19 cm), Winter 1915/1916.

[21] Die im Winter 1915/16 entstehende Holzkonstruktion *Violon et bouteille sur une table* setzt die Recherche von 1913 fort (Abb. 3). Das Sujet, das aus dem Motiv der Fahne hervorgeht, ist in diesem Falle eine Geige: Ihre Grundform wird aus den Einheiten der Trikolore zusammengesetzt. Im Unterschied zu *Tête* ist das Design der parallelen Anordnung von Farbstreifen in der Holzkonstruktion gewährt. Statt dessen nimmt Picasso eine andere Herauslösung der chromatischen Elemente aus ihrem formalen Verbund in der Fahne vor: Blau, Weiß und Rot werden im flachen Raum der reliefartigen Konstruktion gegeneinander verschoben. Getrennt von räumlichen Intervallen bilden die Farbstreifen in *Violon et bouteille sur une table* keine einheitliche Oberfläche mehr aus. Der ebene Klangkörper der Geige wird von Picasso in die Elemente der Trikolore zerlegt und auf parallelen Raumebenen plaziert.

[22] Der Gegenstand in seiner formalen Identität ist damit nicht direkt der Anschauung gegeben: Die Konstruktion aus drei Brettern in unterschiedlicher Farbgebung verfügt nur über geringe Ähnlichkeiten mit einer Geige. Allerdings

³⁷ Vgl. hierzu das in den Farben der Trikolore gekleidete tanzende Paar, das Picasso um 1921/22 malt, sowie die Ausführungen zu diesem Bild von Noehlin, „Picasso's Color“, 117-119.

gewährt der chromatische Zusammenhang der Trikolore, daß die Bretter trotz ihrer räumlichen Verschiebung und Deformation als Einheit wahrgenommen werden. Erneut bindet die Symbolik der Farbfolge die unterschiedlichen Ebenen der Farbstreifen zu einem Ensemble zusammen. Picasso liefert mit *Violon et bouteille sur une table* auf diese Weise nicht die Rekonstruktion einer Geige, aber so etwas wie ein konzeptuelles Substitut. An die Stelle eines Modells, das den Körper der Geige nachbildet, tritt die symbolische Verbindung des codierten Farbakkords. Diese macht den Gegenstand zwar nicht in seiner plastischen und visuellen Einheit unmittelbar erfahrbar, durch den Konnex der Trikolore aber mittelbar entzifferbar.

[23] Dabei ist nicht unwesentlich für den Effekt von *Violon et bouteille sur une table*, daß es sich bei der Geige um einen Gegenstand handelt, der im Kontext des Kubismus selbst den Status eines Symbols erreicht. Im Zentrum der kubistischen Ikonographie, inszeniert Picasso die Geige als eine Art Wahrzeichen der künstlerischen Bewegung, das durch die Überblendung mit dem nationalen Code der Trikolore erhöht wird. Die Geige figuriert in *Violon et bouteille sur une table* als Symbol der französischen Avantgarde. Noch deutlicher als schon *Notre Avenir est dans l'Air* kann die Holzkonstruktion vom Winter 1915/16 als Triumph einer Avantgarde gelten, die sich als die künstlerische Vorhut Frankreichs gegenüber dem italienischen Futurismus behauptet.

[24] Allerdings ist mit dem Motiv der Geige noch mehr im Spiel. Als bemalte Holzkonstruktion spielt *Violon et bouteille sur une table* nicht nur mit dem Nationalsymbol: Die Farbstreifen der Trikolore fügen sich ineinander nach dem Konstruktionsprinzip eines Flügelaltars. Diese Konnotation wird durch den schrägen Anschnitt betont, mit dem die drei Streifen oben abschließen. Während im Unterschied zu *Tête* die parallele Anordnung von Farbstreifen in der Trikolore beibehalten ist, stellen diese Schrägen neben den räumlichen Intervallen die deutlichste Abweichung vom Design der Fahne dar. Picasso begnügt sich in *Violon et bouteille sur une table* nicht nur damit, das Symbol einer künstlerischen Avantgarde, welche synonym mit seinem Namen ist, mit dem Nationalsymbol Frankreichs zu überblenden. Er spielt mit seiner Geige-Fahne auf das Bauprinzip eines Flügelaltars an. Als bemerkenswerte Verdichtung symbolischer Sphären kommentiert Picasso mit *Violon et bouteille sur une table* den Komplex Kunst – Religion – Nation und bringt dabei im gleichen Zuge grundlegende Fragen der Rezeption ins Spiel.

VI.

[25] Das ‚papier collé‘ und die Konstruktion mit Violine stellen anschauliche Beispiele dafür da, wie Picasso mit Hilfe der national codierten Farbfolge der Bi- und Trikolore die Spezifik der Sichtbarkeit des Bildes unterwandert und eine Art vor-linguistischer Bilderschrift begründet. Entscheidend für seine kubistische Semio-logie der Farbe ist, daß es sich gerade nicht um eine Farbsymbolik im herkömmlichen Sinne handelt – welche in der Geschichte der Malerei fraglos keine Neuheit wäre. Was mit der französischen Fahne ins Bild kommt, sind zwar auch spezifische Bedeutungen von Blau, Weiß und Rot. Ausschlaggebend aber ist, daß die Trikolore eine Sequenz von Farben bereitstellt, die durch Konvention zusammengeschlossen ist. Erst in ihrem Verbund fungieren Blau – Weiß – Rot als Signifikant der französischen Nation.

[26] Die codierten chromatischen Sequenzen ermöglichen es Picasso, Farbe in sein kubistisches Werk einzuführen, ohne dem Betrachter damit die Fülle einer rein sinnlichen Wahrnehmung zu gewähren – nämlich jene Unmittelbarkeit von „Sinnesempfindungen“ und „irreduziblen Elemente[n] der Erfahrung“³⁸, die Greenberg der modernistischen Malerei zum Ausdruck empfahl. Denn mit ihrem symbolischen Gehalt stellt die Trikolore eine Rezeption von Farbflächen bereit, die Sichtbarkeit in Lesbarkeit konvertiert. Sie führt dem Raum der Darstellung – oder vielmehr: dem Raum einer chromatischen Malerei – Qualitäten zu, die ihm grundlegend fremd sind. In der Dichte, welche die spezifische Sichtbarkeit der Malerei ausmacht,³⁹ etabliert sie Merkmale des Disjunktiven und der Syntax, welche das System der Schrift regulieren:⁴⁰ Blau, Weiß und Rot sind als chromatische Einheiten voneinander geschieden und folgen aufeinander wie die Wörter eines Satzes. Das Design der französischen Trikolore funktioniert nach dem Modell einer syntaktischen Folge, welche die einzelnen Elemente aneinander bindet und im Gefüge mit fixen Positionen lokalisiert. Ein anderes Design mit denselben Farbeinheiten produziert einen anderen Sinngehalt, z.B. in der Fahne der Niederlande oder von Luxemburg.

[27] Die paradigmatische Operation der Lektüre als kontextuelle Verbindung isolierter Einheiten wird damit im Feld der visuellen Repräsentation wirksam: Der blaue Farbstreifen wird zum Zeichen französischer Identität, weil er einerseits streng getrennt ist von den anderen Farbstreifen, andererseits aber in der codierten Sequenz wie in einer syntaktischen Folge verbunden ist mit Weiß und Rot. Auf der einen Seite wird damit das Kriterium der „Zwischenräumlichkeit“⁴¹, das mit den codierten Intervallen der Schrift gegeben ist, zu einem Organisationsprinzip des Bildes, welches gewöhnlich in dichten Raumkonstellationen⁴² verfährt. Picasso betont diesen Aspekt im ‚papier collé‘ von 1913 ebenso wie in der Holzkonstruktion von 1915/16. In beiden Arbeiten wird eine Modalität von Sichtbarkeit wirksam, die von Sybille Krämer als „Syntax-Visualität“ benannt wurde und als die spezifische „notationale Ikonizität“ der Schrift der „piktoralen Ikonizität“ traditioneller Bilder gegenübergestellt wurde.⁴³

[28] Zum anderen erhalten die einzelnen Farbelemente wie im System der Sprache ihren semantischen Wert nicht in fixen Bedeutungen, sondern durch den Kontext, d.h. aufgrund ihrer jeweiligen Stellung innerhalb einer Konfiguration. Die chromatische Semiologie des Kubismus stellt genau darum keine herkömmliche Farbsymbolik dar. Ganz offensichtlich entwickelt Picasso keinen geheimen Code von Farbbedeutungen, den der Eingeweihte entschlüsseln kann. Vielmehr geht es darum, Farbe als kontextuelles und differentielles Zeichen ins Bild zu

³⁸ Greenberg, „Zu einem neueren Laokoon“, 67f.

³⁹ Vgl. hierzu etwa Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris 1990, 309ff., oder Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: ders., Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, 29ff., sowie neuerdings Carolin Meister, *Legenden. Zur Sichtbarkeit der Bildbeschreibung*, Zürich, Berlin 2005 (Kapitel „Rene Magritte: Schultafeln und Tafelbilder“).

⁴⁰ Vgl. hierzu Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt/M. 1995, 130ff.

⁴¹ Sybille Krämer hat die „Zwischenräumlichkeit“ als Strukturprinzip der Schrift dargelegt. Vgl. „>Schriftbildlichkeit< oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: dies., Horst Bredekamp (Hrsg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, 162-164.

⁴² Eine beispielhafte Figur dieser Dichte stellt der Fleck in der Malerei dar, der die Entzifferung ikonischer Bildzeichen in die Opazität einer materiellen Spur konvertiert. Vgl. zu dieser Transformation zwischen Sichtbarkeit und Lesbarkeit in der Bildwahrnehmung den Beitrag von Sabine Slanina in dieser Publikation.

⁴³ Vgl. Krämer, „>Schriftbildlichkeit<“, 164.

setzen. Um nur ein Beispiel für diese paralinguistische Funktionsweise der Farbe zu geben: Die Farbe Rot verfügt über keine stabile symbolische Bedeutung, sondern erhält ihren jeweiligen semantischen Wert entsprechend ihrer Stellung in einer spezifischen Farbfolge. Der rote Farbstreifen in *Nature Morte Espagnole* von 1912 hat aufgrund seines Auftauchens in der Sequenz von Gelb und wiederum Rot eine andere Bedeutung als das Rot in *Notre Avenir est dans l'Air*, welches signifikant wird durch seine Nachbarschaft zu Weiß und Blau.

[29] Mit der Bi- und Trikolore holt Picasso folglich eine essentielle Signifikationsweise der Schrift in die Chromatik des Kubismus: Wie im ‚tableau‘ der Sprache geht es nicht um absolute Bedeutungen, sondern um relationale Werte. In dieser Semiologie erhält die Farbe wie ein sprachliches Zeichen ihren Wert in Relation und Differenz zu den anderen Farben und verliert diejenige Positivität einer physiognomischen Dimension, die der Erkennung ikonischer Elemente in traditionellen Bildern eignet. Wenn die Sichtbarkeit der Schrift⁴⁴ keine Visualität der Gestalt ist, sondern primär differentiell verfährt, dann hält hier Einzug ins Bild, was als die „Differentialitäts-Ikonik“ der Schrift benannt wurde.⁴⁵ Mit ihr ereignet sich eine der entscheidenden Transformationen ästhetischer Erfahrung im frühen 20. Jahrhundert: nämlich die Konversion von Sichtbarkeit in Lesbarkeit – und dies auch für dasjenige Element, auf das die Malerei ihre grundlegende Sensualität fundiert, nämlich für die Farbe.

⁴⁴ Brigitte Obermayr zeigt in dieser Publikation im Rekurs auf Adorno, daß in umgekehrten Sinne Schriftzeichen mit der physiognomischen Qualität von Bildzeichen ausgestattet werden können: Der Einsatz der Interpunktionszeichen bei Puškin bezeugt einen Import bildlicher Signifikationsweisen in die Literatur.

⁴⁵ Vgl. Krämer, „>Schriftbildlichkeit<“, 164.