

Wolfram Pichler

Aus wie vielen Teilen besteht ein Bild? Der Kubismus als Herausforderung für die Bildtheorie¹

Ich möchte meine Redezeit nützen, um über einen Kunstgriff zu sprechen – einen speziell von Pablo Picasso kultivierten Kunstgriff, den der Kunsthistoriker Leo Steinberg analysiert und als „separation of predicates“, eine Sonderung von Prädikaten also, beschrieben hat. Ich tue das, weil Picassos Kunstgriff auf vernüglische Weise viel zu denken gibt, weil ich Steinbergs Analyse für aufschlußreich halte und weil ich meine, dass diese Analyse bislang zu wenig beachtet wurde und es folglich gut verträgt, noch einmal mitgeteilt zu werden.

Steinberg hat seine Beobachtungen zuletzt in einem ebenso kurzen wie brillanten Aufsatz vorgetragen, in dem er seine Leser in den Genuß und das Studium eines jener *papiers collés* einführt, mit deren Verfertigung Picasso 1912 begonnen hatte.² Das betreffende Blatt ist noch im Herbst oder Winter jenes Jahres entstanden und wird heute im Moderna Museet in Stockholm aufbewahrt (Abb. 1).

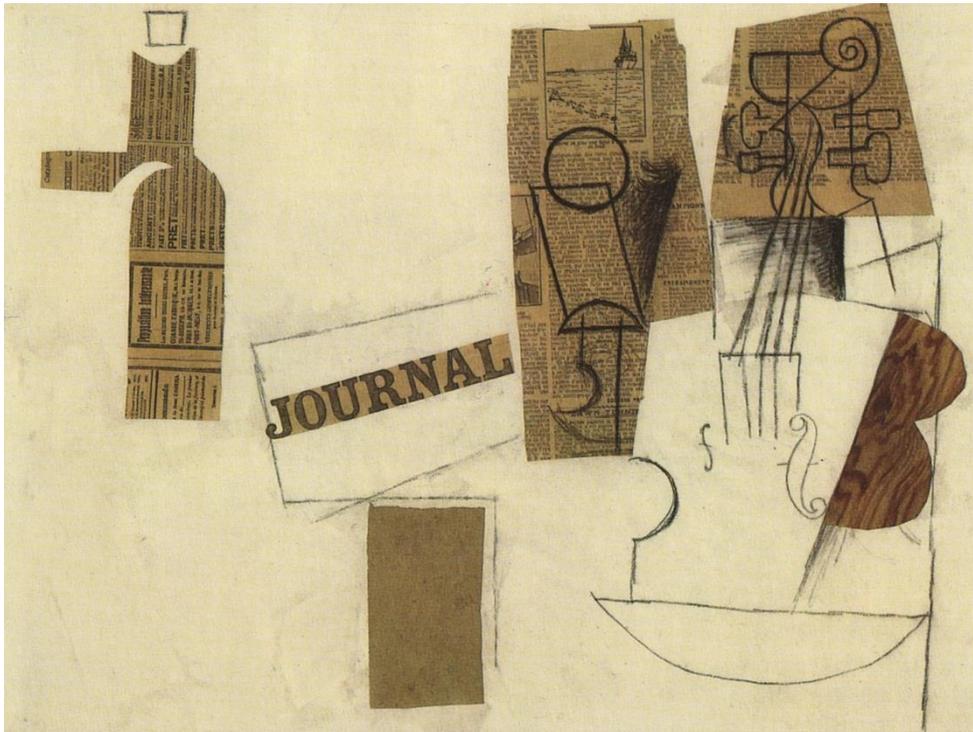


Abb. 1: Pablo Picasso, *Siphon, Glas, Zeitung und Violine*, Herbst/Winter 1912. Aufgeklebtes Papier und Kohle auf Papier, 47 x 62,5 cm. Moderna Museet, Stockholm. Daix 528.

¹ Ich gebe hier den Text des Vortrags, den ich am 14. Februar 2018 bei der Offenbacher Ästhetik-Tagung gehalten habe, wieder – im Wortlaut unverändert, aber um ein paar Fußnoten ergänzt.

² Leo Steinberg: „Touring the Stockholm Collage“, in: Kat. Ausst. *Cubist Picasso*. Musée National Picasso, Paris, 19. September 2007 bis 7. Januar 2008, hg. von Anne Baldassari, Paris (Flammarion) 2007, S. 165–175. Zur „separation of predicates“ besonders S. 173.

Auf wenigen Seiten sagt der Kunsthistoriker viel Erhellendes. Man kann von ihm zum Beispiel lernen, wie vielfältig und geistreich Picasso Zeitungspapier zu künstlerisch zu gebrauchen verstand. Mir geht es hier aber nur um einen *einzig* der von Steinberg beschriebenen Kunstgriffe, eben die von ihm so genannte „Sonderung von Prädikaten“. Das diesbezügliche Argument zeichne ich zwar nicht detailgetreu nach; in der Terminologie und in zahlreichen sachlichen Einzelheiten weiche ich von Steinberg ab, behaupte aber dennoch, seine wichtigsten Gedanken richtig wiederzugeben. Ich behaupte auch, dass die von mir ins Spiel gebrachten bildtheoretischen Termini helfen, sich einige bemerkenswerte theoretische Implikationen von Picassos Kunstgriff zu verdeutlichen.

Doch was soll man sich unter einer Prädikatssonderung überhaupt vorstellen? Betrachten wir das große Zeitungsstück rechts von der Mitte des *papier collé* und richten wir unser Augenmerk auf das darauf mit festen Kohlestrichen gezeichnete Trinkgefäß. An diesem Gefäß ist Vieles bemerkenswert. Es fällt zum Beispiel auf, dass Picasso es aus einem reduzierten Repertoire von Formelementen aufgebaut hat, insbesondere solchen, die aus geraden Strecken oder Kreisbögen oder einer Kombination von beidem bestehen. Solche Formelemente kann man, einen Vorschlag des Bildtheoretikers Flint Schier aufgreifend, als „subikonische“ oder vielleicht besser: „hypoikonische Teile“ bezeichnen.³ Im Zusammenhang betrachtet, stellen sie räumlich unterscheidbare Teile des Bildobjekts dar, etwa den Fuß, Stiel oder Kelch des Trinkgefäßes. Isoliert gesehen, geben sie jedoch nichts dergleichen zu erkennen. Es liegt nahe, sie immer auch als *das* anzuschauen, was sie tatsächlich sind, eben Elemente dieser oder jener Form, und ihre vielfältige Verwendbarkeit zu beobachten. Wer dies tut, wird bald bemerken, dass Picasso ein kleines, aus einem Kreissegment und einem Haken gebildetes Motiv, das der Darstellung von Fuß und Stiel des Gefäßes dient, in umgekehrter Form ein weiteres Mal verwendet hat, nämlich bei der Darstellung der Zargen einer rechts im Bild erkennbaren Violine. Offenbar können hypoikonische Teile je nach Zusammenhang ganz unterschiedliche Darstellungsaufgaben übernehmen. Picasso demonstriert, dass er in der Lage ist, mit gleichartigen Sachen höchst Verschiedenartiges zu machen.

Das hat freilich noch nichts mit einer Sonderung von Prädikaten zu tun. Wir kommen der Sache näher, wenn wir den Kelch des Gefäßes betrachten und bemerken, dass der Künstler zwei Arten von Darstellungselementen, die bei der Hervorbringung körperlicher Bildobjekte traditionell zusammenwirken, nämlich Umrisslinien einerseits, Schraffur andererseits, auf sonderbare Weise voneinander getrennt hat. Gewöhnlich findet man

³ Flint Schier: *Deeper into Pictures*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986, S. 72.

Schraffen doch *innerhalb* von Umrisslinien vor. Sie sollen erkennen lassen, wie sich die umrissene Oberfläche eines Bildobjekts wölbt oder wo sie umknickt oder aus anderen Gründen dunkler wird. In vielen Zeichnungen gibt es zwar auch außerhalb der Körperumrisse liegende Schraffen, aber durch diese ist dann auch etwas vom Körper räumlich Verschiedenes zu erkennen gegeben, etwa die Position und Ausrichtung einer Standfläche oder ein vom Körper darauf geworfener Schlagschatten. Anders bei Picasso: Bei ihm scheint die *neben* einen schematischen Körperumriss gesetzte Schraffur dennoch die Oberfläche des umrissenen Körpers selbst charakterisieren zu sollen. Zugegeben: Wenn die hier in Frage stehende Linienzeichnung und die ihr auf so merkwürdige Weise seitlich angefügte Schraffur zusammengesehen werden, ergeben sie eine sich nach oben hin ausweitende trapezoide Form – eine Form, die sich im gegebenen Zusammenhang als Kelch sehen läßt. Und sofern *das* der Fall ist, verhalten sich diese Elemente wie hypoikonische Teile, denen verschiedene räumliche Teile des Bildobjekts entsprechen: Die Linienzeichnung ist auf die von uns aus gesehen linke Hälfte des Kelchs beziehbar, die Schraffur auf die rechte. Bei der näheren Charakterisierung dieses Bildobjekts übernehmen Linienzeichnung und Schraffur jedoch Darstellungsaufgaben, die nicht auf diese Weise analysierbar sind. Die Linienzeichnung bildet eine klar definierte Figur, annäherungsweise ein Parallelogramm. Dadurch wird angedeutet, dass der Kelch feste Grenzen aufweist, die etwas einschließen, dass es sich bei ihm also um eine Art Behälter handelt. Das Schräg-Sein des Parallelogramms sagt vielleicht etwas über die Zweckbestimmung des ganzen Trinkgefäßes aus, nämlich dass es dazu da ist, gekippt zu werden. Währenddessen gibt die *neben* die Linienzeichnung gesetzte Schraffur zu verstehen, dass man sich die Oberfläche des Kelchs als eine gewölbte vorstellen darf.

Damit sind wir bereits bei der Sonderung der Prädikate angekommen und erkennen auch schon das Prinzip dieses Kunstgriffs: Eigenschaften, die sich an einem realen Ding zwar begrifflich, nicht aber räumlich unterscheiden lassen, werden mit Hilfe von räumlich auseinander gelegten Elementen dargestellt. Dieses Prinzip läßt sich auch bei dem in das Parallelogramm oben hineingesteckten Kreis beobachten. Wir dürfen diesen Kreis als Exemplifikation von Rundheit oder Kreisförmigkeit ansehen und als ein weiteres Kelch-Prädikat betrachten: Angedeutet wird, dass der Kelch rund oder kreisförmig ist. Unser Erfahrungswissen sagt uns: Mit der Rundheit wird die Form gemeint sein, die der Kelch im Querschnitt aufweist. Wenn wir dieses Rund-Sein im Geist mit der von Parallelogramm und Schraffur gemeinsam gebildeten Trapezform verknüpfen, ergibt sich die Vorstellung eines *konischen* Kelchs. Dass dabei das Rund-Sein eine innige gedankliche Verbindung mit dem Gerade-Sein eingeht, wundert uns nicht. Wir wissen: Eine kegelförmige Oberfläche ist in

einer ihrer Dimensionen gerade, in der anderen gekrümmt. Merkwürdig, ja verblüffend bleibt hingegen, dass und wie der die Rundheit exemplifizierende Kreis von anderen, das Gerade-Sein, Gewölbt-Sein oder Zum-Kippen-bestimmt-Sein darstellenden Elementen gesondert wurde. Eine mindestens ebenso verblüffende Sonderung beobachten wir schließlich auch im Hinblick auf den Umstand, dass der Kelch mit Flüssigkeit gefüllt sein dürfte. Denn wie stellt Picasso dieses Mit-Flüssigkeit-gefüllt-Sein dar? Er kapert zu diesem Zweck eine auf dem Träger der Zeichnung, einem Stück Zeitungspapier, vorgefundene Illustration. Für sich genommen gibt diese rechteckig gerahmte Illustration eine kleine Szene mit einem Schiff auf tiefem Wasser zu erkennen, in Assoziation mit den Prädikaten des Trinkgefäßes kann sie jedoch der Darstellung des Prädikats „ist-mit-Flüssigkeit-gefüllt“ dienen. Das ist insbesondere dann der Fall, wenn man bereit ist, den rechteckigen Rahmen auf ungewohnte Weise anzuschauen und darin die Andeutung eines – möglicherweise durchsichtigen – Wasserbehälters zu sehen. Formal ist die Zeitungssillustration mit den anderen Darstellungselementen aber nur dadurch verknüpft, dass der Kreis, einem Kettenglied vergleichbar, sowohl den rechteckigen Rahmen der Illustration als auch das darunter liegende gezeichnete Parallelogramm überschneidet. Jedenfalls läßt sich die gekaperte Illustration auf der Ebene dessen, was einige Bildtheoretiker „Bildträger“ nennen und was vielleicht besser „Bildvehikel“ heißen sollte⁴, von den anderen Darstellungselementen räumlich unterscheiden. Man könnte sich nun fragen, wie sich die von Leo Steinberg analysierte und von mir noch einmal auf etwas andere Weise beschriebene Sonderung der Prädikate zu der alten Idee verhält, dass der Kubismus, speziell derjenige Picassos, auf ein Öffnen, Sezieren oder Zertrümmern von Formen oder Gegenständen hinauslaufe. Dazu möchte ich anmerken, dass die Rede von der Zertrümmerung insofern auf einer Verwechslung beruht, als sich die Trümmer eines Dings doch ganz anders verhalten als seine Prädikate. Die Trümmer werden sich, darin hypoikonischen Teilen vergleichbar, verschiedenen räumlichen Teilen jenes noch ganzen, noch intakten Dings zuordnen lassen, dessen Trümmer sie sind. Man denke etwa an die Scherben eines Trinkgefäßes: Jeder Scherbe entspricht ein räumlich identifizierbarer Teil des noch unzerbrochenen Gefäßes. Davon kann bei den Prädikaten nicht die Rede sein. Vom Behälter-Sein, Gerade-Sein, Rund-Sein, Gewölbt-Sein oder Mit-Flüssigkeit-gefüllt-Sein würden wir jedenfalls nicht annehmen, dass ihnen verschiedene räumliche Teile des Gefäßes korrelieren. Allgemeiner gesprochen, verteilen sich Prädikate nicht etwa auf verschiedene Partien des betreffenden Gegenstands, vielmehr sind sie im Gegenstand wie miteinander

⁴ Zur bildtheoretischen Terminologie etwa Wolfram Pichler und Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2014, S. 22–25.

vermischt oder verschmolzen. Wir berühren hier einen Unterschied, der in der modernen Philosophie seit Edmund Husserl diskutiert wurde als derjenige zwischen den Stücken oder räumlichen Teilen eines Gegenstands auf der einen Seite, seinen Momenten oder Aspekten auf der anderen.⁵ Dieser Unterschied ist auch bildtheoretisch bedeutsam. Von bildlichen Darstellungen wird nämlich erwartet, dass sie ihn respektieren: Mit Hilfe von räumlichen Teilen eines Bildvehikels werden erwartungsgemäß immer nur räumliche Teile des darin erkennbaren Bildobjekts dargestellt, jedenfalls keine Momente. Genau darüber aber setzt sich Picasso hinweg.⁶

Dass dem so ist, hat bereits Leo Steinberg gesehen und in seinem Aufsatz angedeutet. Er schreibt, dass sich Picassos Kubismus im Hinblick auf die Prädikatensonderung den Gewohnheiten der Sprache („habits of language“⁷) annähere. Und tatsächlich: Wörter, die verschiedene Momente oder Prädikate des Trinkgefäßes wie das Behälter-Sein, Gerade-Sein, Rund-Sein, Gewölbt-Sein oder Mit-Flüssigkeit-gefüllt-Sein ausdrücken, verteilen sich auf räumlich unterscheidbare Partien der betreffenden Satz-Inschrift. In der Sprache, zumindest der geschriebenen, wird die Prädikatensonderung also immer schon stattgefunden haben. Wo dieses Prinzip jedoch im Rahmen einer Darstellung *bildlichen* Charakters wirksam wird, stellt sich Verwirrung oder wenigstens Verblüffung ein.⁸

⁵ Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*. Zweiter Band. I. Teil. *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Text nach Husserliana XIX/1 (=Edmund Husserl: Gesammelte Schriften, hrsg. von Elisabeth Ströker. Band 3). Hamburg: Felix Meiner 1992, S. 227–300 („Die Lehre von den Ganzen und Teilen“). Vgl. Nelson Goodman: *The Structure of Appearance*. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1951, S. 42–51; Roberto Casati und Achille Varzi: *Parts and Places: The Structures of Spatial Representation*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1999; L. A. Paul: „Logical Parts“, in: *NOÛS* 36:4 (2002), S. 578–596. – Ansätze zu einer bildtheoretischen Mereologie bei Schier (wie Anm. 3), Kapitel 4, bes. S. 78–88. – Die moderne Mereologie hat eine lange metaphysische Vorgeschichte, siehe etwa Aristoteles, *Metaphysik*, Δ, 1023b oder Christian August Crusius: *Entwurf der notwendigen Vernunftwahrheiten, wiefern sie den zufälligen entgegen gesetzt werden*. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1745. Reprint Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1963, bes. § 104 f.

⁶ Er tut dies, wohlgerne, nicht schon dadurch, dass er sich bei der Darstellung des Trinkgefäßes räumlich unterscheidbarer hypoikonischer Teile bedient, denn *diese* können ja immer noch verschiedenen räumlichen Teilen des durch sie dargestellten Bildobjekts zugeordnet werden. Wo er aber dazu übergeht, mit Hilfe von Elementen, die auf der Ebene des Bildvehikels räumlich auseinander gehalten werden können, verschiedene *Momente* oder, in Steinbergs Diktion, „Prädikate“ des betreffenden Bildobjekts darzustellen: da handelt er jener an Bildern gestellten Erwartung zuwider.

⁷ Steinberg (wie Anm. 2), S. 173.

⁸ Es besteht sogar Anlaß zur Frage, ob uns die Sonderung der Prädikate nicht schon ein Stück weit über die Domäne des Bildes im engeren Sinn hinaus und in einen erweiteren Bereich von Schriftbildlichkeit hineinführt. Ich kann angesichts des Stockholmer *papier collé* zwar ein Trinkglas sehen oder wahrnehmungsnah imaginieren, und sofern *das* der Fall ist, ist dieses Glas zweifellos ein bildlich dargestelltes. Doch ist es mir nicht möglich, zu sehen oder wahrnehmungsnah imaginieren, dass es zum Beispiel ein mit Flüssigkeit gefülltes Glas ist. *Das* kann ich mir nur *zusammenreimen*. Man könnte daher, einen auf ein anderes Beispiel bezogenen Satz Richard Wollheims zitierend, folgern: „We have now not a picture that we look at, but a puzzle that we unravel“ (Richard Wollheim: „On Drawing an Object“, in ders.: *On Art and the Mind. Essays and Lectures*. London: Allen Lane, 1973, S. 3–30, hier S. 25). Aber ganz egal, zu welchem Schluß man kommt, es sollte jedenfalls nicht jene Verblüffung übertüncht werden, der die Frage entsprang. Wir bedürfen einer Terminologie, die scharf genug ist, um dasjenige, was an Phänomenen wie der Sonderung der Prädikate irritierend bleibt, präzise zu benennen.

Vielleicht genügen diese Andeutungen bereits, um plausibel zu machen, dass bildtheoretische Begriffe und Überlegungen helfen können, die von Leo Steinberg beschriebene Prädikatensonderung gedanklich nachzuvollziehen, und zwar so, dass das Verwunderliche von Picassos Kunstgriff nicht etwa verloren geht, sondern, ganz im Gegenteil, lebhaft hervortritt. Wirklich spannend wird die Sache freilich erst, wenn sich die bildtheoretische Betrachtungsweise mit einer anderen, gegenstandstheoretischen verbindet. Ich sage das im Hinblick auf gewisse *ontologische* Implikationen der bildlichen Prädikatensonderung – Implikationen, die im Vorhergehenden bereits angeklungen sind und nun abschließend etwas deutlicher benannt werden sollen. *Eine* davon hat Steinberg unübertrefflich zum Ausdruck gebracht, als er schrieb: „[...] Picasso is not tormenting the objects of his design, but recollecting, gathering their conceptualized portions into a joyous bouquet.“⁹ Weit davon entfernt, Dinge zu zerschneiden oder zu zertrümmern, habe Picasso vielmehr versucht, „to rethink every entity as a process of consummation.“¹⁰ Jedes Wesen also werde von Picasso neu gedacht als ein Prozess des Sich-Vollendens, Sich-zu-einem-Ganzen-Summierens. Mit den ihr eigenen Mitteln läßt uns diese Kunst demnach sehen, was ein konkreter Gegenstand überhaupt ist: eben dass man ihn sich als lustvolle Versammlung und Vergegenwärtigung von Prädikaten vorstellen kann – nicht als *Substanz* also, der die Prädikate inhärieren, sondern als blumenstraußartige Bündelung und Präsentation von ihnen. Wir werden zu Zeugen eines sich wie vor unseren Augen abspielenden *Konkretisierungsgeschehens*, bei dem sich ein Gerade-Sein und ein Rund-Sein, ein Behälter-Sein, Mit-Flüssigkeit-gefüllt-Sein und andere Prädikate anschicken, zu einem Trinkgefäß zusammenzuwachsen.

Eine zweite, von Steinberg nicht erwähnte ontologische Implikation besteht darin, dass die im Kontext einer bildlichen Darstellung überraschend auftretende Prädikatensonderung Mißverständnisse hervorrufen und einen dazu verlocken kann, *Momente* von Dingen mit räumlichen *Teilen* zu verwechseln. Diese Verwechslungsmöglichkeit und das Spiel mit ihr gehören, wie mir scheint, zum Programm dieser Kunst mit dazu. Sie provoziert Kategorienfehler und regt dazu an, sich eine fiktive Welt auszumalen, in der kategoriale Unterscheidungen wie diejenige zwischen Momenten und Stücken außer Kraft gesetzt wären. Betrachten wir ein letztes Mal unser Trinkgefäß. Achten wir insbesondere darauf, wie Picasso den das Rund-Sein des Kelchs exemplifizierenden Kreis hineingesteckt hat in das sein

⁹ Steinberg (wie Anm. 2), S. 173.

¹⁰ Ebd., S. 170.

Behälter-Sein andeutende Parallelogramm. Die verwendeten Darstellungselemente – Kreis und Parallelogramm – sind trotz ihrer Überschneidung räumlich unterscheidbar. Entsteht dadurch nicht auch der Eindruck, als ob man das Rund-Sein aus dem Kelch sozusagen extrahieren könnte, um dann das restliche Kelchwesen mit dieser Qualität zu *dekoriieren* – ungefähr so, wie man ein Cocktailglas gelegentlich mit einer seiner Lippe aufgesteckten Zitronenscheibe schmückt?

In der Hoffnung, dass dieses mit bildkünstlerischen Mitteln angezettelte Verwirrspiel auch Philosophinnen und Philosophen, die bei der Gegenstandstheorie klarer sehen als ich, ästhetisches Vergnügen bereitet, bedanke ich mich für Ihre Aufmerksamkeit.