

schaftliche Forschungen. Dennoch wird deutlich, dass die künstlerisch entscheidenden Jahre der Worpsweder Landschaftsmalerin zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem Ersten Weltkrieg lagen.

LUDWIG TAVERNIER
 Universität Koblenz-Landau
 Campus Koblenz

Stefan Neuner: Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning; München: Wilhelm Fink Verlag 2008; 352 Seiten, 159 SW-Abb.; ISBN 978-3-7705-4667-1; € 49,90

Mit seiner Studie hat Stefan Neuner die faszinierende Besichtigung einer Übergangsphase der amerikanischen Kunst in den 1950er Jahren vorgelegt, die sich zwischen dem Abstrakten Expressionismus und der Neoavantgardebewegung erstreckt. Gilt Willem de Kooning als einer der wichtigsten Exponenten der erstgenannten Strömung, so agiert Jasper Johns im Vorfeld der zweiten. Gegen die verbreitete Behauptung eines klar auszumachenden Bruches zwischen beiden Künstlern ist Neuners Buch geschrieben. Seine These lautet, dass sich nämlich der Bruch in den Werken von Johns selbst verorten lässt, die ebenso Zukünftiges vorwegnehmen, wie sie Überkommenes tradieren. Um diese paradoxe Fügung angemessen beschreiben zu können, wählt Neuner Harold Blooms Theorie der „Einflussangst“, die der amerikanischen Literaturwissenschaftler 1973 formuliert (*The Anxiety of Influence*; New York 1973) und wenig später (*A Map of Misreading*; New York 1975) weiterentwickelt hatte, und wendet sie in leicht modifizierter Form auf die künstlerischen Phänomene an. Der Kern dieser Theorie lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: ein „Schüler“ versucht erbittert dem hemmenden Einfluss seines „Künstlervaters“ zu wehren und sich Raum für Innovation frei zu spielen, indem er den bereits vom Vater beschrittenen Weg weiter ausbiegt und von diesem erarbeitete Formeln bis zu Unkenntlichkeit verzerrt – in diesem Spannungsfeld soll schließlich keimender Originalität ein hart erkämpfter Nährboden bereitet werden. Im „Ringens“ des Schülers mit dem Werk des Vaters wird dieses zwar „entstellt“, aber in einer Art und Weise – dies ist der methodische Coup Neuners in der Anwendung der Theorie – die heuristische Funktion übernehmen kann. Die Werke von Vater und Schüler informieren sich wechselseitig in Nach- und Rückwirkung¹ und konturieren künstlerische Aspekte, die ohne einen

1 Künstlerische Produktion unterliegt in dieser Betrachtung dem temporalen Modus der Nachträglichkeit, die durchaus mit dem gleichnamigen Freudschen Begriff aus der Psychoanalyse vergleichbar ist. Ereignisse wirken in der Zeit nach und prägen folgende Ereignisse, die wiederum die Bedeutung der initialen Ereignisse rückwirkend ändern können. HAL FOSTER: *The Return of the Real* (1996) hat im ersten Kapitel seines Buches das Konzept der Nachträglichkeit für eine Betrachtung des Verhältnisses zwischen historischer Avantgarde und Neoavantgarde fruchtbar gemacht. Den bei Foster im Zentrum stehenden Begriff des Traumas möchte Neuner aber nicht auf die von ihm untersuchten Phänomene angewandt wissen.

direkten Vergleich nicht zum Vorschein gekommen wären. Darauf spielt der Untertitel des Buches an.

Für die Positionen des Vaters und des Schülers werden nun de Kooning und Johns eingesetzt und in der Folge die Frage entwickelt, auf welche Weise der Vorläufer seinen Nachfolger beeinflusste und in welcher Hinsicht dieser das väterliche Werk „entstellte“. Um zufrieden stellende Antworten auf diese Fragen zu finden, gilt es zunächst das zentrale Paradigma zu entdecken, das de Koonings Malerei bestimmt hatte. Neuner findet es in der Gesichtlichkeit, die dem toten Material des Bildes Leben einhaucht. Aus de Koonings *Women*-Gemälden der frühen 50er Jahre blicken uns oftmals Augen an, die nicht einmal Teil eines Gesichtes sein müssen, sondern auch im Brustbereich der Frauen liegen können.² Fand diese Gesichtlichkeit nun auch in Werke Johns Eingang? Sofern künstlerischer Einfluss nicht in Analogien, sondern in Differenzen gedacht wird, lässt sich dies durchaus positiv beantworten. Aus den *Targets* (1955), den zwei Zielscheibenbildern scheint uns ein starres Auge anzublicken, das offenbar nichts mehr mit dem verlebendigen Blick der *Women* gemein hat. Mit dem geometrischen Motiv der Zielscheibe soll Johns eine Abweichung in Bezug auf seinen Vorläufer ausführen, für den Geometrie und Gesicht noch unvereinbar gewesen waren. „A picture to me is not geometric – it has a face.“³ Durch diese regulierende Operation ändert die Gesichtlichkeit aber ihren Wert. In der geometrischen Entstellung erstarrt sie. Johns *Flag*, das Bild mit der amerikanischen Fahne, kurz vor den *Targets* ausgeführt, fasst das Motiv ebenfalls in eine geometrische Struktur und ist dazu noch stärker als die *Targets* dem All-over⁴ verpflichtet. So scheint die Fahne de Kooning tatsächlich rückwirkend zu unterstellen, er hätte nach *Excavation* (1950) nicht zu seinen – wegen der Blicke mit Zentrierung assoziierten – *Women* übergehen, sondern die zuvor entwickelte Bildstruktur weiter ausbauen sollen. *Excavation* war nämlich dem All-over am nächsten gekommen. Im gleichen Moment wird aber deutlich, dass die symmetrisch-konzentrische Anlage, die die Zielscheibe der *Targets* qua Form mit sich bringt, ebenfalls bereits in *Excavation* latent vorhanden war, ohne aber die streng geometrisierte Form zu besitzen, die sie dann bei Johns annehmen sollte. Rückblickend scheint es so, als hätte Johns die Elemente, die in *Excavation* bereits angelegt und in Widerstreit waren – All-over-Struktur und Zentrierung – in seinen Flaggen und Zielscheiben forciert und in unterschiedlichen Mischungen wieder zusammengeführt, die die Spannung noch zu verstärken scheinen. In der Malschicht einer Flagge finden sich Fotoporträts eines Mannes⁵, das zentrierende Element der Ziel-

2 So etwa in *Woman* (1950), Metropolitan Museum of Art, New York. Siehe Neuner 2008, S. 141, Abb. 50.

3 Willem de Kooning, zit. nach Neuner 2008, S. 96.

4 Der Begriff des All-over, der besonders mit Gemälden Jackson Pollocks assoziiert wird, bezeichnet eine unhierarchische Bildstruktur, in der kein Element über das andere dominiert oder ein fokussierendes Zentrum ausbildet. Der Aufbau der amerikanischen Flagge entspricht diesen Kriterien.

5 *Flag above White with Collage* (1955), Kunstmuseum Basel. Siehe Neuner 2008, S. 198, Abb. 84. Nicht nur das durch den Blick fokussierende Porträt arbeitet hier dem All-over entgegen, sondern auch das vom Titel bezeichnete weiße Feld, über das die Fahne gesetzt ist.

scheibe wird durch Abgüsse von Gesichtern relativiert, die selbst keine Augen haben.⁶

Möglicherweise wäre die „Entstellung“ eines väterlichen Werks so als Akt zu begreifen, der darin enthaltene Spannungen forciert, Terme synthetisiert, die sich beim Vorgänger noch ausgeschlossen hatten – Gesichtlichkeit als Ziel, das Johns mit Geometrie koppelt – als auch in der gleichen Bewegung die Dekomposition von zuvor Vermitteltem vorantreibt⁷ – befanden sich bei de Kooning alle Elemente des Bildes noch in einem organischen Austausch, wird die widerspenstige Wachsfaktur Johns' die durch die Flaggen- und Zielscheibenmotive vorgegebene Zeichnung peinlich genau beachten müssen. In dieser Hinsicht könnte Johns für die vorangegangene Kunst wahrlich wie ein „Devil in Disguise“ wirken, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass das griechische „diaballein“ (daher „diabolisch“), die Bedeutungen von „durcheinander werfen“, „verwirren“ und „spalten“ besitzt. In dem Prozess, den diese Begriffe bezeichnen, erstarrt die de Kooning'sche Gesichtlichkeit in Johns' Bildoberflächen zu einer Maske, hinter der sich eine nur mehr ausgehöhlte Künstlersubjektivität verschanzen mag; dieser Wandel wird vom Haupttitel des Buches bezeichnet.

Die zehn Kapitel von Neuners Studie greifen wie Zahnräder ineinander. Manche Teile beziehen sich spiegelbildlich aufeinander. Fantastisch fallen die detaillierten Analysen der Werke aus, wobei es Neuner gleichzeitig gelingt, das Partikulare mit einer großen Erzählung, nämlich von den Wandlungsprozessen in der Übergangsphase der 50er Jahre, zu vermitteln, was manchmal aber etwas anstrengend ausfällt. Die Fußnoten allein würden ein zweites Buch ausmachen. Am Besten ist es deshalb, das Buch öfter zu lesen, dann auch mal vor- und zurück zu springen, wobei die übergreifenden Verweisungszusammenhänge immer stärker sichtbar werden.

Ein zentraler Punkt des Interesses ist natürlich das von Neuner verwendete methodologische Set, vor allem das Bloom'sche Konzept der Einflussangst. Was zunächst auffällt, ist die extreme Fixierung auf *eine* Vaterfigur, nämlich de Kooning, dessen künstlerische Terme wie Gesichtlichkeit, Präsenz, Körperlichkeit und Inhalt – im Sinne von semantischer, psychologischer, emotionaler Tiefe – von Johns fast bis zur reinen Buchstäblichkeit ausgedünnt werden. Dies rückt die ganze Kunstentwicklung in diesem Zeitraum in ein teleologisches Licht, in dem Johns manchmal auf die Rolle reduziert zu werden scheint, eine überkommene Künstlersubjektivität so weit auszuhöhlen, um Platz für die kommende, nach objektiven Regeln kreierende Künstlerperson zu schaffen, auch wenn man sich vor Augen halten muss, dass kreatives Schaffen nach dem Abstrakten Expressionismus nicht leicht fällt. So scheint das letzte Kapitel zunächst als eine Art Aufhellung dieses etwas trüben Bildes gedacht zu sein, als Johns sich endlich vollends von dem Paradigma der Gesichtlichkeit zu lösen ver-

6 *Target with Four Faces* (1955), The Museum of Modern Art, New York. Siehe Neuner 2008, S. 101, Abb. 21.

7 Die Philosophiegeschichte kennt ähnliche Prozesse, etwa als Hegels große Syntheseakte von den nachfolgenden Philosophen dekomponiert werden, wobei die auseinander gerissenen Terme noch in einer Spannung nebeneinander gehalten werden. Vgl. dazu KARL LÖWITZ: Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts; 1941.

mag, um sich, und das dämpft das ganze zugleich wieder ab, in einer „Nussschale“ einzurichten, auf die die Welt der Malerei am Ende einer reichen Tradition geschrumpft sei.

Auch die vom Bloom'schen Modell bereitgestellte psychologisierende Analyse verlangt Aufmerksamkeit. Sie erzeugt eine Spannung zwischen zwei Analysanden, auf die sie gleichermaßen angewandt werden könnte: auf die Künstlerindividuen oder ihre Werke. Man darf Neuners Studie wohl nicht als Analyse der Psyche empirischer Künstlersubjekte verstehen. Eher sind die Betrachtungen auf die vom Werk implizierte ästhetische *persona* bzw. auf die werkimmanente Ebene, auf das „Unbewusste“ des Textes (des Werks) gerichtet, was natürlich unweigerlich auf die Künstlerpsyche zurückstrahlt. Das Modell selber scheint hier stark der von ihm beschworenen Nachträglichkeit unterworfen zu sein. Dabei ist die Frage zu stellen, ob die Theorie der Einflussangst nicht in der Anwendung eine gewisse Eigendynamik entwickelt, in der die Werke gegenseitig ihr „Unbewusstes“ analysieren, und sich dabei in einer Konstellation fixieren, die zwar in der Gegenüberstellung der Werke plausibel erscheint, dann aber doch ein Gefühl aufkommen lässt, ob nicht auch andere mögliche Faktoren kreativer Produktion verdeckt werden. Es mögen dann etwa Fragen auftauchen, ob man die *Targets* von Johns wirklich so stark mit der Gesichtlichkeit von de Kooning in Verbindung bringen kann, oder ob er bei deren Herstellung nicht doch anderen Impulsen und Einfällen gefolgt war. Und genau an dieser Stelle ergibt sich wieder die Spannung zwischen dem Innenleben des Künstlers und dem (von ihm nicht getrennten, aber auch nicht gleichzusetzenden) seiner Werke. Hier gilt es aber wohl den Versuch aufzugeben, Werke und Künstler weiter auf ihr Verborgenes zu untersuchen, sondern die durch Blooms Modell angeleiteten Analysen auf die heuristische Funktion zu befragen, uns an den Werken etwas zu sehen zu geben, was wir sonst nie gesehen hätten. Diese Funktion wird von Neuner voll ausgebreitet, in einem Buch, das es wert ist, mehr als nur einmal gelesen zu werden.

GABRIEL HUBMANN

Wien

Notation. Kalkül und Form in den Künsten, hrsg. von Hubertus von Amelnx, Dieter Appelt, Peter Weibel in Zusammenarbeit mit Angela Lammert, Katalogbuch; Berlin: Akademie der Künste 2008; 424 Seiten mit 525 teils farbigen, teils ganzseitigen Abb.; ISBN 978-3-88331-123-4; € 45,00

Notation könnte ohne Zweifel bald zu einem neuen Schlüsselbegriff der sich bereits etablierenden und institutionalisierenden Bild- und Medienwissenschaften avancieren. Denn vieles, was sich derzeit ereignet, wird notiert, und das heißt auch, dass visuell aufgezeichnet wird, denn: „Es gibt vielerlei Aufzeichnungsmedien für allerlei Ereignisse in Raum und Zeit.“ (S. 32)

Die beiden international arrivierten Künstler Dieter Appelt (geb. 1935) und Peter Weibel (geb. 1944) versammelten in fruchtbarer Kooperation mit dem renommier-