

Kunst in Kunst – Das Zitat in der Pop-Art

von Evelyn Weiss

Jahrhunderte hindurch galten die enge Bindung an die Tradition, das Studium der alten Meister als heilige Aufgabe der Künstler. Die tradierten Formen, Kompositionen und Inhalt waren ein kostbares Erbe. Die Verbindung mit dem alten erhöhte und adelte das neue Werk. Im 19. Jahrhundert, aber vor allem mit dem Aufbruch der Kunst des 20. Jahrhunderts vollzog sich ein radikaler Wandel. »Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! Warum hinter uns schauen? Die Zeit und der Raum sind gestern gestorben. Wir wollen Italien befreien von den zahllosen Museen, die es bedecken wie zahllose Friedhöfe. Wir wollen um jeden Preis ins Leben zurückkehren; wir wollen, daß die Kunst die Vergangenheit verleugnet, endlich den aktuellen Bedürfnissen entspricht, die uns bewegen.« (Marinetti, 1. Manifest des Futurismus 1909)¹. Man verlangte nach einer neuen freien Kunst, ohne den Ballast der Vergangenheit, ohne die Hypothek der großen Tradition. »Wir müssen tapfer fast auf alles verzichten, was uns als guten Mitteleuropäern bisher teuer und unentbehrlich war; unsere Ideen und Ideale müssen ein härenes Gewand tragen, wir müssen sie mit Heuschrecken und wildem Honig nähren und nicht mit Historie, um aus der Müdigkeit unseres europäischen Ungeschmacks herauszukommen.« (Franz Marc 1911)². Die Museen scheinen nichts Lebendiges mehr vermitteln zu können, Formen und Inhalte werden als abgenutzt und ausgehöhlt empfunden. Dieser Denkprozeß kulminierte 1919 in der Dadabewegung mit der pointiert demonstrativen Geste von Marcel Duchamp: Er schmückte die berühmt lächelnde Mona Lisa von Leonardo mit einem hübschen Schnurrbart und einem Kinnbärtchen. Das Heiligtum des Louvre, die Hohepriesterin von Generationen von Künstlern und Kunstkritikern war geschändet: die bewußte Dada-Provokation richtete sich gegen alle festgefahrenen Tabus der Gesellschaft, so folgerichtig auch gegen die der Kunst. »Ich hatte die Idee, daß ein Gemälde nicht zulange und nicht zu intensiv angesehen werden darf. Durch die Tatsache, daß man es zu viel sieht, wird es entweiht. Es erreicht einen Punkt der völligen Entleerung und Erschöpfung. 1919, als Dada in vollem Gang war und wir viele Dinge niederrissen, wurde die Mona Lisa eines der ersten prominenten

Opfer. . . . Laß Dich nicht von dem Lächeln von gestern hypnotisieren. Erfinde stattdessen das Lächeln von morgen.« (Marcel Duchamp 1919)³

Mit Tachismus, action-painting und abstraktem Expressionismus schien sich der Bruch mit der Tradition noch mehr zu verfestigen. Um so erstaunter mußten die Besucher eines Ateliers in Berlin 1960 gewesen sein, als sie eines Abends einer Aktion von Heinz Mack beiwohnten. Die Wände des großen dunklen Raumes waren mit Papier bedeckt. Plötzlich wurde auf eine Wand die Reproduktion des berühmten Bildes von George de la Tour »Der hl. Sebastian« aus dem Berliner Museum an die Wand projiziert. Mack erläuterte 20 Minuten lang das Bild. Dann erlosch das Diapositiv. Die Wand wurde wieder schwarz. Nach einiger Zeit begann plötzlich dort, wo sich im Bild die Kerze befunden hatte, eine Kerze wirklich zu brennen. Mack hatte sie mit Phosphorfarben nachgemalt. Im gleichen Augenblick wurden die Papierstücke, die die übrigen Wände bedeckten, heruntergerissen und dahinter erschienen große Folien, auf denen merkwürdige Strukturen leuchteten. Der Künstler hatte die Folien mit Brettern unterlegt, die Oberfläche durchgerieben und die erschienenen Holzstrukturen mit Phosphorfarbe bemalt. Die Aktion hieß: »Homage à George de la Tour«, eine Huldigung an den großen Maler der Vergangenheit. »Das Licht hat mich bei diesem Maler fasziniert«, sagte Mack, »seine spontane Zuneigung zum Licht, die nicht auf Theorien beruht. Er hat die Verbindung zwischen Mensch und Licht erkannt, erfüllt und dargestellt.«⁴ Mack stand mit seiner spontanen Geste, eine Verbindung mit der Tradition wieder aufzunehmen, in dieser Zeit nicht allein. Bereits Mitte der 50er Jahre entstanden Werke, die auf eine immer häufigere Beschäftigung der Künstler mit der alten Kunst und mit den alten Vorbildern hindeuten.

Dieses Phänomen, das immer intensiver wird und in den 60er Jahren kulminiert, gilt gleichermaßen auch für die Literatur und die Musik, es erscheint aber am häufigsten in der Bildenden Kunst⁵.

Plötzlich sehen wir Bilder von Tintoretto, Rubens, Tizian, Cranach, Manet, Rembrandt, Michelangelo

aus der Vergessenheit wieder auftauchen. Sie werden gemalt, fotografiert, beschnitten, collagiert, montiert, umgedruckt, in Wiederholungen, in Abwandlungen, in Kombinationen aller Art dargestellt. Bereits diese Aufzählung zeigt, daß die Beschäftigung mit den alten Vorbildern sich verändert hat. Das alte Bild wird nicht mehr studiert und kopiert im Sinne der alten Akademie, die Vorlage wird auch nicht ikonographisch verwendet, um beispielsweise dem neuen Bild einen zusätzlichen Akzent zu verleihen, wie es z.B. Rubens in dem Bild »Juno und Argus« tat, indem er den Körper des Argus nach einer Studie von Michelangelo malte⁶. Wie sich diese neue Beschäftigung mit alter Kunst artikuliert, wie der zeitliche Ablauf ist und welche Relevanz die Thematik innerhalb der Entwicklung zeitgenössischer Kunst hat, sollen einige Beobachtungen klären.

Die 50er Jahre

Pablo Picasso beschäftigte sich bereits 1942 mit dem Bild von Cranach »Venus und Amor als Honigdieb«. Es war der Anfang einer Reihe, die in den 50er Jahren immer dichter wurde. In steigender Kurve nahm Picassos Interesse an den alten Meistern zu⁷.

Die meisten Bilder hat Picasso nie gesehen. Henry Kahnweiler erzählt: »Die Blätter nach Cranachs Bild »David und Bathseba« gingen von einer kleinen Abbildung dieses Gemäldes von Cranach in einem Berliner Katalog aus, den ich ihm mitgebracht hatte. Das gleiche gilt von den anderen Werken nach Cranach. Sie entspringen Postkarten, die ich ihm gesandt hatte; so das Bildnis einer jungen Frau von Cranach d.J., die ich aus Wien mitgebracht hatte. Bei allen meinen Reisen sammle ich in den Museen die Karten, von denen ich weiß, daß sie ihn interessieren werden. Das ist mir viel lieber, sagte mir einmal Picasso, ich gehe nicht gerne in Museen, und so sehe ich die Dinge in Ruhe⁸.« Picasso nimmt also Vorlagen, die ihn interessieren, die ihm aus irgendeinem Grunde gefallen, dessen Kompositionen ihn anregen. Er selbst charakterisiert seine Einstellung so: »Was ist ein Maler im Grunde, ein Sammler, der sich dadurch eine Sammlung schaffen will, daß er sich die Bilder selber malt, die ihm bei anderen gefallen. So fange ich nämlich an, und dann wird es etwas anderes⁹.« Dies ist das Entscheidende. Es wird etwas anderes: Das Werk hat ihn also nur angeregt,



Abb. 1
Picasso, David und Bathseba, Slg. Murlot, Paris

Abb. 2
Cranach, David und Bathseba,
Museum der Bildenden Künste, Leipzig





Abb. 3
Picasso, *Las Meninas*, Besitz des Künstlers

um eine künstlerische Auseinandersetzung zu beginnen, das alte Bild ist nicht nur oberflächlicher Anlaß, er beschäftigt sich im Gegenteil intensiv mit der alten Komposition, er bemüht sich, die Hauptlinie, die verborgenen Bewegungen, die Kristallisationspunkte auf der Vorlage klar herauszuarbeiten und zu akzentuieren. In der Lithographie »David und Bathseba« von 1947¹⁰ zeigt sich deutlich die Umänderung der alten Vorlage zugunsten einer direkten Aktion, eines spannungsvollen Geschehens und einer straffenden Komposition: Bathseba ist in die Mitte gerückt, sie ist fast axial angeordnet, die Landschaft auf der rechten Seite ist verschwunden. Die Gestalten dominieren, die Mauer ist gekürzt und König David, der im Bilde Cranachs hoch hinter dem Turm auf die Szene herabschaute, ist jetzt in unmittelbare Nähe der Frauen gerückt (Abb. 1–2).

In dem Aquarell »Triumph des Pan« von 1944 nach einem Gemälde von Poussin im Louvre sind es vor allem Bewegungsabläufe und Richtungen, die Picasso interessieren¹¹. Er legt sie frei, betont sie, die Einzelfigur ist noch erkennbar, aber sie ist vereinfachte Bewegungsformel geworden wie die Bäume und Äste.

Im Jahre 1957 malte Picasso eine Serie von Variationen nach »Las Meninas« von Velasquez. (Abb. 3–4) Damit wählte er ein Schlüsselbild innerhalb

Abb. 4
Velasquez, *Las Meninas*, Prado, Madrid



der Problematik, die uns beschäftigt. Velasquez hat das Bild so angeordnet, daß der Betrachter über die Gruppe der Prinzessinnen im Vordergrund sich vom festen Blick des Malers angezogen fühlt, um dann durch die geöffnete Tür, die wie ein Lichtloch wirkt, weiter in die Tiefe des Bildes geführt zu werden. Man sieht das Bild nicht, das der Maler gerade malt, die große Staffelei kehrt uns den Rücken, umso wichtiger erscheinen die zwei aufgehängten Gemälde auf der hinteren Wand und der darunter liegende Spiegel. Zwei Bilder im Bild, also Zitate älterer berühmter Bilder, das eine von Rubens »Pallas und Arachne« und das andere von Jordaens »Apollo und Marsyas«. Es sind zwei mythologische Darstellungen, Illustrationen des Schicksals, das mindere Künstler erfahren müssen, wenn sie im falschen Stolz aufbegehren. Beide, Arachne und Marsyas hatten sich mit den Göttern in der Kunst gemessen, beide waren aber keine echten Künstler und wurden wegen ihrer Aufsässigkeit von den Göttern bestraft. Beide Mythen wurden seit der Renaissance als indirekte Lobpreisung der wahren Malerei verstanden¹².

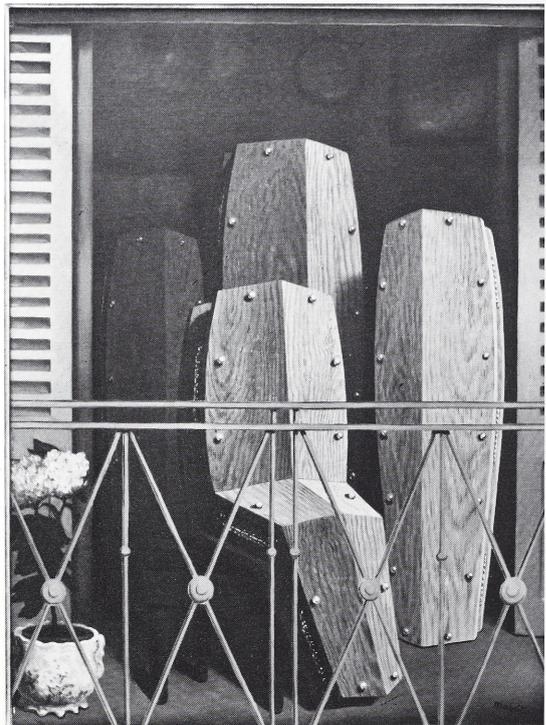
Im Spiegel erkennt man ein Königsporträt, höchstwahrscheinlich das Bild, an dem gerade der Hofmaler arbeitet. Ein Bild im Bild durch einen Spiegel wiedergegeben. Verschiedene Grade der Wirklichkeit und der Wirklichkeitserfahrung sind in diesem Bilde vereint. »Las Meninas« ist eine Allegorie und eine Lobpreisung der Malerei: denn nur die Malerei kann die verschiedenen Realitätsgrade so in sich vereinen und in Beziehung bringen. In dem Bilde von Velasquez wird exemplarisch eine der Funktionen des Zitates eines älteren Bildes im Bilde deutlich. Das Zitat steht hier im engen Zusammenhang mit dem Verständnis des Bildes, es berührt eine tiefere Schicht des Werkes, die seines Sinnes und seiner Bedeutung. Das Zitat hat hier inhaltlich allegorische Funktion.

Picasso hat bei allen Veränderungen die innere Thematik des Bildes gespürt, denn er hat den Maler als die größte und zentralste Figur des Bildes dargestellt. Dieser wahrscheinlich nur instinktiv gefühlten Bildaussage hat Picasso eine ganz eigene hinzugefügt: die Gruppe im Bilde von Velasquez rechts vorne, ein Ausschnitt aus der Kinderwelt mit Kinderfräulein, Pagen, Lieblingstieren und Hofzwerge, wird von Picasso in einer Art Kindermalerei wiedergegeben, mit den typischen Vereinfachungen und Bilderzeichen der Kindersprache. Wir wissen, daß er gerade in dieser Zeit sich mit den Zeichnungen seiner Kinder Claude und Paloma eingehend beschäftigt hat.

René Magritte malte 1950 das Bild »Perspektive« nach dem Gemälde von Manet »Der Balkon«¹³. Hier ist die Paraphrase zu einer Metamorphose geworden, die umso unheimlicher wirkt, als die Stilmittel der Vorlage getreulich angepaßt sind. Mit großer Geschicklichkeit hat Magritte bis in die Farbigkeit das Bild Manets wiedergegeben, nur die vier Figuren sind durch Särge ersetzt. Einfache, ein wenig derbe, blinde Särge, die uns aber nicht wie Objekte erscheinen, da wir unwillkürlich die wohlbekannten Figuren Manets assoziieren, ja dahinter sehen (Abb. 5–6). Der surrealistische Schock läßt den Betrachter unsicher zwischen visueller Ironie und unbehaglichen Vergänglichkeitsgedanken schwanken.

Die Serie von Bildern, die Francis Bacon 1951 malte, gehen auf das berühmte Porträt des Papstes Innozenz X. nach Velasquez zurück¹⁴ (Abb. 7). Als er gefragt wurde, ob er das Original im Palazzo Doria gesehen hätte, antwortete er: »Nein, niemals. Als ich endlich in Rom war, scheute ich mich direkt davor, mir das Bild anzusehen¹⁵.« Die Postkarte, nach der die Bilder gemalt worden sind, sieht man auf zahlreichen Fotos seines Ateliers. Was ihn an diesem Bild faszinierte, war genauso wie bei Picasso nicht die malerische Oberfläche, der Reiz

Abb. 5
Magritte, *Perspektive*. Musée des Beaux-Arts, Gent



der Pinselführung, die Perfektion der Farbgebung, ihn interessierte das Bild vielmehr als Darstellung eines Menschen von höchst eindringlicher Gegenwart, die geballte Kraft, die gebändigte Ruhe, die Velasquez in der Gestalt des Papstes eingefangen hat. Festlich sitzt er da, seiner Macht bewußt, die hohe Sedia Gestatoria umfaßt ihn hoheitsvoll. Bacon hat um die Gestalt einen gläsernen Raum gesehen, eine Gefangenschaft in einem undefinierbaren Raum, in den der Papst verstrickt ist. Er hat die Bewegung gesehen, die potentiell in dieser Figur enthalten ist, er läßt die Gestalt schreien, das Gesicht selbst ist nicht mehr erkennbar, es ist zu einem Schrei deformiert worden.

Für die Künstler der 50er Jahre war die Beschäftigung mit den alten Bildern hauptsächlich eine schöpferische Anregung im Sinne des Weitererschaffens. Sie wählten Bilder, die ihnen in irgendeiner Weise verwandt waren und in denen sie die Möglichkeit sahen, künstlerische Prozesse weiterzuführen. Sie nahmen damit einen Ariadnefaden wieder auf und bewegten sich weiter im Labyrinth der künstlerischen Entwicklung. Die neuen Bilder, die so entstanden, sind Variationen und Paraphrasen im Sinne von stileigenen Neuschöpfungen.

Abb. 6

Manet, *Der Balkon, Louvre, Paris*



Abb. 7

Bacon, *Pope II, Kunsthalle Mannheim*

Die 60er Jahre

Mit der Konsolidierung der amerikanischen Pop-Art in den sechziger Jahren nimmt die Beschäftigung mit den alten Meistern eine neue Wendung. Roy Lichtenstein hat in den Jahren 1960–65 Bilder nach Picasso, Braque und Mondrian gemalt¹⁶. Er bleibt der Vorlage scheinbar viel treuer als etwa Picasso oder Bacon. Auch er vereinfacht und gibt Hauptzüge des Bildes wieder. Er akzentuiert aber nichts, er legt nichts auf, sein Verdeutlichen liegt vielmehr in der Bloßlegung, in der Aufdeckung der kompositorischen Bildinhalte. Anders als bei Picasso ist bei Lichtenstein der Stil ein starres Medium, das alle Bilder, alle Vorlagen nivelliert. Die individuellen Merkmale der Malerei, der persönliche Pinselstrich, die persönliche Farb- und Linienggebung sind erbarmungslos getilgt. Ganz im Sinne der Theorie der Pop-Art, d.h. einer totalen Objektivierung der Darstellung, versucht Lichtenstein, die alten Vorlagen so wiederzugeben, als seien sie durch eine Maschine gegangen (Abb. 8–9–10).



Abb. 8
Picasso, *Stilleben, Kunsthaus
Zürich*

Die ganze Welt ist für Lichtenstein nivellierbar und unter dem Aspekt des kommerzialisierten Klischees zu verstehen: Ob es sich um einen Hamburger handelt, um einen Comic Strip oder um einen Picasso. Alles wird in der Sprache der übergroßen Druckvorlage, des Plakates präsentiert. Die Einzelformen werden zu Farbinseln verein-

facht, mit großen schwarzen Konturen. Züge und Hauptlinien werden verkürzt und isoliert, Teile mit einem Punktraster, das aus dem Druckverfahren stammt, überzogen. Die Wahl der Bilder – diesmal sind es keine alten Meister, sondern große berühmte moderne – entspricht der Poptheorie des populären Objektes. Lichtenstein selber antwortete

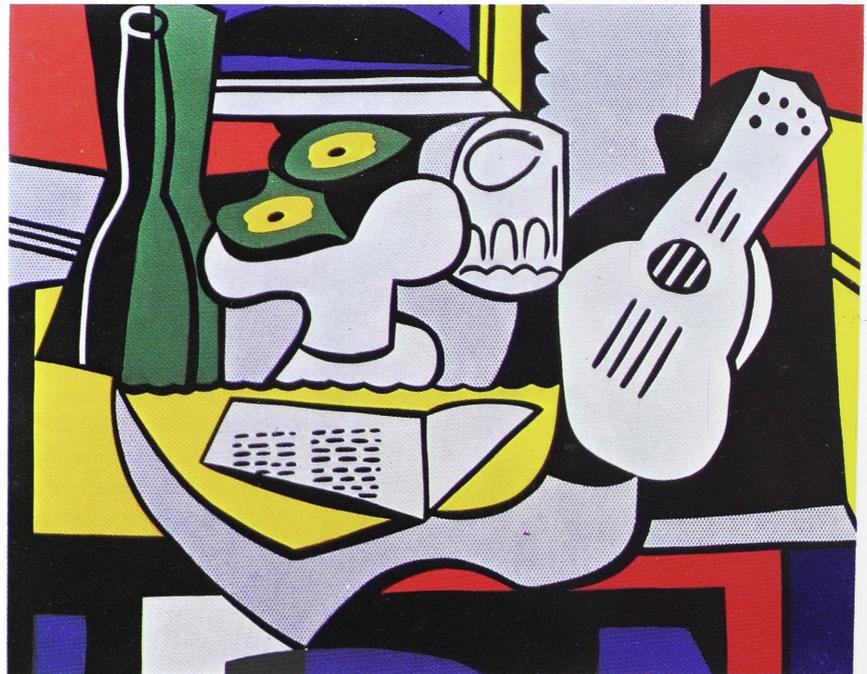


Abb. 9
Lichtenstein, *Stilleben,
Leo Castelli, New York*



Abb. 10
Lichtenstein, Frau mit Blumenbut, Slg. Tyson, New York

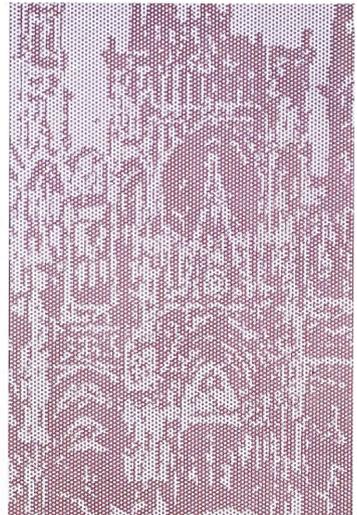
auf die Frage, warum er ein Picasso-Gemälde gewählt habe: »Erst einmal ist Picasso eine Art populäres Objekt geworden. Man hat das Gefühl, eine Reproduktion von Picasso sollte in jedem Hause sein. Er ist eine Art Held geworden, er repräsentiert die moderne Kunst. Ja, ich glaube, daß Picasso der beste Künstler dieses Jahrhunderts ist. Es ist aber interessant, einen durch und durch simplifizierten Picasso wiederzugeben – die Bedeutung seiner Formen umzubauen und trotzdem Kunst zu produzieren. Das Bild, das ich mache,

sieht so aus, als hätte ich die Vorlage nicht verstanden, und doch hat das Produkt seine Gültigkeit. Der Straffungsprozeß ist ein langer. In der Regel simplifiziere ich die Vorlage in der Farbe sowie in der Form. Alles, was in roten Schattierungen gegeben ist, wird rot, alles was in gelblichen Schattierungen wiedergegeben ist, wird gelb. Auch die Formen werden vereinfacht, obwohl in manchen Gemälden Picassos Picasso noch mehr simplifiziert hat, als ich es oft tue. Praktisch rekonstruiere ich das Bild. Z.B, ist es völlig neu angeordnet. Was ich anstrebe, ist ein Kommerzialisierungseffekt¹⁷.«

Was Lichtenstein anstrebt, ist ein Picasso der Konsumgesellschaft. Die großen Meister gehören zu den »Cultural Myths«¹⁸ und sind selbst zum Konsumgut geworden.

Im letzten Jahr hat sich Lichtenstein der älteren Kunst zugewandt. Er wählte die berühmte Reihe der Kathedralen von Rouen von Monet, zu verschiedenen Tageszeiten gemalt (Abb. 11–12–13). Ganz folgerichtig übersetzt er den Stil Monets in die Sprache der 60er Jahre¹⁹. Die große Entdeckung Monets und der Impressionisten war die Erkenntnis, daß die Wirklichkeitserfahrung nichts anderes als eine durch Licht flüchtig ermöglichte Wahrnehmung ist. Die Relativierung und Wandelbarkeit des Objektes wurde mit dem Impressionismus eingeleitet und begründet. Die Wahrnehmbarkeit eines Objektes heute ist komplexer und differenzierter geworden. Unsere Wahrnehmung ist das Produkt einer Reihe von Medien, mit der und durch die wir sehen. Die Massenkommuni-

Abb. 11, 12, 13
Lichtenstein, Rouen Cathedral Set No. 2, Slg. Ludwig, Wallraf-Richartz-Museum, Köln



kationsmedien – Film, Presse, Fernsehen – haben unsere Apperzeptionstrukturen so verändert, unser Ort- und Zeitgefühl so relativiert, daß wir in der Erfahrung der Objekte unserer Umwelt unsicher geworden sind. Die Wirklichkeitsgrade haben sich vermehrt. Die Wirklichkeitsintensität ist relativiert. Es ist bezeichnend, daß Lichtenstein gerade diese Serie von Schlüsselbildern des Impressionismus wählte. Den Grad der Abstraktion und den Grad der Wahrnehmbarkeit hat er wörtlich übersetzt, aber mit den formalen Mitteln, die ihm als Künstler heute adäquat erschienen. Die warme, flimmernde, lebendige Oberfläche bei Monet ist einer Darstellungsform gewichen, die hart und maschinell erscheint. Die poetische Entmaterialisierung ist einer automatischen Art der Wiedergabe gewichen. In Wahrheit werden die zwei Haupteffekte des alten Bildes bei Lichtenstein nur gesteigert: der Flimmereffekt des Lichtes und die Auflösung der Gesamtform in Einzelformen, die nur durch unser Wissen um das Ding im Wiedererkennen einen Sinnzusammenhang bekommen. Der Weg freilich dazu ist bei Lichtenstein ein neuer. Er geht nicht aus vom Original, d. h. von der Kathedrale selbst, er geht aber auch nicht vom Bilde Monets aus, sondern er wählt alte

Fotos, die genau den Ausschnitt, den Monet gemalt hat, wiedergeben. Das Foto wird riesig vergrößert und aufgerastert. So verliert es an Deutlichkeit. Die Formen werden im Siebdruckverfahren auf die Leinwand übertragen, das Über-einanderschichten der verschiedenfarbigen Raster erzeugt einen hohen optischen Irritationsgrad. Im Gegensatz zu der reichen Farbpalette Monets ist hier die Farbigkeit auf einige Hauptfarben begrenzt. Sie scheinen die Farbproduktionen nach den Bildern Monets zu paraphrasieren, die oft blautichig, gelb- oder rotstichig sind.

Die Zeitgenossen Monets kannten die Kathedrale von Rouen entweder aus persönlicher Anschauung oder aus den Bildern Monets. Wir kennen die Kathedrale von Rouen entweder von einem flüchtigen Blick während einer Reise, öfter aber durch Fotos, aus den Bildern Monets oder ihren Farbproduktionen. Unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten erweitern sich.

Bei dem Franzosen Alain Jacquet treffen wir auf ein ähnliches Verfahren: 1964 begann er mit einer Reihe von Gemälden nach berühmten Bildern (Abb. 14–15). Dabei faszinierte ihn besonders das



Abb. 14
Jacquet, *Le Déjeuner
sur l'herbe*



Abb. 15
Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, Louvre, Paris

bekanntes Bild von Manet »Le déjeuner sur l'herbe«²⁰. Das Bild verursachte schon in seiner Entstehungszeit einen Skandal. Die direkte Malweise und die als unangenehm empfundene Gegenüberstellung von nackter Frau und angezogenen Männern machte aus ihm das meist diskutierte Gemälde in Paris. Jacquet vollzieht eine Art doppelten Salto mortale, indem er nach dem Bilde Manets getreu ein lebendes Bild mit zeitgenössischen Figuren zusammenstellt. (Der Park hat sich in einen Garten mit Swimmingpool verwandelt, das Stillleben ist ein modischer Picknickkorb geworden mit Toastbrot Marke Jacquet – sie existiert in Frankreich wirklich.) Dieses Bild wird nun seinerseits fotografiert und riesig vergrößert und dann in Siebdruck auf die Leinwand übertragen. Durch das vergrößerte Rastersystem, durch die Farbgebung büßt der Bildgegenstand an Wahrnehmbarkeit ein. Die Darstellung hat einen paradoxen Effekt: der reale Bildgegenstand, d.h. »le déjeuner sur l'herbe«, ist fast nicht da, er ist wie ein Phantom, und doch ist sofort beim Betrachter das Wiedererkennen, das Insichaufnehmen da: Aha, es ist das berühmte Bild von Manet. Auf der einen Seite steht die Erkenntnis, daß viele Meisterwerke der alten Kunst für uns zu festen Klischees geworden sind, die wir in uns aufgenommen haben, und die auch unsere Sehweise beeinflussen. Diese Bilder sind feste Schemata innerhalb unseres Wahrnehmungsgefüges geworden. Andererseits deutet Jacquet auf die Zerleg-

barkeit der Bilder selbst, wie sie uns durch Druckverfahren und Television gegeben sind. Das gedruckte Bild ist eine Summe von kleinen Punkten oder Linien, die unser Auge zu einem Ganzen zusammenfaßt.

Als Richard Artschwager eines Tages in einem Kunstgeschichtsbuch »Kunst aus Venedig« blätterte, fiel sein Blick auf ein Gemälde von Tintoretto (Abb. 16). Das Bild faszinierte ihn wegen des

Abb. 16
Artschwager, *After Tintoretto*, Rolf Rieke, Köln

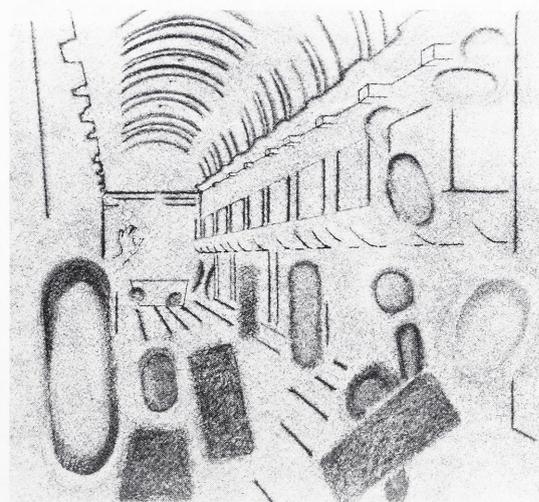




Abb. 17
Caulfield, Griechenlands Sterben, Slg. Power,
London

Tiefenzuges, wegen der Unruhe und der trotzdem dominierenden Überschaubarkeit. Er entleerte das Bild von allem Beiwerk, und gab seinerseits in seinem Gemälde das wieder, was ihm die Reproduktion vermittelt hatte²¹.

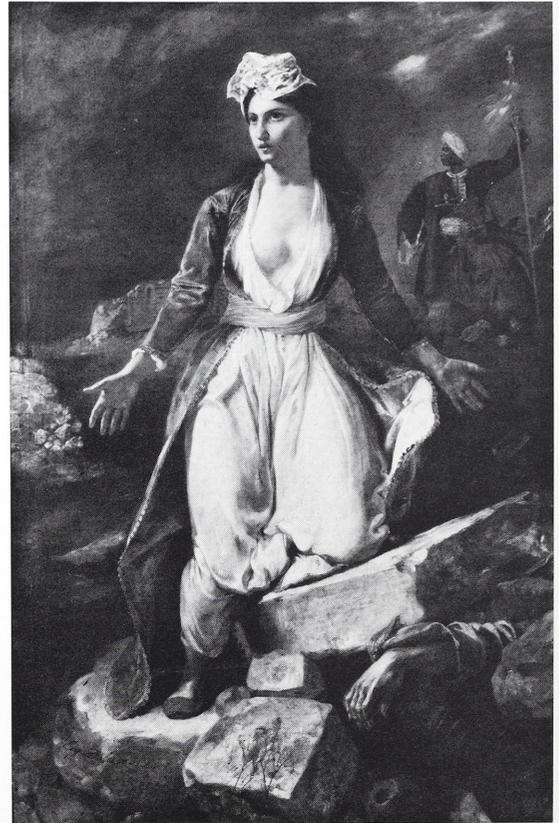
Das Bild von Patrick Caulfield »Griechenlands Sterben auf den Ruinen von Missolonghi« (1963) ist ein wörtliches Zitat nach Delacroix²². Das Bild ist maßstabgerecht rekonstruiert, die Hauptfigur ist nicht verkürzt, jedes Detail ist beibehalten, so der Mann im Hintergrund, die Steine vorne, alles ist mit großer Exaktheit nachgezeichnet (Abb. 17–18). Caulfield hat ein Diapositiv des Bildes auf die Leinwand geworfen und die Umriss festgehalten. Das neue Bild erscheint flach, kalligraphisch und von großer Kühle. Das mitreißende Pathos Delacroix's ist ganz zurückgenommen, der pastose Farbauftrag hat sich in eine makellose Fläche verwandelt. Vieles ist abgekürzt, als Formel wiedergegeben, so z.B. die Hintergründe, die hier zu einer indifferenzierten Kulisse geworden sind. Das Bild strahlt stille und kühle Eleganz aus. Bei alledem spürt man das Verlangen des Künstlers, zwar ein neues Bild zu malen, die Vorlage aber nicht zu verletzen. Der Kritiker Christopher Finch sagte von ihm: »Er bleibt bewußt in der europäischen Tradition, der Inhalt seiner Bilder ist

diese Tradition. Er liebt die alten Meisterwerke und versucht auf seine Weise die eingefrorene Energie, die in ihnen ist, freizumachen. Er ist im Grunde eine bekannte Figur innerhalb der europäischen Tradition: Ein Romantiker, der von seiner Ironie entwaffnet wird²³.«

Die Vorstellung, daß die Kunstwerke der Vergangenheit eine eingefrorene Energie besitzen, die freigemacht werden muß, daß sie in einer Art Dornröschenschlaf verweilen, aus dem sie nur der Kuß des Prinzen, sprich die Beschäftigung der Künstler mit ihnen, wecken kann, ist ein Grundgedanke, der bei vielen Künstlern eine unerschwellige Rolle spielt. »Gib meine Liebe weiter an die armen gepreßten Blumen in den Museen« (Bernard Berenson)²⁴. Viele Künstler haben auf verschiedene Weise versucht, den ausgetrockneten Blüten eine neue Lebenszuversicht zu geben.

Als Vorlage für sein »Frühlingsgespräch« von 1964 benutzte Martial Raysse das Bild von Cranach »Apollo und Diana«²⁵. In grellen Farben erscheinen die bekannten Gestalten vor einem Hintergrund

Abb. 18
Delacroix, Griechenlands Sterben, Musée des Beaux-Arts,
Bordeaux



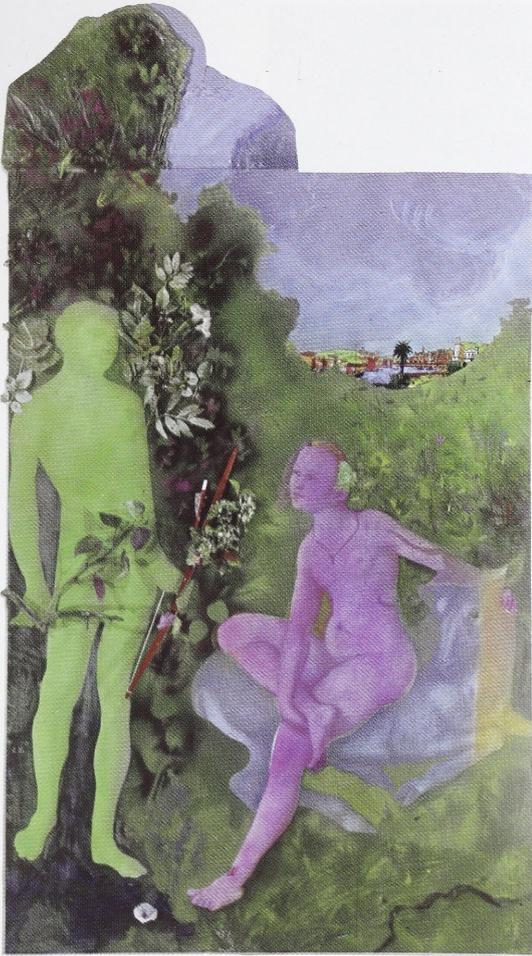


Abb. 19
Raysse, *Frühlingsgespräch*, Dwan Gallery, New York

aus Plastikblumen, bemaltem Laub und der Ansicht von Cannes in der Ferne (Abb. 19). Wie Raysse seine hübschen Mädchen aus Illustrierten ausschneidet, um seine Traumwelt zu bevölkern, so schneidet er Figuren aus den alten Bildern heraus. Der Vorgang ist vergleichbar. Typisch dabei ist, daß Raysse nur Cranach und Ingres als Vorlage genommen hat, zwei Künstler, die seinen eigenen Vorstellungen entgegenkamen. Er bedient sich tradierter Formen und Figuren der Kunst, die das goldene Zeitalter symbolisieren, die als unvergängliche Göttinnen und Götter gefeiert werden. Die Traumwelt der Gesellschaft der 60er Jahre ist vor allem ein Produkt der Werbung, wie sie in den Prospekten der Reiseindustrie und der Kosmetikwerbung suggestiv vorformuliert wird. Dieses typisierte aseptische Paradies ohne Tod und Leid, mit dem ewigen Frühling und den ewig frischen Farben, diesen Urlaub- und Wochen-

endmythos konnte Raysse nur mit den glatten eleganten Figuren von Cranach und Ingres bevölkern. In dem Bilde von Raysse scheinen die Figuren aus den alten Bildern herausgetreten zu sein, um in dem neuen Werk zu verweilen.

Einen vergleichbaren Vorgang trifft man in den Werken der Gruppe Cronica, deren Bilder aber mit einer ganz anderen Aggressivität konzipiert sind²⁶. In dem Gemälde »Der Besuch« (1969) betritt eine Dame in vornehmer Abendtoilette einen großen leeren Museumssaal. Sie ist eine kleine unbewegliche Figurine gegenüber dem gewaltigen Bild Picassos »Guernica«, aus dem Einzelpartien, deformierte Figuren, Formeln der Anklage und der Verzweiflung herausdrängen. Der leicht surreale Charakter der Darstellung wird von dem unmittelbaren Engagement übertönt (Abb. 20). Hier ist keine bloße Kritik an der Konsumgesellschaft beabsichtigt, das Zitat steht hier eindeutig im Dienst des politischen Engagements.

Als Verdeutlichung von Brutalität, Terror und Gewalt der verschiedensten Erscheinungsformen in unserer Gesellschaft benutzt Klaus Staack das Bildzitat²⁷. In dem Blatt »Zur Konfirmation« (1970) sind die beliebten »Betenden Hände« von Dürer mit zwei dicken Flügelschrauben durchbohrt. (Abb. 21)

Die Gruppe der bis jetzt behandelten Werke war dadurch charakterisiert, daß die Künstler jeweils die alte Vorlage als Ganzes verarbeiteten, nicht in Ausschnitten. Zur nächsten Gruppe gehören Künstler, die das zitierte Bild zerschneiden, im Detail zeigen, in andere Zusammenhänge bringen, mit anderen Motiven kombinieren und konfrontieren.

Als Tom Wesselmann 1962 seine »Little great american Nude with Mona Lisa« malte, bereicherte er das Zimmer der Liegenden mit einer Reproduktion der Mona Lisa²⁸. Hier ist die Reproduktion ungeändertes Wirklichkeitsfragment. Dasselbe tat er in einer Assemblage von 1963 mit einer echten Tür, mit einem echten Heizkörper und einem echten Bild an der Wand, einer gerahmten Reproduktion der Madame Cézanne von Cézanne²⁹ (Abb. 22). Das Bild ist hier vorgefundenes Objekt. Aber es ist auch ein Bild im Bilde, wie wir es bei Velasquez schon gesehen haben, ein altes Schema tritt wieder auf, freilich mit ganz veränderter Aussage. Der amerikanische Künstler sucht den Kontrast zwischen dem erhabenen geheimnisvollen Bild und dem alltäglichen Interieur mit der karierten

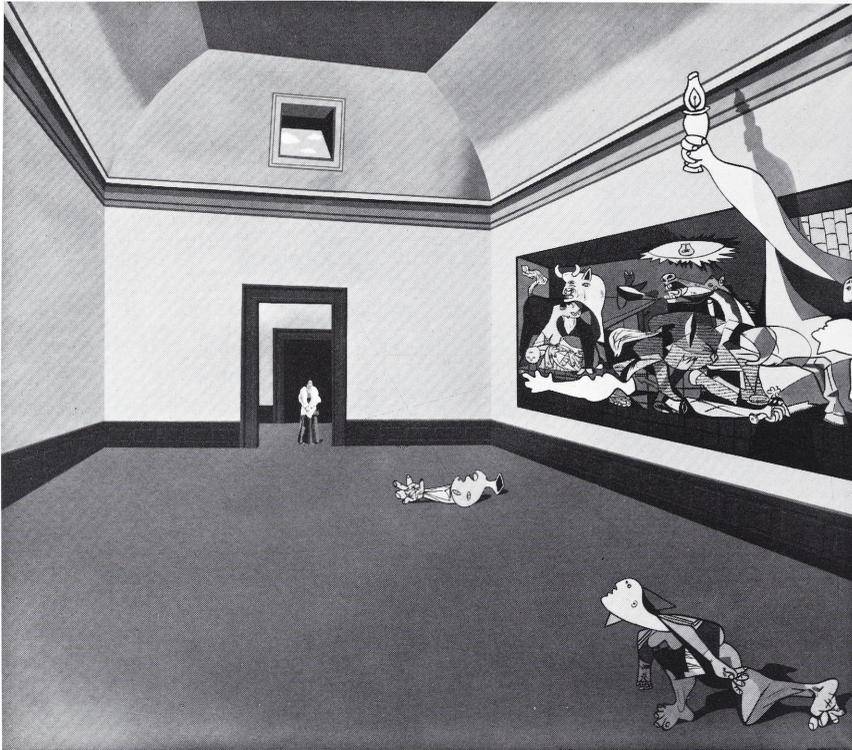


Abb. 20
Gruppe Cronica, *Der Besuch,*
Besitz der Künstler

Decke auf dem Tisch und der liegenden, nackten Frau. Auch der Kontrast zwischen den zwei Frauen ist gewollt: Zwischen der weichen chiaroscuro-Modellierung der Mona Lisa und der flachen silhouettenhaften Frauenschablone. Mona Lisa lächelt in jedem Wohnzimmer. Das Bild – das erste prominente Opfer von Dada – hat auch weiterhin die Künstler beschäftigt. Andy Warhol stellt die Mona Lisa gleich viermal, sechsmal oder gar dreißigmal dar. »Dreißigmal Mona Lisa ist besser als nur einmal.« (Warhol)

Einer der ersten, die sich nach Marcel Duchamp mit Mona Lisa beschäftigten, war Fernand Léger (Abb. 23). Das Bild »Mona Lisa mit den Schlüsseln« entstand 1930³¹. »Ich suchte einen Kontrast, ein Objekt, das dem Schlüsselbund ganz entgegengesetzt war. Eine Frau, sagte ich mir, eine Frau, einen Kopf oder einen Körper. Also ich gehe runter auf die Straße, um ins Restaurant zu gehen. Und was sehe ich gerade in der Auslage der Librairie auf dem Boulevard Montparnasse? Eine Postkarte mit der Mona Lisa. Da, ich hatte es. Ich hatte meinen Kontrast. Die Mona Lisa. Verstehen Sie mich? Es war nicht wegen ihres plastischen Interesses, daß ich die zwei konträren Objekte zusammenfügte, nur deswegen, daß die zwei Gegensätze sich auch gegenseitig steigern.

Abb. 21
Staeck, *Obne Titel,* Privatsammlung Köln





Abb. 22
Wesselmann, *Assemblage*,
Rudolf Zwirner, Köln

Genauso wie in den Auslagen.« (Fernand Léger)³². Es ist zunächst einmal erstaunlich, daß Léger ein so banales Objekt wie einen Schlüsselbund zur Mitte und zum Hauptsujet seines Bildes machte. Daß er die Mona Lisa dazu als Kontrast nahm, bedeutet, daß für ihn dieses Bild nichts anderes war

Abb. 23
Léger, *Mona Lisa mit den Schlüsseln*, Musée Léger, Biot



als ebenfalls ein Objekt. Er selbst bestätigt das: »Das Subjekt, die Figur sind nicht mehr die wichtigsten Bestandteile des Bildes, sondern das Objekt ist das neue Element. Durch diese Veränderung sind im Geist des modernen Künstlers Objekte wie eine Wolke, eine Maschine, ein Baum bildnerisch genau so interessant wie Personen oder Figuren. Es können so neue Bilder entstehen, große Kompositionen, die von einem ganz anderen Blickpunkt her realisiert werden³³.« Es ist erstaunlich, wie nahe Léger mit solchen Feststellungen der Pop-art steht, die 30 Jahre später entstehen wird.

Das Bild »Tracer« von Robert Rauschenberg entstand 1964³⁴. Mehrere Techniken sind hier verwendet worden: Siebdruck, Umdruckverfahren, Fotografie, Collage, Malerei, Verwischung (Abb. 24). Unten erkennen wir eine Straße mit Häusern und Menschen. Einige Aufschriften sagen »Cafeteria« und »Coca Cola«. Eine Straße in einer großen Stadt. Auf der rechten Seite zwei Vögel in einem Käfig. In der Mitte ein großer Vogel, ein Habicht. Er ist frei in einer Zone, die man als Luft, als Himmel charakterisieren kann. Über ihm eine geometrische Zeichnung mit einem Pfeil, der nach oben zeigt: Hier schweben im Himmel zwei andere Arten von Vögeln, zwei Hubschrauber der US-Army. Die ganze obere rechte Hälfte des Bildes nimmt die Venus von Rubens ein. Sie ist nicht gemalt, sondern im Siebdruckverfahren reproduziert,

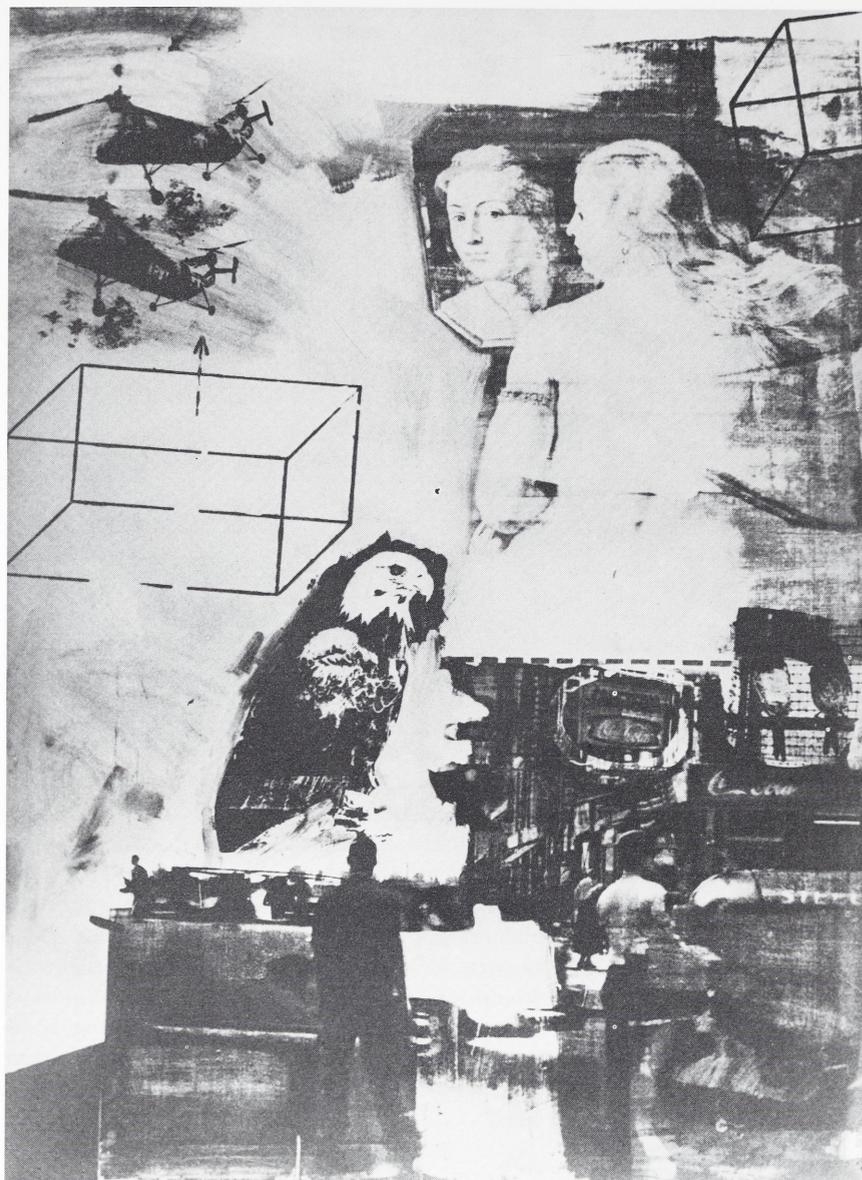


Abb. 24
 Rauschenberg, *Tracer, Slg.*
 Titelman, *Altoona*

doch der Künstler hat die Perfektion des Druckes vermieden. Die Gestalt ist wie durch einen Schleier gesehen, in eine himmelblaue Farbe getaucht. Sie ist mit der unbestimmten weißen Zone auf der linken Seite des Bildes verbunden. Ganz scharf aber ist sie von der unteren Partie durch einen roten Strich getrennt. Fetzen aus Wirklichkeit, Momentaufnahme, scheinbar völlig entgegengesetzte Dinge fügen sich zu einem Ganzen. Zu einer Einheit, die voller Spannung ist, voller Widersprüche und uns zu immer neuem Hinsehen zwingt. Ein zeitlicher Ablauf ist nicht erkennbar. Unten die Menschen, die gefangen in den Straßen zwischen Autos und Geschäften umhergehen. Sie

haben keine Gesichter und drehen uns den Rücken zu, während die Frau oben, sich in dem Spiegel betrachtend, uns selbst anschaut. Sieht man von den zwei Motiven ab, die die Zone der Gefahr charakterisieren – das alte mythische Symbol des Habichts und das neue, die Hubschrauber – so kommt der Venus von Rubens die Hauptrolle in dem Bild zu: ihr Blick zieht enigmatisch den Betrachter an, bis er gewahr wird, daß er in einen Spiegel schaut. Man könnte die Wahl dieses Bildes, d.h. eine Frau mit Spiegel, für einen Zufall halten, hätte Rauschenberg nicht schon 1962 in dem Bild »Exil« eine zwar völlig andere Vorlage gewählt, die aber ebenfalls eine Venus mit Spiegel darstellt:

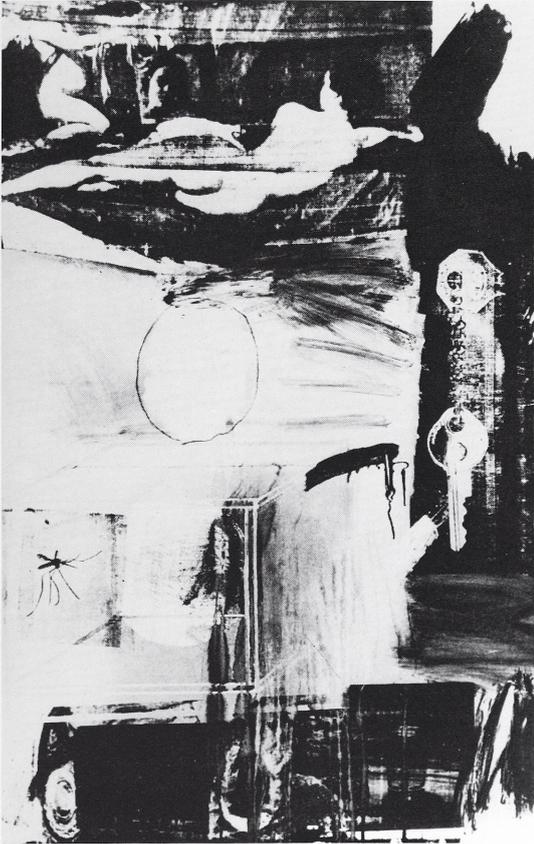


Abb. 25
Rauschenberg, *Exile II*, Slg. Meyer, Haute Savoie

die Venus mit Cupido von Velasquez (Abb. 25). Im Ganzen ist das Bild wie ein großes abstraktes Gemälde komponiert, die Flächen sind in der Tradition des abstrakten Expressionismus strukturiert, und die sparsam eingefügten Gegenstände erscheinen wie geheimnisvolle Chiffren: ein Glaskasten mit einem Insekt, ein Doppelschlüssel und die Venus von Velasquez.

Der Spiegel ist nicht nur Attribut der Venus, sondern auch ein mehrdeutiges Sinnbild, das seit der Antike im Bereich der Philosophie und der Mystik gebraucht wurde³⁵. Er hatte eine wichtige Rolle in den Allegorien über die Entstehung der Malerei, die mit dem Mythos des im Wasser sich spiegelnden Narzissus zusammenhängen. Eine der am meisten verbreiteten Bedeutungen erfuhr der Spiegel gerade in der Malerei als Symbol der Eitelkeit und der Vergänglichkeit (Vanitas). Bei Rauschenberg sieht man die Venus in einem unklaren Raum, sie ist eingebettet in die dunkle Farbigkeit, und von ihrem Gesicht im Spiegel sieht man nur einen Schatten. Sie entzieht sich unseren Blicken, sie entgleitet, nicht nur dadurch, daß sie uns den Rücken dreht,

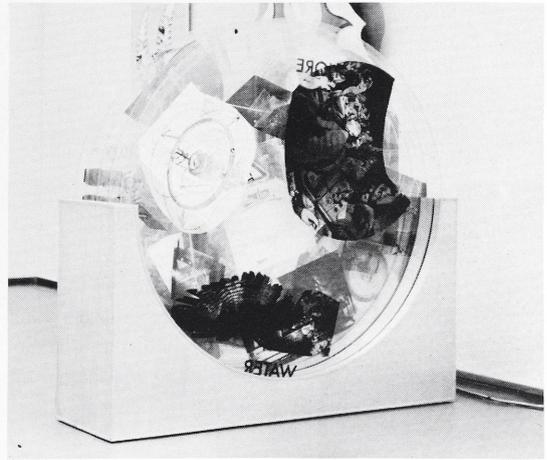


Abb. 26
Rauschenberg, *Revolver II*, Slg. Ludwig, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

sondern durch ihre Schattenhaftigkeit. Sie weist eigentlich aus dem Bilde hinaus, genauso wie der Schlüssel auf der rechten Seite, der in einem Schloß steckt, das man nicht sieht, um eine Tür zu öffnen, die es nicht gibt.

Im Jahre 1967 beschäftigte sich Rauschenberg mit dem Bild »Das türkische Bad« von Ingres. In dem Werk »Revolver«³⁶ (5 große runde Plexiglas-scheiben, die mittels eines Motors rotieren) (Abb.26) ist unter anderen zahlreichen Darstellungsaus-

Abb. 27
Rauschenberg, *Das türkische Bad*, Neue Galerie Aachen



schnitten – wie Röntgen-Aufnahmen, Stadtlandschaften, Sportler, Maschinen, Flugkörper – auch ein Detail aus Ingres berühmtem Bild zu finden. Da die Scheiben durchsichtig sind, überschneiden sich die Darstellungen, man sieht durch ein Bild auf das andere, und wenn sich alle fünf Scheiben drehen, dann bewegt sich ein ganzer Kosmos von Bildern – vorne auf der ersten Scheibe die Damen aus dem »Türkischen Bad«. Eine Beziehung zu der Vorlage ist durch das Rundbild gegeben, das Rauschenberg in Zusammenhang mit seinen Scheiben sicher interessant fand. Doch ist dies ein nebensächlicher Grund, da der Künstler den Ausschnitt verändert und ihn auch in einem anderen Zusam-

menhang auf einem Blatt verwendet³⁷ (Abb. 27). Sicher ist das Zitat hier als »Image trouvé« wie die anderen zu bewerten, doch seine Stellung innerhalb der Komposition (auf der ersten Scheibe) und seine Größe lassen es weniger zufällig erscheinen, es beherrscht auf eine verschlüsselte und geheimnisvolle Weise das Bild. Bekannte, oft gesehene Formen, verbrauchte Bilder aus der Vergangenheit sind in neue Beziehung gebracht, und der Betrachter nimmt sie mit verändertem Bewußtsein zur Kenntnis.

Larry Rivers Bild »Dutch Masters and Cigars« (1963) gehört enger zum Pop-Thema Konsum-

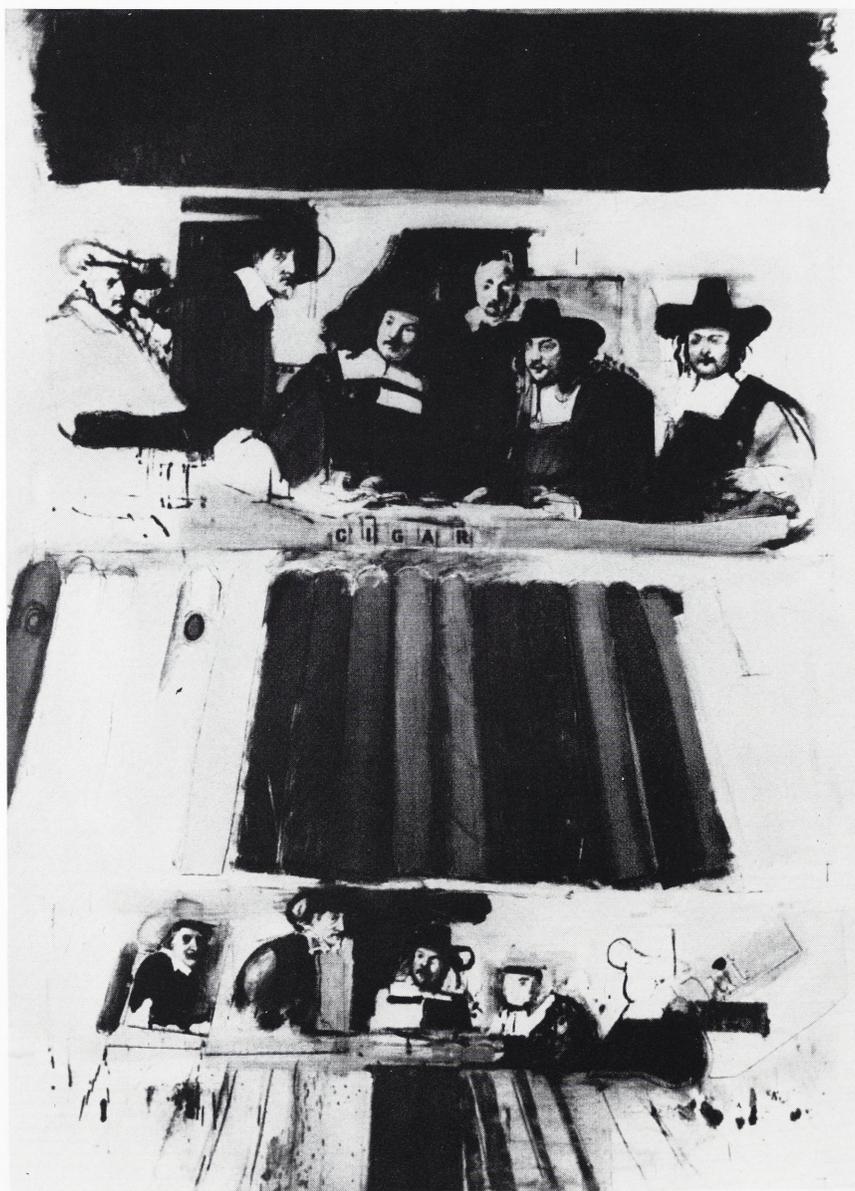


Abb. 28
Rivers, *Dutch Masters and Cigars*, Slg.
Abrams, New York

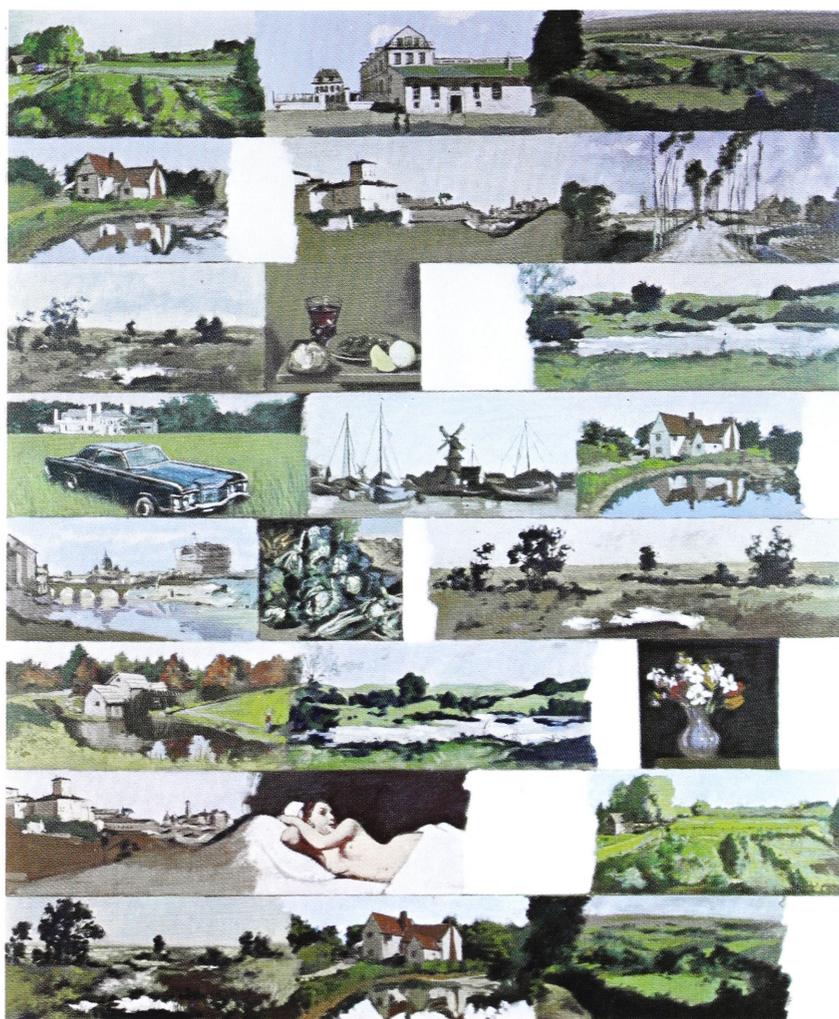


Abb. 29
Deem, Statistische Landschaft,
Neue Galerie Aachen

gesellschaft³⁸. Die illustrierten Wochenzeitschriften zeigen die Reproduktion von Rembrandts berühmten »Kaufleuten« als Warenzeichen von Dutch Masters Zigarren. Das Bild ist Werbung für einen Markenartikel geworden. Rivers schafft eine dritte Version, d. h. ein Bild des Rembrandt-Gemäldes als Anzeige (Abb.28). In einer offenen Schachtel mit der Reproduktion des Rembrandt-Bildes liegen die Zigarren. Sie haben die gleiche Größe wie die Reproduktion selbst. Dadurch werden die Maßstäbe relativiert, und es entsteht eine kuriose optische Verschiebung. Eine großzügige Komposition und eine sensible Malerei zeichnen das Bild aus, die Farben sind in feinen Nuancen abgestuft, aber trotz des Hell-Dunkel-Kontrastes ist jede Anlehnung an die warme goldbräunliche Tönung der Bilder Rembrandts vermieden.

George Deem dagegen scheint sich auch stilistisch der Malweise der alten Meister nähern zu wollen

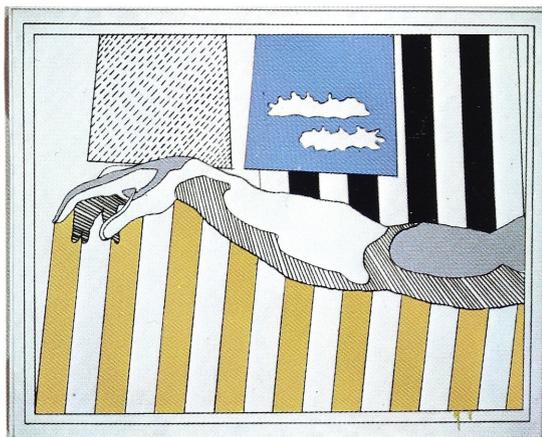
(Abb.29). In dem Bild »Statistische Landschaft« (1969) sind die Originale scheinbar nach alter Manier gemalt³⁹. In Wahrheit werden alle Bilder (von Hobbema, Snyders, Claes, Boudin usw.) so dargestellt, als wären sie alle vom selben Künstler gemalt. Die Bilder befinden sich plötzlich in einer Art Niemandsland. Sie sind kein Original mehr, aber auch keine Kopie oder Variation. Auch der erste Eindruck, daß die Darstellungen so angeordnet seien, als wären sie Reproduktionen, die an Verkaufsständen oder im Warenhauskatalog angeboten werden, wird durch die Tatsache widerlegt, daß die Bilder an den Seiten unregelmäßig auslaufen, manchmal sogar ineinanderlaufen oder von unregelmäßigen weißen Partien getrennt werden. Es entsteht eine völlig neue Darstellung mit einer eigenen kompositorischen Gesetzmäßigkeit, dessen Leitmotiv »die unendliche Manipulierbarkeit der Reproduktionen (Dimensionen, Ausschnitt usw.) und die Veränderlichkeit«⁴⁰ ist.



Abb. 30
Festa, *Fragment*, Galleria La Salita, Roma

Noch stärker als Deem haben andere Künstler den Mißbrauch der Kunst als Bildungsgut empfunden. Darunter der Italiener Tano Festa (Abb. 30–31). Gerade in Italien werden die popularisierten Bildungsreisen durch die Maschinerie des Massentourismus zu einem erdrückenden Alptraum. Das, was noch vor 150 Jahren Lebenserlebnis war, reduziert sich heute auf wenige hektische Momente, in denen man ein Objekt anschaut, um gleichzeitig den Drücker des Fotoapparates zu betätigen. Andererseits ist für den Italiener selbst die Kunst

Abb. 31
Festa, *Fragment*, Galleria La Salita, Roma



seines Landes eine Art tägliche Nahrung, die er von klein auf zu sich nehmen muß. Bereits in den ersten Schuljahren beginnt die Verehrung für die großen Genies des Landes wie Michelangelo, Raffael, Tizian usw. Festa malte 1964 eine Serie von Bildern über Michelangelo. »Ich habe diese Bilder gemalt, wie ich andere Objekte gemalt hätte. Denn die Museen sind offen, die Kunst liegt sozusagen auf der Straße. Diese Dinge sind tief mit unserem Land verbunden. Ein Amerikaner wird Coca Cola malen, den gleichen Wert hat für mich Michelangelo, in dem Sinne, daß wir in einem Land leben, wo statt Mahlzeiten aus der Dose zu konsumieren, wir die Mona Lisa auf den Pralinenpackungen konsumieren«⁴¹. Für ihn sind also Bilder Arbeitsmaterial wie andere vorgefundene Objekte auch. Er wendet sich aber entschieden gegen die Zufälligkeit des Vorgefundenen. »Ich könnte sie (die alten Bilder) genau so darstellen, als würde ich eine Pflanze, einen Wagen oder ein Fenster malen. Aber nicht als »Image trouvé«, als zufällig gefundenes Bild, denn nichts kann Zufall sein. Jeder Künstler muß seine eigene Geschichte leben.« Die Fotocollagen von Festa erinnern in der Perfektion der Technik an die Bilder von Caulfield, hier wird zusätzlich die Umrißzeichnung mit anderen Strukturen und mit anderen Farben konfrontiert. Auffällig ist die gewollte Seitenverkehrtheit der Darstellung, womit deutlich auf das Reproduzierverfahren hingewiesen werden soll. Wir alle kennen die Bildwände und die Diapositive, die nur Ausschnitte aus großen Meisterwerken zeigen. Die Sixtinische Kapelle ist in unendlichen Details aufgenommen worden; ganz populär ist der Ausschnitt mit den Händen Gottvaters, die die des Adams im Schöpfungsakt berühren. Durch die seitenverkehrte Darstellung von Festa wird unwillkürlich die Hand Gottes mit der Adams identifiziert. Die berühmtesten Hände Italiens sind in einer starren geometrischen Komposition eingefangen, die Acrylfarben sind hart und indifferent.

Sante Graziani hat für sein Bild »Der Anfang und das Ende« (1964) ebenfalls diesen berühmten Ausschnitt gewählt⁴². In übertriebener Weise ahmt er sogar die Risse der Freskowand nach, er umrahmt aber das Bild mit Zeichen und Symbolen des amerikanischen Alltages, so ein populäres Abzeichen (Fallout shelter sign) und die gelbroten Streifen, die Gefahr bedeuten und die man vor allem bei Autorennen als Startflagge benutzt (Graziani ist ein begeisterter Rennfahrer) (Abb. 32).

Der Rückgriff auf bekannte Vorlagen ist das Hauptthema im Werk des Malers Erro (früher Ferro ge-

nannt). Seine Bilder sind aggressiv, in Hunderten von Werken läßt er die gesamte Kunstgeschichte vorbeifilieren, aber immer in engagierter und vitaler Konfrontation. Seine Bilder sind polemisch und zeigen eine leidenschaftliche, zum Teil brutale Malweise. Als eine Art Triptychon ist das Bild von 1963 angeordnet, auf dem man das Bild von Lichtenstein nach Picasso, einen Druck von Majakowski von 1920 und eine Darstellung aus einem illustrierten Buch über den prähistorischen Menschen vereint sieht (Abb. 33). Dazu Erro: »Oft haben ganz verschiedene Dinge eine ähnliche Struktur. Verschiedene Bilder aus verschiedenen Epochen können das auch haben. Also: 1941 malt Picasso eine Frau, sitzend auf einem Stuhl. 1963 nimmt sich Lichtenstein dieses Bildes an und formt es und macht daraus einen Lichtenstein. 1965 in New York nehme ich dieses Bild und verbinde es in einer Collage mit einem Bild von Majakowski. In der Mitte habe ich noch eine Vorlage benutzt aus dem Buch von Burian über den prähistorischen Menschen. Mein Bild ist also das Resultat, und kein unbedingt abgeschlossenes, der Arbeit von 5 Künstlern, d. h.: Picasso, Lichtenstein, Burian, Majakowski, Erro. Und es gibt gar keinen Grund, um nicht weiterzugehen. Die Bilder werden nie ausgehen. Warum soll man sie nicht immer weitergeben, nicht immer verändern. Mir ist es genauso interessant, gemalte Bilder zu verändern, umzuformen als Fotos oder Ausschnitte aus der Natur. Ich bilde eine Art Kunstgeschichte im Bilde. Ich schichte übereinander Epochen und Kulturen. Ich

Abb. 33
 Erro, *Komposition, Besitz des Künstlers*

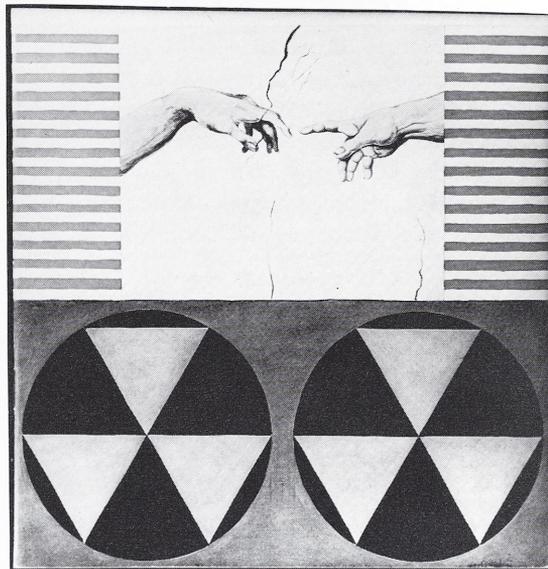
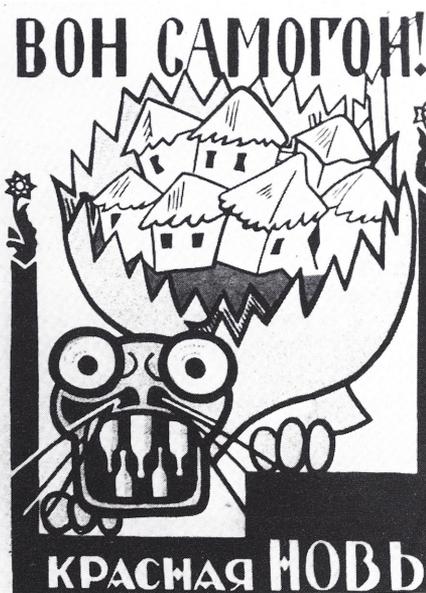


Abb. 32
 Graziani, *Der Anfang und das Ende, Slg. Giroux, New York*

vergleiche zwei Bilder, zwei Augenblicke aus der Geschichte der Kunst, die vielleicht ganz unterschiedlich erscheinen«⁴³.

In diesen Sätzen ist sehr vieles über das Problem »Kunst in Kunst« zusammengefaßt. Sie lassen die verschiedenen Ansichten der Künstler durchblicken, die der Tradition oft ironisch, oft polemisch, aber nie indifferent gegenüberstehen. Die zeitgenössischen Künstler interessieren sich nicht



mehr für das Original, sondern erfahren die Kunst durch die Medien, durch die sie die gesamte Umwelt wahrnehmen. Die Entmythisierung der Vergangenheit, die Säkularisierung der Kunstwerke, die vorher als Kultobjekte galten, wurden von dem Künstler der 60er Jahre radikal und manchmal erbarmungslos vollzogen. Aber nur diese Radikalität konnte zu einem neuen und damit lebensfähigen

Verständnis der Geschichte führen⁴. Die Künstler nähern sich den Kunstwerken nicht mehr mit Ehrfurcht, aber in der Erkenntnis, daß diese Vergangenheit zu unserer heutigen Wirklichkeit gehört. Im ständigen Prozeß der Bewußtseinerweiterung, die die zeitgenössische Kunst postuliert, bekommt die Konfrontation von Vergangenheit und Gegenwart ihre spezifische Bedeutung.

Abb. 34
Kolar (Anm. 43), Schmetterlingsbild,
Privatsammlung, Köln

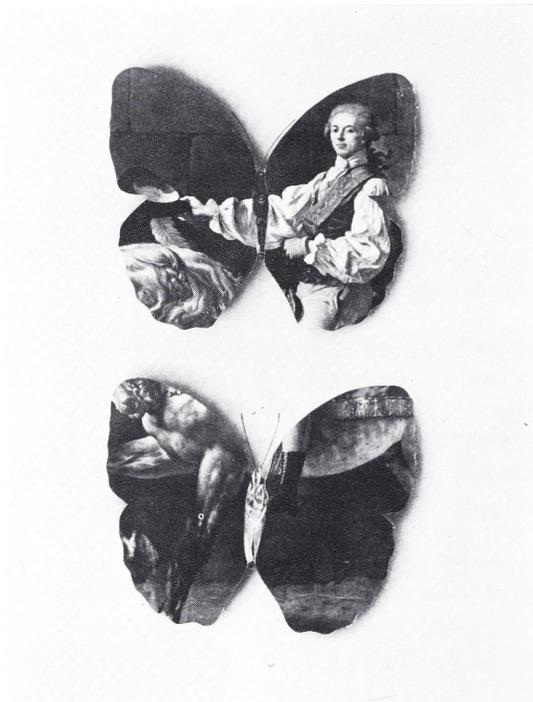


Abb. 35
Barker (Anm. 44), Hommage à Magritte,
Hanover Gallery, London



ANMERKUNGEN:

¹ Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei, Reinbeck bei Hamburg 1961, S. 72.

² August Macke – Franz Marc, Briefwechsel, Köln 1964, S. 40 (Brief von Franz Marc an August Macke, Sindelsdorf, 14. 1. 1911).

³ Arturo Schwarz, The complete works of Marcel Duchamp, New York 1970, S. 477.

⁴ Mündliche Mitteilung des Künstlers vom September 1969. Von dieser Aktion existieren keine Photos oder Berichte. Sie wurde 1966 in der Galerie Schmela, Düsseldorf, verändert wiederholt, vgl. *Mackazin*, Die Jahre 1957–67, s.d.s.l. Abb. ohne Seitenzahl.

⁵ Das Kopieren älterer Vorlagen ist eine Grundtendenz der jungen amerikanischen Lyrik. »Zu kopieren, ein Vorhandenes in das gahftig Flache zu verändern, das tiefsinnig Innerliche und Gedankenreiche in die Tiefe der Oberfläche, d. h. in das Konkrete zu verschieben, zu vulgarisieren, ganz gleich, ob es sich dabei um vorhanden ausgeschiedene Muster der eigenen amerikanischen Lyrik handelt oder um europäische. Der Maler Larry Rivers kopiert alte holländische Meister nach einer Abbildung auf einer Zigarettschachtel, der Lyriker Louis MacAdams übersetzt Gedichte Rene Chars, ohne die französische Sprache zu beherrschen und gibt die Endprodukte als seine eigenen Gedichte heraus.« Silverscreen, Neue Amerikanische Lyrik, Hrsg. Rolf Brinkmann, Köln 1969, S. 25. Manchmal sind die

neuen Gedichte regelrechte Plagiate. »Mach neu und setz Deinen Namen darunter«, schreibt T. *Berrigan*. . . Aus mehreren vorhandenen, ausgedehnten Texten (Gedichten) einen zu machen, alte Gedichte »aufzumöbeln« . . . das eigene Gedicht ergibt sich überraschend aus dem Zusammenfügen mehrerer fremder Texte, aus Oberflächenübersetzungen usw.: die Möglichkeit des eigenen Ausdrucks liegt im Arrangement der Fertigteile, sobald die psychische Dimension dessen, der das macht, darin enthalten ist! Diese Vorgänge entleeren den vorgegebenen und längst als natürlich hingegenommenen Bedeutungsgehalt, der unfrei macht und den Einzelnen nur von sich wegführt. Darüber hinaus wirkt sich in solchen Methoden konkret das Bewußtsein aus, im Zeitalter der Ablichtungen (Xerox) zu leben, der unbegrenzten Vervielfältigungsmöglichkeit, die den abglichteten Gegenstand qualitativ verändern, so zum Beispiel das Lächeln der Mona Lisa.« (*Brinkmann*, S. 27).

⁶ Die Figur des Argus, vermutlich antiken Ursprungs, findet sich auch schon bei Raffael, vgl. Horst *Vey* – Annamaria *Kesting*: Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550–1800 im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1967, S. 97.

⁷ Im Jahre 1944 malte Picasso das Aquarell »Triumph des Pan« nach einem Gemälde von Nicolas Poussin im Louvre. 1947–49 entstanden 12 Lithographien nach »David und Bathseba« von Lucas Cranach (Gemälde, 1526, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin. Federzeichnung, 1537, Museum der bildenden Künste, Leipzig. Federzeichnung 1526, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin. Vgl. Ausstellungskatalog Cranach und Picasso, Kunsthalle Nürnberg 1968, Kat.Nr. 23–34). In den Jahren 1949–1959 12 weitere Variationen nach Themen von Cranach. Vgl. Katalog Nürnberg 1968, Kat.Nr. 35 bis 47. 1950 Porträt eines Malers nach El Greco, (Sammlung Rosengart, Luzern) Abb. 9 in: Ausstellungskatalog Pablo Picasso, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1968. 1950 »Die Mädchen vom Seine-Ufer« nach Gustave Courbet (Öffentliche Kunstsammlung Basel). 1955 »Die algerischen Frauen« nach Delacroix. 1957 »Las meninas« nach Velasquez. Farbabb. S. 89 und 91 in: Pierre Dufour: Picasso 1950–1968, Genf 1969. 1960–61 entsteht die Serie von 27 Bildern nach Manets »Frühstück im Grünen« (»Le déjeuner sur l'herbe« 1960–61, Galerie Luise Leiris, Paris 1962). 1962 malte er den Raub der Sabinerinnen nach dem Bild von Jacques Louis David, Katalog Baden-Baden, Abb. Nr. 48–49. 3. Fassung in: *Dufour* 1969, Farbabb. Seite 96.

⁸ Daniel-Henry *Kahnweiler*, Vorwort im Katalog Nürnberg 1968.

⁹ *Dufour* 1969, S. 85.

¹⁰ Lithographie, 30. 3. 1947, Probedruck, 64,5 x 49, einmaliges Exemplar, Sammlung Fernand Mourlot. – Lucas Cranach, David und Bathseba, Federzeichnung, 1537, 20,5 x 16,5, Museum der Bildenden Künste, Leipzig. – Auf dem Blatt Picassos ist die Darstellung seitenverkehrt, wegen der Umkehrung im Druckverfahren. Das heißt, er hat nie auf dem Lithostein direkt gezeichnet, sondern auf einem Umdruckpapier, das auf den Stein übertragen wurde. Daher erklärt sich auch, warum die Schrift auf seinen Lithographien immer seitenverkehrt ist. Zum Thema vgl. auch: Ausstellungskatalog Nürnberg 1968.

¹¹ C. *Zervos*, Pablo Picasso, Bd. 14 1944–1946 Paris 1963, Abb. 35 S. 23.

¹² André *Chastel*, Le tableau dans le tableau, Plenarvortrag in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967, S. 15–29.

¹³ Öl/Lwd. 81–60, Musée des Beaux-Arts, Gent, Farbabb. S. 89 in: Patrick *Waldberg*: René Magritte, Brüssel 1965. Magritte 1951 und ein Bild nach David, Madame Récamier, gemalt und die Frauengestalt durch einen Sarg ersetzt. Farbabb. S. 47 in: Ausstellungskatalog »Magritte«, The Museum of Modern Art, New York 1965/66. Ein Zitat aus Boticelli's »Primavera« hat Magritte in dem Gemälde »Le bouquet tout fait« verwendet, Farbabb. S. 109 in: *Waldberg* 1965.

¹⁴ Pope II, Öl/Lwd. 198 x 137, Kunsthalle Mannheim. Nach Ronald *Alley* hat Bacon außer dem Bild von Velasquez auch ein Photo des Papstes Pius XII. als Vorlage benutzt. Vgl. John *Rothenstein* – Ronald *Alley*: Francis Bacon, London 1964, S. 53. Vgl. ferner: Pope I, Pope III, Study after Velasquez 1953, 1951 (*Rothenstein* – *Alley* 1964, Nr. 34, 36, 56). Das Photo des Bildes von Velasquez in Bacons Studio ist ab-

gebildet in: Ausstellungskatalog Francis Bacon, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York – The Art Institute of Chicago 1963, S. 21.

¹⁵ *Rothenstein* – *Alley* 1964, S. 13. Seit dem Jahre 1956 beschäftigt sich Bacon mit dem Bild von Goghs »Der Maler auf dem Wege nach Tarascona« 1888. Es entsteht die Serie »Study for a portrait of van Gogh«, *Rothenstein* – *Alley* Nr. 112, 129, 130, 131, 132, 133, 134.

¹⁶ Woman sitting on a chair (nach Picasso) 1962, Ausstellungskatalog Lichtenstein, Stedelijk Museum Amsterdam 1967, Nr. 10. Woman with flowered hat (nach Picasso) 1963, Katalog Amsterdam 1967, Nr. 18. Still life (nach Picasso, Gitarre, verre et compotier, Öl/Lwd. 1924, Kunsthau Zürich) 1964, Katalog Amsterdam 1967, Nr. 26. Non-objective I (nach Mondrian) 1964, Ausstellungskatalog Lichtenstein, The Solomon Guggenheim Museum, New York 1969, Nr. 33. Non objective II (nach Mondrian) 1964, Katalog Amsterdam 1967, Nr. 35.

Eine Analyse der Porträts nach Picasso gibt Otto *Hahn*: Roy Lichtenstein, in: Art International, Summer 1966, Special Number, S. 66–69. Lichtenstein hat 1962 ein Bild nach dem Porträt von Madame Cézanne gemalt (Katalog New York 1969, Nr. 12), das aber nicht auf das Original von Cézanne zurückgeht, sondern auf ein Diagramm des Bildes aus dem Buch von Erle *Loran*: Cézanne's compositions, Analysis of his Form with diagrams and Photographs of his motifs, Los Angeles 1943 (3. Aufl. 1963) Taf. 17, S. 85.

¹⁷ Die Zitate stammen aus zwei Interviews. John *Coplans* »Roy Lichtenstein, Ein Interview« 1967, neuabgedruckt im Katalog »Roy Lichtenstein« The Tate Gallery, London 1968, S. 13. – Alan *Solomon* »Conversation with Lichtenstein«, in: Lichtenstein, Herausgeber Alberto *Boatto* – Giordano *Falzone*, 1968, S. 38).

¹⁸ *Hahn*, Art International 1966, S. 69. Die Konsumierbarkeit der Tradition und der Kunst, wie sie für unsere Gesellschaft charakteristisch ist, schilderte Franz Josef *Degenhart* treffend in einer seiner Balladen 1963: Die Erbschaft. Man hat mir eine Erbschaft gemacht,/ und wollte ich nicht erstehen./ Man hat sie mir einfach ins Haus gebracht./ Ich ließ es aus Pietät geschehen./ Jetzt steht mein ganzes Haus davon voll./ Wohin ich mich drehe und wende,/ ich stoße daran. Aber mein Groll/ nahm dann schließlich ein Ende./ Ich machte Schluß mit der Zwecklosigkeit,/ den pietätvollen Riten./ Ich lieh schließlich in meiner Zeit/ mit ihren Requisiten./ Was fange ich mit Goethes Nachthemden an,/ mit Friedrichs Tabakdose,/ dem präparierten Kopf eines Heiligen Mann/, Pompadours Unterhosen/ und dem Zahn des größten Franzosen?/ Jetzt hacke ich mit Sarazenerklingen/ mein Holz und mache mir/ Mädchen geneigt mit Bischofsringen/ spiel Mambo auf Mozarts Klavier./ Ich spaziere mit Metternichs Degenstock/ koch in Tolstois Samowar./ Von 30 Engeln aus Barock,/ einem Riemenschniederaltar/ baute ich mir eine Bar./ Ich gelte nunmehr als geistvoller Typ./ belesen, von feiner Natur,/ denn selbst auf meiner Toilette gibt's/ noch ein Stückchen Kultur./ Ich soupiere gelassen im Chorgestühl/ – echtes vierzehntes saeculum post an./ lausche Bach'schen Flötenspiel./ blicke schräg hoch – und dann/ grinst Mona Lisa mich an. (Franz Josef *Degenhart*, Spiel nicht mit den Schmuttkindern, Hamburg 1967, S. 9).

¹⁹ Rouen cathedral (seen at three different times of the day) Set Nr. 2, Magna/ Lwd, je Bild 160 x 106,8, Sammlung Ludwig, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Katalog »Kunst der Sechziger Jahre«, Köln 1970 (4. Aufl.) Nr. 84.

²⁰ Otto *Hahn*, Jacquet, aus: Ausstellungskatalog Jacquet, City Galerie, Zürich 1965.

Das Bild von Jacquet sollte in einem Projekt für die New Yorker University um das 50fache vergrößert werden und auf eine ganze Wolkenkratzerwand angebracht werden (1968), Abb. in: Alain Jacquet, Galerie Yvon Lambert, Paris 1968, S. 8.

²¹ Mitteilung des Künstlers, Juni 1969. After Tintoretto, Öl/Hartfaser, 108 x 70, Galerie Rolf Ricke, Köln.

²² Öl/Hartfaser, 120 x 90, Coll. Alan Power, London, Abb. 70 in: John *Russel* – Suzi *Gablík*: Pop Art redefined, London 1969 – John C. Clarke hat ebenfalls ein Thema nach Delacroix gewählt »Die Freiheit auf den Barrikaden« (1968), *Russel* – *Gablík* 1969, Abb. 69.

²³ Christopher *Finch*, The paintings of P. Caulfield, in: Art International Januar 1966, S. 47–50 mit Abb.

- ²⁴ Daniel *Catton Rich*, »Reflections – and old Masters, in: Katalog »Paintings and Drawings by Sante Graziani«, Worcester Art Museum 1965/66, Seite 10.
- ²⁵ Öl/Lwd. 1530, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Berlin. Raysse malte auch eine Reihe von Bildern nach Ingres und Prudhon, vgl. Ausstellungskatalog Martial Raysse, Nationalgalerie Prag 1969 und »Du« April 1967.
- ²⁶ Der Besuch, Acryl/Lwd. 120 x 120. Die Gruppe Cronica besteht aus Manuel Valdes und Rafael Solbes, beide in Valencia geboren. Vgl. Ausstellungskatalog »Kunst und Politik«, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1970, Abb. 47 ff. – Ebenfalls aus Spanien stammt Eduardo Arroyo, der auch die Beschäftigung mit den alten Meistern unter einem sozial-politischen Aspekt versteht. Vgl. außer Katalog »Kunst und Politik« vor allem die Bilder von 1965 »Velasquez mon père« und »La Maja de Tovrejón après Goya«, Abb. o. Nr. in: »25 ans de paix, peintures d'Eduardo Arroyo« Galerie André Schoeller-Bernheim Jeune, Paris 1965.
- ²⁷ Siebdruck, Abb. Nr. 89 im Katalog »Kunst und Politik«.
- ²⁸ Abbildung 32 in: Udo *Kultermann*, Neue Formen des Bildes, Tübingen 1966. Es existieren mehrere Assemblagen dieser Art mit verschiedenen Reproduktionen, vgl. *Kultermann*, Abb. 244.
- ²⁹ Still-Life, Assemblage 220 x 270, Galerie Rudolf Zwirner, Köln.
- ³⁰ Mona Lisa 1963, Abb. 67 in: *Russel – Gablik 1969*. Vgl. auch das Blatt »O« aus der Lithoserie von Jasper Johns »0–9«, 1968, Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums, Köln. (Das absurde Schauspiel der Mona Lisa auf der Reise nach Amerika und der Millionen Menschen, die im Gleichschritt an ihr vorbeifiliierten, ist das beste Beispiel des Showgeschäfts mit der Tradition. Das Bild wurde im Dezember 1962 in der National Gallery in Washington ausgestellt.) Vgl. auch: W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner techn. Reproduzierbarkeit. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, hg. S. Unsel, Frankfurt 1969 S. 148–184.
- ³¹ Öl/auf Leinwand, 92 x 73, Musée National Fernand Léger, Biot.
- ³² Pierre *Descargues*, Fernand Léger, Paris 1955, S. 98.
- ³³ *Descargues* 1955, S. 99.
- ³⁴ Öl und Siebdruck/Lwd. 120 x 80, Coll. Titelman, Altoona, Pennsylvania.
- ³⁵ G. S. *Hartlaub*, Zauber des Spiegels, Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951 – Rauschenberg: Exile II, Öl/Lwd, Coll. Eric Meyer, Haute Savoie, Frankreich.
- ³⁶ Wallraf-Richartz-Museum Köln, Katalog »Kunst der sechziger Jahre«, Köln 1970, 4. Aufl. Nr. 113.
- ³⁷ Collage (Das türkische Bad von Ingres) 1967, Siebdruck, Collage, Farbe, 117–89, Neue Galerie Aachen.
- ³⁸ Sidney *Simon*, Larry Rivers in: Art International. Nov. 1966, S. 17 bis 25.
- ³⁹ Öl auf Leinwand, 125 x 100, Neue Galerie Aachen.
- ⁴⁰ Zitat von Udo *Kultermann* aus: George Deem, Ausstellungskatalog Galerie Thelen, Essen 1966.
- ⁴¹ »Frammento michelangiolo« Acryl/Lwd. 100 x 80, Galleria La Salita, Roma. Giorgio *de Marchis*, Interview mit Festa, Ausstellungskatalog Festa, Galleria la Salita, Rom 1967.
- ⁴² Ausstellungskatalog Sante Graziani, Worcester Art Museum, 1965 bis 1966, Farbabb. auf dem Umschlag.
- ⁴³ Erro »Komposition 1966« Öl/Lwd. 67 x 128. Jean-Jacques *Lebel*, Interview mit Ferro in: Ausstellungskatalog Ferro, Galleria Schwarz, Mailand 1967. – Auch für Jiri Kolar ist die Konfrontation berühmter Meisterwerke mit neuen Bildern und neuen Techniken der zentrale Punkt seines künstlerischen Interesses. – Dies bekundete er in zahlreichen »Kollagen« und »Konfrontagen« der letzten 6 Jahre (in einem Bild kombinierte er z. B. die Reproduktion von Rembrandts Ochsen im Louvre mit einer elektronischen Rechenmaschine mit aufgeklapptem Deckel: der Bauch des Tieres und der Bauch der Maschine. Vgl. Miroslav Lamac – Dieter Mahlow: Jiri Kolar, eine Monographie, Köln 1968, S. 23). Kolar hat viele Methoden der Manipulation mit dem Bild erprobt. In der Serie der Schmetterlingsbilder hat er aus einem wissenschaftlichen Buch herausgeschnittene Schmetterlings-silhouetten mit berühmten Reproduktionen unterlegt: die alten Meister als eine ordentlich katalogisierte Schmetterlingssammlung. – Abb. 34: »Schmetterlingsbild 1968« Papiercollage, 25 x 15, Privatsammlung Köln.
- ⁴⁴ So ist auch die Huldigung Rauschenbergs an das Museum und an die in ihm bewahrte Kunst zu verstehen, die er 1969 zum 100jährigen Jubiläum des Metropolitan Museums in einer Lithographie darbot. Man erkennt auf dem Blatt u. a. ein Selbstbildnis von Rembrandt, die Odaliske von Ingres, das Porträt Gertrude Steins von Picasso, ein Altarwerk des Meisters von Flémalle, das Gebetbuch Kaiser Maximilians und ein Fragment vom Parthenonfries. In den Mittelpunkt seiner Komposition setzte der Künstler einen überraschend enthusiastischen Text auf das Museum: »100 Years, Treasury of the conscience of man, masterworks collected, protected and celebrated commonly. Timeless in concept the Museum amasses to concertise a moment of pride serving to defend the dreams and ideals apolitically of mankind aware and responsive to the changes, needs and complexities of current life while keeping history and love alive. R. R.« (100 Jahre, Schatzkammer des Menschengestes, Meisterwerke – gesammelt, geschützt und von jedermann bewundert. Eine zeitlose Einrichtung, sammelt das Museum als ein Brennpunkt schöpferischer Kraft. Es verteidigt die Räume und Ideale der Menschheit, ohne Partei zu nehmen. Es ist sich des Wechsels, der Nöte und der Vielfalt der Umwelt bewußt, geht auf sie ein und hält zugleich die Geschichte und die Menschlichkeit lebendig. R. R.) Außer Rauschenberg signierten die Mitarbeiter des New Yorker Museums (Arthur A. Houghton, Roswell Gillpatric, Thomas Hoving, John J. McKendry, Henry Geldzahler, George Trescher). Von einer Kritik New-Yorker Künstler zu diesem Text hat man bisher nichts gehört. –
- Nicht alle Künstler, die sich mit älterer Kunst beschäftigt haben, konnten hier behandelt werden. – Bei vielen von ihnen erscheint das Zitat ohnehin sporadisch und ist als peripheres Phänomen zu betrachten.
- So z. B.: Edoardo Paolozzi »Tower for Mondrian« bemaltes Aluminium, 1963–64, Russel – Gablik 1969, Abb. 64.
- Ray Johnson »Hommage to Magritte, Collage 1962, *Russel – Gatslik* 1969, Abb. 62.
- Clive Barker »Hommage à Magritte« Bronze verchromt, 1968–69, eine sehr interessante Transformation einer gemalten Vorlage (Magritte, Das rote Modell, Öl/Lwd 1935, Moderner Museet Stockholm) in eine Plastik (Abb. 35).
- Horst *Antes*, Illustrationen zu Dantes Vita Nuova, Basel 1962, in: Antes, Verzeichnis der Bilder, Worpsswolder Kunsthalle 1968, Nr. 8 mit Abb. (Zitat nach Giotto). –