

Action Painting. Die populäre Pollock-Rezeption

Im Jahr 1949, zwei Jahre nachdem Pollock seine ersten Drip-Paintings vollendet hatte, war die vom Life Magazine gestellte Frage »Is he the greatest living painter in the United States«¹ schon eine rhetorische. Der in ihr noch leise mitschwingende stauende Vorbehalt galt einem Künstler, der Amerika an die Spitze der Avantgarde kapultiert und dazu beigetragen hatte, daß Paris als künstlerisches Zentrum durch New York abgelöst worden war. Pollock wurde in der Folgezeit zu einer geradezu mythischen Gestalt, seine Werke zu hochkarätigen Exportartikeln, denen man Ende der Fünfziger Jahre in Deutschland nicht weniger als den »Atem der Freiheit und der Schrankenlosigkeit« zuerkannte, »der den Europäer frappiert.«²

Das Werk mit dem Titel »Summertime Number 9A«, vor dem das Life Magazine 1949 Pollock zu der eingangs zitierten Frage posieren ließ, ist in einem aktuellen Prospekt der Stadt Antwerpen mit der postmodernen Gretchenfrage überschrieben »Was ist schön? Was ist häßlich?« Geworben wird mit Pollock hier für die »erste Kulturhauptstadt eines Europa ohne Grenzen«, während doch die radikale Abgrenzung gegen die europäische Kultur und vor allem die von ihr dominierte Tradition der Moderne ursprünglich auf dem Programm der New York School stand. Um die Definition eines »american type-painting« oder gar eines »american sublime« war es Künstlern und Kritikern zu tun, womit aber auch schon deutlich wird, daß dieses neue nationale Selbstbewußtsein auf dem Gebiet der Kunst die Adaption europäischer Denktraditionen nicht scheute.

Mehr als Pollocks Bilder selbst schien der Akt ihrer Herstellung provokativ, ganz und gar neuartig und dabei geeignet, als Sprache der Freiheit die neue abstrakte Malerei gesellschaftsfähig zu machen. Als »Action Painting« gewann Pollocks künstlerische Technik die den Werken als solchen vorenthaltene Popularität. Die heute klassisch genannten Drip-Paintings der Zeit zwischen 1947 und 1951 entstanden nämlich, indem flüssige synthetische Farben oder Lacke auf die am Boden ausgebreitete Leinwand getropft, gespritzt und geschleudert sowie die mehrere Quadratmeter umfassenden Formate dabei unter hohem physischen Einsatz und in heftiger Bewegung von allen Seiten bearbeitet wurden. Harold Rosenberg definierte daraufhin das Bild als Arena, das nicht mehr der Reproduktion, der Darstellung von etwas diene, sondern allein Raum für den von Konventionen gelösten Selbstaussdruck biete. Eine solche Konzentration auf den Akt der Herstellung, der in Fotoserien und Filmen selbst zum eigentlichen Bild-Gegenstand gemacht wurde, hob die Grenzen auf zwischen Künstler und Werk, welches nur noch als Spur seines Urhebers relevant schien. »A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist.«³ Im Zentrum derartiger Aufmerksamkeit stand und steht daher vornehmlich die Person des Künstlers. Gewalttätig und introvertiert, unfähig zu sozialer Integration und verbaler Selbstartikulation, der Trunksucht ergeben, dafür aber »ganz er selbst« in seiner Malerei – so etwa das schon von den Zeitgenossen formulierte und durch biographische Studien erhärtete Psychogramm des Künstlers, das auch sein Werk mit dem Flair eines pathologisch-kriminellen Halbweltmilieus ausstattete. Der Spitzname

›Jack the Dropper‹, den Pollock in einem 1956 publizierten Artikel des Time Magazine erhielt, bezieht seine Pointe aus der lautmalerischen Assoziation zwischen Pollocks Farbspritzern und dem Blut, das ein Frauenmörder vergossen hat. Eine kaum harmlos zu nennende Verbindung zwischen weiblichem Körper und Bild, dem tödlichen Schlitzen und dem Tröpfeln der Farbe scheint sich hier zu artikulieren, auf die später zurückzukommen sein wird.

Inhalt und Funktion solcher Witze über das Action Painting und die moderne Kunst generell sollen hier Ausgangspunkt methodischer Überlegungen sein, denn in ihrer Bissigkeit ist etwas aufbewahrt, das, so meine These, in den historisierenden Betrachtungsweisen der kunsthistorischen Literatur zum Verschwinden gebracht wurde. Bei diesem Assimilationsprozeß spielt die Metaphorik des Sublimen eine Hauptrolle, wie noch auszuführen ist. Im Witz hingegen tritt, um mit Freud zu reden, »das Verdrängte bei seiner Wiederkehr aus dem Verdrängenden selbst« hervor.⁴ Die von abstrakter Malerei ausgehende Provokation wird mit ihren offenbar anstößigen Assoziationen sowohl ans Tageslicht gebracht wie in der Pointe wieder erstickt. Das entlastende Lachen oder amüsierte Schmunzeln machen in der Verdichtung des Witzes Unbewußtes zugänglich und befreien es zugleich vom Peinlichen. Darin liegt eine erkenntniskritische Qualität von Witzen und es wird zu zeigen sein, daß die Normen der Kunstproduktion wie der -rezeption, also auch die gängigen kunsthistorischen Methoden, in diesem Medium auf subtile Weise reflektiert wurden.

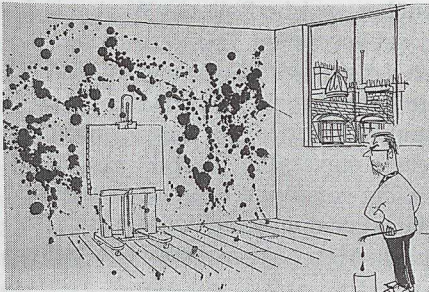
Das Scheitern einer kontemplativen Betrachterhaltung kommentieren zwei Zeichner 1962 auf sehr unterschiedliche Weise. So bleibt der von Norman Rockwell für die Titelseite der Saturday Evening Post gezeichnete bürgerliche Connaisseur⁵ ratlos und unberührt angesichts eines tachistischen Gemäldes. Vielschichtiger bei gleicher Thematik ist der Bildwitz des steinwerfenden Bildbetrachters aus der New York Times (Abb. 1): »An ›action‹ critic confronts ›Action Painting‹.« Die künstlerische Aktion wird wie in der Rede von ›Jack the Dropper‹ in kriminelle Energie umgesetzt. Die dem bürgerlichen Kunstkenner unmögliche Einfühlung in den Künstler gelingt dem proletarisch-hemdsärmlichen Rowdy, mündet allerdings, und hier wird sie komisch, in die Destruktion ihres Gegenstands. Die bilderstürmerische Geste, die dem action painter mit einigem Recht angelastet wird, erscheint als das Ende der Kunst, als ein ›Zurück zur Natur‹, wie die expressiv geschweifte Landschaftsfolie veranschaulicht. Der Witz verdankt sich damit einer Psychologisierung künstlerischer Technik, ihrer Verpflanzung in die Lebenswelt. Kommentiert wird Rosenbergs Auffassung des Bildes als Ereignis, doch gerät der antiästhetische Affekt der künstlerischen Aktion, den jener von metaphysischer Substanz erfüllt sah, zum Freiwerden aggressiver Triebe.

Eine nicht komische aber ebenso populäre Übernahme von Pollocks Kunst ins Leben erfolgte über die Mode, die sich das All over als dekorative Folie oder Hülle zunutze machte. Schon 1951 ließ das Modemagazin Vogue die neueste Abendmode in Pollocks Ausstellung bei Betty Parsons fotografieren, und noch 1982 konnte ein ›Jackson Pollock Dress‹ für Aufsehen sorgen.⁶

Von einer Isolierung künstlerischer Phänomene aus ihrem genuinen (künstlerischen) Kontext lebt aber nicht nur die Karikatur oder die life style Rezeption, sondern auch die kunsthistorische Forschungsliteratur. So wird etwa, nur um ein exemplarisches Beispiel zu nennen, an die Helden der sich formierenden Jugendkultur



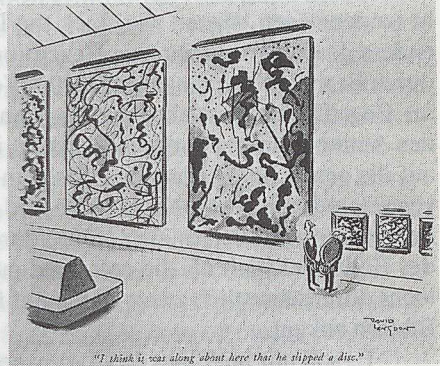
1 Abner Dean, »An ›action‹ critic confronts ›Action Painting«, New York Times Magazine, 28.10.1962



3 Punch (ohne weitere Angaben bei Melly, George/J. R. Graves-Smith: A Child of six could do it! Cartoons about Modern Art, The Tate Gallery, London 1973, S. 79, Nr. 87)



2 ›Straf-Verschärfung, Fliegende Blätter, 2. Dezember 1898



4 David Langdon, New Yorker, 10.10.1959

Marlon Brando und James Dean erinnert, die Übereinstimmung von Pollocks Persönlichkeitsprofil mit dem jener Filmrebellens beschrieben und seine malerische Aktion ihrem Aufbegehren gegen eine in Konventionen erstarrte Gesellschaft an die Seite gestellt.⁷ Pollocks auf Fotografien stets mürrisch abweisende Gesichtszüge und seine immer gebückte, kauernde, den Kontakt zum Erdboden suchende Haltung scheinen dem von Angst und Lebensgier getriebenen ›Rebel without a Cause‹ verwandt, wie ihn James Dean verkörperte. Der von humanistischer Bildung wenig berührte jugendliche Heldentypus der neuen Gattung des Action Films stellte wie der Maler durch seine Herkunft aus der Unterschicht sowie seinen nonverbalen, durch Alkoholexzesse geförderten Tatendrang eine authentische Abbildung psychischer Deformation und zugleich eine existentialistisch getönte Hoffnung auf Befreiung in Aussicht.

Alexander Dorner entwickelte 1947 in seinem Konzept eines modernen Primitivismus, das Malerei als ›handelndes Sinnerlebnis‹ von der traditionellen Repräsentation eines Absoluten abhob, das theoretische Modell für diese ›Entkunstung der Kunst‹.⁸ ›The Way beyond Art‹, das direkte Agieren eines vitalen Antriebs, freilich auch in Anlehnung an die surrealistische Parole der écriture automatique, ist von

Pollock selbst dezidiert für sich in Anspruch genommen worden. So rechtfertigte er sich vor Hans Hofmann mit der berühmt-schlichten Äußerung »I am nature«, um jeden mimetischen Bezug auf Natur für sich zu verneinen und sprach auch davon, daß er beim Malen »in« seinen Bildern sei und sich dabei seiner Handlungen nicht bewußt würde.⁹ Die genialisch irrationalen Tendenzen seiner Kunst schienen schließlich durch die autodestruktiven Seiten seiner Persönlichkeit bestätigt. Nach mehreren glimpflich verlaufenen wurde er 1956 bei einem Autounfall getötet, ein Jahr nachdem James Dean auf dieselbe Weise ums Leben gekommen war.

*Das Sublime oder der Schrecken der Moderne*¹⁰

Der skizzierten personenzentrierten Rezeption, die sich mit Hilfe von Pollocks Selbstdarstellung an zeitgenössischen Phänomenen der Trivialkultur ausrichtete und in tendenziösen Witzen wie »Jack the Dripper« entfaltete, steht die scheinbar ganz anders geartete kunstinterne Rezeption gegenüber, welche Pollocks Werk mit der durch Barnett Newman eingeführten Vokabel »sublim« belegt. Die Verwendung dieser Begrifflichkeit ist aber nur das Pendant zu der existentialistischen Aufwertung des Action Painting durch Rosenberg, insofern Erhabenheit auch der zweiten nicht auf die gestische Aktion angewiesenen Richtung des Abstrakten Expressionismus, vertreten durch Newman, Rothko und Still, einen universalen Charakter zu verleihen versprach. Die schiere Größe, durch Nahsicht verstärkte Unüberschaubarkeit des Bildfeldes, galt als die entscheidende, sublim genannte Qualität, die auch Pollocks durchschnittlich zweieinhalb auf fünfeinhalb Meter bemessenen »klassischen« Bildern zukam.

Es soll mir im folgenden darum gehen, die Korrespondenz zwischen dieser vor allem von Robert Rosenblum¹¹ etablierten philosophisch-ästhetischen Erhöhung von Pollocks Kunst und ihrer populistischen Entwertung zu zeigen, um den versteckten Motiven, der historischen Wahrheit beim Karikieren und in der Nobilitierung näherzukommen. Zunächst zum Begriff und zur Geschichte des Sublimen und seiner Anwendung auf den Abstrakten Expressionismus: Edmund Burke unterschied 1757 erstmals prinzipiell zwischen schönen und erhabenen Objekten und zwar aufgrund ihrer Wirkung, die sie auf einen Betrachter ausüben. Nach dieser Antithetik ruft das Schöne zärtliche Zuneigung sowie Wohlwollen hervor, bewirkt das Erhabene unmittelbares Erschauern, jedoch durchaus mit Lust vermischt, insofern die schrecklichen Dinge, die solches auslösen, nicht wirkliche Gefahr bedeuten, etwa der Anblick dramatischer Naturszenarien im Hochgebirge oder am Meer.

An dieser Stelle zeichnet sich bereits der gemeinsame Nenner im Diskurs über »Jack the Dripper« und das Sublime ab: im Schauer vor der suggestiv gegenwärtigen und doch nicht drohenden Lebensgefahr treffen die erhabene Naturerfahrung und das durch die Massenmedien suggestiv übermittelte Verbrechen zusammen. Alpengletscher, Gewitter und Blitzschlag illustrieren im 18. Jahrhundert freilich eine noch elitäre, nicht dem Massenpublikum zugängliche Erfahrung des Erhabenen, so zum Beispiel in Caspar Wolfs Landschaftsbildern der 70er Jahre.¹²

In den amerikanischen Landschaftsschulen des 19. Jahrhunderts wurde dieser Topos erhabener Naturerfahrung modifiziert. Der stets von einem undefiniert erhöhten Standort ausgehende Blick auf die Wildnis oder den schon kultivierten besie-

delten Landesteil in Werken wie Thomas Coles ›The Oxbow‹ (1836) oder Frederic Churchs ›Niagara Falls‹ (1857) stellt den amerikanischen Traum, das Land der unbegrenzten Möglichkeiten vor Augen, das mangels homogener kultureller Tradition sich nationales Selbstbewußtsein an seiner imponierenden Natur bildete. Im Herrschaftsblick verwandelt sich der lustvolle Schrecken in die Demonstration von Pioniergeist, transformiert die bei Burke ambivalent genossene Selbstbehauptung im Gefühl des Erhabenen zur imperialen, im biblischen Verweis auf das Gelobte Land religiös legitimierten Machtgewißheit.¹³ Dieser nationale Aspekt des Sublimen klingt nach in Pollocks noch symbolistisch-expressionistischen Stilmitteln verpflichtetem Gemälde ›Going West‹.¹⁴ Die Pferdewagen, Landschaft und Himmel umfassende Strudelbewegung ist wieder näher an der ursprünglichen Definition des Erhabenen, welches ein von jeglichem Raisonement freies Ergriffen-Sein meint.

Keineswegs diese unbedingt positive, dem Mythos des Westens huldigende Lesweise des Sublimen war es jedoch, die den Begriff für die Rezeption der modernen Kunst geeignet machten, zumindest was ihre Anfänge betrifft. Der ohne jede Versöhnung oder Erlösung bleibende Schrecken war es vielmehr, der das Zeitalter der nicht mehr schönen Künste zu charakterisieren vermochte, wie eine Karikatur von 1898 (Abb. 2) durch die witzige Transformation der Le Brunschen Schreckenphysiognomie zeigt. Als Exempel moderner Bilder erscheint eine Art Medusenhaupt mit aufgerissenen Augen und zum Schrei geöffneten Mund, dem die Sträflinge sich offenbar nicht entziehen können, denn ihr Mienenspiel gleicht diesem Ausdruck des Entsetzens. Wer erhabene Gegenstände betrachtet, empfindet Schrecken und Schmerz, schrieb Burke. Wer moderne Bilder betrachtet, sieht dem Wahnsinn ins Gesicht, ergänzt der Karikaturist der ›Fliegenden Blätter‹ und trägt mit solch sicherer Verwahrung des Nervenkitzels hinter Gefängnismauern zur Abwehr ebenso wie zur Popularisierung der modernen Kunst bei.

Das Beispiel zeigt wiederum, wo das Komische mit dem Erhabenen zusammenstimmt: im Schauer, den der Regelverstoß hervorbringt. Die unkultivierte Natur wie die sich nicht mehr an die Regeln des Schönen haltende Kunst wird als Resonanzboden sexueller und aggressiver Triebe erlebt und abgewehrt. So wie hier symbolistische Gemälde – gemeint ist wohl Munchs bekanntes Bild ›Der Schrei‹ (1893) – zugleich ›strafverschärfend‹ und psychosfördernd begriffen werden, erteilte man Pollock alias ›Jack the Dripper‹ die doppelte Qualität als psychischem und sozialem Außenseiter.

Das Sublime als Apologie des Abstrakten Expressionismus

Der Schrei verbildlicht den Moment der Überwältigung, die in der erhabenen Erfahrung drohende Auflösung des Individuums, die der Witz als Widerspruch gegen den gesunden Menschenverstand registrierte und ins Pathologische verschob. Eine elaborierte Anwendung des Begriffs ›sublim‹ auf die Interpretation von moderner Kunst zeichnete sich aber erst in den Apologien des Abstrakten Expressionismus ab, also jenseits der bis hierher kommentierten illustrativen Umsetzungen sublimer Erfahrungsinhalte. Barnett Newman gab 1948 mit seinem Essay ›The Sublime is now‹¹⁵ den Auftakt zu einer Geschichtsschreibung der Moderne, die Robert Rosenblum bekanntlich von Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹ bis zur Farbfeldmalerei ei-

nes Mark Rothko spannte. Bereits 1961 begründete er in seinem Aufsatz ›The abstract sublime‹¹⁶ einen Zusammenhang zwischen der modernen amerikanischen Abstraktion und der englischen und deutschen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, wobei die in der Schwarz-Weiß-Fotografie suggestiv wirkenden visuellen Analogien zwischen Friedrichs, Turners und Rothkos atmosphärischem Kolorit die argumentative Hauptrolle spielen. Anders als Newman und auch Lawrence Alloway, der 1963 das abstrakt Sublime als ›american sublime‹ spezifizierte¹⁷, bezog Rosenblum Pollock in diese Kategorie ein. Der Philosoph François Lyotard schließlich etablierte jüngst das Sublime, ausgehend von Newman, in der ästhetischen Theorie der Moderne.¹⁸

Worin aber liegt nun die zuerst neben Newman auch von Clifford Still¹⁹ reklamierte sublime Qualität, abgesehen von der Übergröße der Formate, die dem Betrachter eine anstrengende Orientierungslosigkeit zumutet und insofern mit Burkes Beobachtungen über »visuelle Objekte von großen Dimensionen« und das »künstlich Unendliche«²⁰ übereinstimmt? Eine Gemeinsamkeit der frühen mit diesem Begriff befaßten Texte liegt gewiß im nationalen Impetus, der sich auf die deutsche Romantik und deren antifranzösische Impulse besinnt. Newman will, durchaus in diesem neuromantischen Sinne, aus seinem Parforceritt durch die Begriffsgeschichte ein der gesamten europäischen Tradition zugrundeliegendes Problem ableiten, das in der Renaissance kulminierte: nämlich die griechische Paarung des Schönen mit dem Absoluten, welches letztere doch vielmehr im Erhabenen, dem Nicht-Schönen anzutreffen sei. Erst Michelangelo habe den Weg zum Sublimen gewiesen, die Impressionisten endlich den Schönheitskanon durchbrochen, jedoch ohne eine sublime Auffassung beizusteuern, ebenso wie Mondrian und Malewitsch lediglich eine *andere* Schönheit der Natur entgegengesetzt hätten und dem Gegenständlichen letzten Endes verhaftet geblieben seien. Newman preist die amerikanische Freiheit von der Last der europäischen Tradition, um diese doch wieder für verbindlich zu erklären durch den besagten Schlüsselbegriff:

»The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art?«²¹

Der Ruf Schlegels und Runges nach einer neuen Mythologie kehrt hier wieder. Seine historische Bedingtheit, der Verlust unerschütterlicher Geborgenheit im christlichen Wertesystem ist dabei ebensowenig bewußt wie die konfessionellen Inhalte, zu denen die romantische Reaktion des 19. Jahrhunderts zurückgekehrt ist. Newmans naiv anmutende Frage nach einem neuen mythischen Stoff, der als Inhalt des a priori bestimmten Sublimen seiner Malerei dienen könne, sticht auch essentiell ab gegen Burkes psychologische Definition, die jenseits religiöser Vorstellungsinhalte argumentiert, d.h. diese als Ideen neben anderen behandelt. In metaphysischen Größen findet der Begriff des Sublimen seine moderne kunsttheoretische Verwendung, ganz im Gegensatz zu der begriffsgeschichtlichen Weiterentwicklung bei Freud. Das Sublimieren in seinem Sinne wäre zu beschreiben als produktive Umlenkung von Triebenergie, die Burke in seiner Kategorie des Sublimen vielleicht erstmals theoretisch zu fassen versucht hat. Das Sublime bei Newman hat hingegen anachronistische Züge, insofern er weit hinter Burkes logisch-empirische Untersuchungsmethoden zurückfällt und schließlich eine persönliche Gotteserfahrung, orientiert an jüdischen Andachtsvorstellungen, zum Inhalt bestimmt.²² Rosenblum,

Alloway und nach ihnen Edward M. Levine übersetzen die Vokabel ebenfalls, wenn auch mit anderen Akzenten, als mystische Erfahrung. Lyotard schließlich bezieht Newmans Erwähnung jüdischer Religiosität auf das mosaische Gesetz des Bilderverbots zurück.²³ All diesen Verstehensweisen ist also die Rückbeziehung abstrakter Malerei auf ein außerhalb ihrer selbst geortetes Absolutes gemeinsam.

Als Apologie erweist sich jene Theologie des Sublimen deutlich in Howard Nemerovs 1958 verfaßter Eloge auf Newmans Werk, die dezidiert gewissen Witzen, welche sich über die Simplizität seiner Gemälde amüsiert hatten, Einhalt gebieten will.²⁴ Zwei Karikaturen mögen die Art dieser Witze verdeutlichen. Schon aus dem Jahr 1912 stammt die ironische Vorführung eines Gemäldes, das als vollendet futuristisches gepriesen wird, da es nichts als die Signatur des Künstlers aufweist und dieser, wie er dem potentiellen Käufer versichert, auch in Zukunft nichts weiteres folgen lassen wird.²⁵ Ganz anders ›argumentiert‹ der Bildwitz aus ›Punch‹ (Abb. 3), der das Drip Painting als Horror vacui entlarvt und belächelt, denn der Action-Painter verfehlt die Leinwand auf der Staffelei, um dafür auf der Wand ein lebhaftes Getropfel zu hinterlassen, vom Cartoonzeichner authentisch als Kleckse gegeben. Die Abkehr der Malerei von bildlicher Repräsentation wie von bewußter Komposition wird so auf rein Persönliches zurückgeführt. Dem faulen aber bauernschlaunen Futuristen gelingt es, durch seine dem Sublimen durchaus schon verwandte Theorie der Abstraktion – die philosophische Erklärung des leeren Bildes als des gleichsam permanent ›futurischen‹ – dem Kunden andächtiges Staunen abzurufen. Der Action Painter verfehlt selbst dieses am transportablen Bild haftende kommerzielle Eigeninteresse, zu seinem eigenen Unmut. Die Überschreitung der vom Tafelbild gesetzten ästhetischen Grenze, dezidiertes Ziel des ›american sublime‹, reduziert dieser Bildwitz auf das Fehlen auch geringster motorischer Fähigkeiten, welches wie mangelhafte Tischsitten Flecken verursacht. Vielleicht erfolgreicher ist der Action Painter als Straßenkünstler²⁶, der eine Mauer mit Farbe bewirft und auf diese Aktion durch ein Schild mit der Aufschrift ›Open-Air Art Exhibition. Caution – Painting in Progress‹ aufmerksam macht. In der trivialen Gestalt immerhin wahrnehmbar ist das Stofflich-Werden der Malerei, wenn gleich verzerrt als bloß kommerziellen Interessen dienende Ware oder als Schmutz.

Dem Apologeten jedoch wird Entgrenzung zur Transzendenz, ausgreifend nicht in die alltäglich-materielle, sondern in die geistige Sphäre. Nemerov erklärt den Künstler zum Religionsstifter und zieht die Witzmacher durch biblische Parabeln seinerseits ins Lächerliche: Sie seien dümmlichen Kritikern vergleichbar, die sich über die phantasielose Gestalt des Stabes beschwerten, mit dem Moses Wasser aus dem Felsen geschlagen habe. Dem Schock, ausgelöst durch den Verzicht auf malarische Virtuosität, wird die Spitze genommen, sowohl im Witz über das leere Bild wie durch seine Rückbindung an letztlich archaische Tabuvorstellungen. Hinter Nemerovs alttestamentarischem Beispiel steht wie bei Newman und Lyotard nämlich das jüdische Bilderverbot. Demnach würden die ›leeren Bilder‹ in ihrer Verweigerung interpretatorischer Zugänglichkeit zwar nicht das Absolute darstellen, jedoch auf es hinweisen, gerade indem sie die Unmöglichkeit, das Unsagbare zu sagen, vorstellten.

Diese indirekte Bezugnahme auf Transzendenz, wie sie Kant in der ›Kritik der Urteilskraft‹ einräumte und die, als negative Theologie lehrbar geworden, auch C. D. Friedrichs Landschaftsmalerei schon zugeordnet worden ist²⁷, wendet Lyotard in

die Heidegger-inspirierte Erfahrung des Hier und Jetzt. Das Unausdrückbare sei nicht in einem Jenseits beheimatet, sondern darin, *daß etwas geschieht*.²⁸ Newmans auch für Pollock geltende Präsentation des Bildes als Objekt löse bewundernde Überraschung und Staunen darüber aus, das *es geschieht*. Die Größe der Formate, die den Betrachter in die Schwierigkeit versetzt, den Gegenstand seiner Betrachtung zu erfassen, zumal bei dem radikalen Verzicht auf eine konzentrationsfördernde Strukturierung und Hierarchisierung des Bildfelds, ermöglicht nach Lyotard ein vom Denken befreites Gewähr-Werden.

Ein solches illustrieren bereits zeitgenössische, in Kunstzeitschriften publizierte Fotografien in sog. »installation views«, indem sie erhabene Erfahrung an Nahsicht gebunden vorführen. Gezeigt werden ein Mann und eine Frau in unterschiedlichen Blickrichtungen vor Newmans »Vir heroicus sublimis« oder »Cathedra«, gleichsam in Fortsetzung von Caspar David Friedrichs Rückenfiguren.²⁹ Das unfreiwillig Komische dieser Inszenierungen, die an Rockwells »Connaisseur« oder den andächtigen Betrachter des leeren »futurischen« Gemäldes von 1912 gemahnt, widerspricht freilich ihrer Intention, durch den geringen Abstand in der subjektiven Wahrnehmung die Bildgrenzen verschwinden zu lassen. Die Anstrengung, sublime Erfahrung zu veranschaulichen und lehrbar zu machen, weist ungewollt Analogien zum Bildwitz auf, denn nicht Erhabenes wird evoziert. Schuld am komischen Effekt hat die traditionelle Bildräumlichkeit der Fotografie, die das Bild zur Wand macht, hierin also eine künstlerische Qualität des Abstrakten Expressionismus wiedergibt, zugleich aber zur Kulisse herabwürdigt, deren eigentliche Akteure zu Schaufensterpuppen erstarrt und in die falsche Richtung zu schauen scheinen.

So wie Newman mit der Fotografie seine Kunst in ein populäres Bildmedium zu übersetzen versuchte, rief schon 1951 ein New Yorker Cartoon das Fernsehen zu Hilfe, das hier den Maßstab des traditionellen Tafelbilds mit seiner Konnotation der *finestra aperta* gibt. »One nice thing about television, you don't have to pick out where to look«³⁰, spricht die strickende Hausfrau zu ihrem Ehemann. Was in diesem Cartoon und nicht etwa bei Lyotard zum Vorschein kommt, ist die hier dankbar bejahte autoritäre Funktion des den Blick lenkenden konventionellen Bildmediums und ihr Verlust im polyfokalen Allover. Lyotard schraubt diese Zumutung an den Untertanengeist wieder zurück, indem er den *big canvas* zu einem heiligen Ort und Augenblick erhebt. Beide also, der Philosoph wie die Cartoonzeichnerin, entwaffnen das Denken zugunsten der »reinen Schau«.

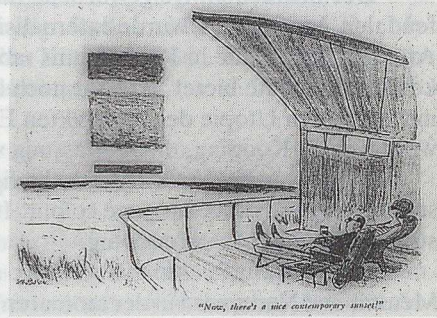
Der Topos der Subjektivität und die Pervertierung des Sublimen zur Ikonologie

Schon die pantheistische Ausdeutung des *abstract sublime* bei Rosenblum und des *american sublime* bei Alloway wandten sich von der negativen Qualität ab, die dem Begriff bei Burke und Kant noch innewohnte. Der Schrecken ist zum absoluten Einssein aufgehoben, so daß die Erhabenheit der amerikanischen Landschaft in ihrer unbedingt positiven Erlebnisqualität von Rosenblum und Alloway mit ideologischer Konsequenz auf den Abstrakten Expressionismus übertragen wurde. »Painting becomes sublime when the artist transcends his personal anguish«, schrieb Motherwell³¹ und besonders Rosenblum etablierte durch die historisierende Auflösung des Sublimen im Pantheismus, wenngleich in der lautmalerischen Verwandlung zum



5 Jackson Pollocks Mother, Grußpostkarte, im Umlauf um 1980, publiziert von Charles Lachmann: »The Image Made by Chance« in China and the West. In: Wang Meets Jackson Pollock's Mother, in: The Art Bulletin, September 1992, S. 500

6 Stevenson, New Yorker, 29.8.1964 (Bildunterschrift: »Now, there's a nice contemporary sunset!«)



»Paint-Theism«, die Assimilation des Abstrakten Expressionismus an eine mimetische und metaphysisch gebundene ältere Malerei. Beat Wyss hat kürzlich deutlich gemacht, daß Rosenblum Panofskys drei Stufen der ikonologischen Interpretation anwandte und damit die Methode von dem Einwand befreit hat, sie gelte nur gegenständlicher Kunst.³² Vor allem aber verrät sich darin das Bemühen, die abstrakte Malerei der gegenständlichen anzugleichen; d.h. die im Begriff des Sublimen ursprünglich gemeinte Abwesenheit von Sinn selbst zum Sinn zu erheben.

Die u.a. durch Rosenblum weithin etablierte Integration auch der zweiten Moderne in einen homogenen Prozeß des vermeintlichen künstlerischen Bezugs auf metaphysische Wahrheit hob paradoxerweise gerade durch ihre außerkünstlerische Argumentation den antiästhetischen Charakter des Action Painting und der Farbfeldmalerei auf. Natur ist in unterschiedlicher Betonung die Meßlatte, die sowohl von der Karikatur wie von der Ikonologie angelegt wird. Während jedoch im Cartoon die Banalisierung der Drips zum Fleck auf der Wand Tenor ist, intendiert die Rede vom Sublimen Entmaterialisierung oder Vergeistigung im Sinne eines universalen Naturganzen. Mit dem schon angedeuteten Verweis auf Friedrichs »Mönch am Meer« schreibt Rosenblum über Rothko: »we ourselves are the monk before the sea, standing silently and contemplatively before these huge and soundless pictures as if we were looking at a sunset ...«³³ Der 1964 gezeichnete »contemporary sunset« (Abb. 6) konterkariert Rosenblums romantischen Blick auf Rothkos Farbfelder von 1961. Durchgesetzt hat sich jedoch die von Rosenblum gestiftete *Einheit* von Kunst- und Naturerfahrung, deren Unversöhnlichkeit im Cartoon noch unübersehbar ist. Hatte Greenburg Turner ebenso wie Monet als Vorbereiter des ästhetischen Prinzips des

Abstrakten Expressionismus angeführt, da sie sich der Aufhebung des Valeurkontrasts bereits angenähert hätten³⁴, zitiert Rosenblum den englischen Maler, um Pollocks Bilder als Evokationen unbezähmbarer Naturgewalten lesbar zu machen. Strudel oder Wirbelsturm, das erhabene Chaos, fungieren als Pendant zur unendlichen Leere bei Newman, Rothko und Still.

An die Stelle eines lebendigen Mythos, dessen Fehlen nicht nur Newman konstatierte, traten aber nicht nur die romantische Naturreligion, sondern, durchaus im ›ikonologischen‹ Sinne, auch aktuelle Phänomene, die wie jene göttlich genannte Natur den ursprünglich von der christlichen Lehre getragenen Wunsch nach rettender Entäußerung in einem Jenseits einzulösen schienen.

Der Schrecken, freigewordene innere Angst nach dem Verlust der kirchlich-feudalen Autoritäten, wurde externalisiert, sei es in Blitz und Gletscher, sei es in der Atomexplosion, die in Rosenblums ›abstract sublime‹ die Alternative zum Spektakel der Elemente bietet. Krasser noch erklärten Newman und de Kooning Hiroshima zur realen Utopie des Abstrakten Expressionismus. Das Licht der Atombombe werde, so de Kooning, die Auffassung von Malerei ein für allemal ändern:

»The eyes that actually saw the light melted out of sheer ecstasy. For one instant, everybody was the same colour. It made angels out of everybody. A truly christian light, painful but forgiving.«³⁵

Der bei Burke nur als Gefahr aufscheinende Moment der Symbiose von Mensch und Natur wird in der atomaren Katastrophe zum pseudokultischen Sinn des Abstrakten Expressionismus aufgewertet. Dessen formale Neuerungen, die Aufhebung hierarchischer Strukturen, etwa der Differenzierbarkeit von Figur und Grund oder der Priorität der Bildgrenzen und ihrer Proportionen, werden durch die Atomexplosion abgebildet, die in dieser Formanalogie auch als ›Bedeutung‹ auftritt. Eine solche metaphorische Umschreibung künstlerischer Anliegen scheint auch Pollock in dem 1946 entstandenen kleinen Ölgemälde ›Eyes in the heat‹³⁶ in vorausseilender Korrespondenz zu de Koonings Metapher bereits andeuten zu wollen. Der populäre, freilich auf die Schwarz-Weiß-Fotografie angewiesene Vergleich von Bildern Wols' mit einem Atompilz³⁷ zeigt die methodische Verfestigung solcher Bezüge im Rahmen der traditionellen Analogiestiftungen zwischen ästhetischen und natürlichen Strukturen.³⁸

Was sich im Bild der ›nuklearen Malerei‹ abzeichnet, ist der intensivierte Wunsch nach Selbstaufgabe, der sich in de Koonings Metaphorik zur absurden Ansicht eines Zustandes steigert, worin er selbst, der Mensch, nicht mehr anwesend ist.³⁹ Levine versuchte 1971 mit seiner Bestimmung des Abstrakten Expressionismus als ›mystical experience‹ diese Sehnsucht zu erfassen und Rosenblums Konzept in diesem Sinne zu ergänzen.⁴⁰ Bedenkenswert erscheint seine Beobachtung, daß erst die amerikanischen Nachkriegskünstler die romantische wie die expressionistische Selbstidealisation überwunden hätten, indem sie das Werk als überpersönlichen Reflex auf eine universale Ordnung verstanden wissen wollten. Die im Sinne dieser kosmischen Harmonie gemeinte Instrumentalisierung des Kriegstodes zum pervertierten Ideal von Egalität ist jedoch nicht Erfindung des Atomzeitalters, sondern schon im Ersten Weltkrieg zum Topos geworden. Klees Lithographie ›Der Tod für die Idee‹ deutet die abstrakte Komposition als Kristallisierung des Künstlers, die Trümmer sind ihm gleichnishaft Stoff zur Abstraktion.⁴¹ Parallel zu dieser ›Kunsttheorie‹ erscheint das Motiv in Cartoons, wenn etwa ein abstraktes Bild von seinem

Ladenhüterdasein erlöst wird und unter dem Titel ›Ruin of window in Reims Cathedral‹ einen Käufer findet.⁴²

In Worringers Vorstellung eines ›absoluten Kunstwillens‹, der auch Klee in seinem symbolischen Selbstopfer folgte, kündigt sich das Leitbild des subjektlosen Künstlers an, das den Abstrakten Expressionismus, erinnert sei an die eingangs zitierten Äußerungen Pollocks, dominiert. Die idealistische Reduktion auf den künstlerischen Akt als eine selbstherrliche eindimensionale Tat ist paradoxerweise die Basis dieser Subjektlosigkeit, anschaulich im zweiten Film Hans Namuths über Pollock, der den malenden Künstler gleichsam aus der Perspektive des Bildträgers, vertreten durch eine Glasscheibe, zeigt.⁴³ In gleichem Maße wie er hinter das Bild zurücktritt, erscheint das Bild identisch mit ihm. Die Entmaterialisierung der Leinwand im Glas hebt visuell deren tatsächliche aktiv-widerständige Rolle im Malprozeß auf. Der Mythos des genialisch aus dem Nichts schaffenden Künstlers ist so, auch nach Aufgabe der ›idea‹, in der Verselbständigung der Malspur gewahrt.

Depersonalisierung. Das Gemeinsame des Komischen und Erhabenen

Unter dem Aspekt der Depersonalisierung lassen sich die komplementären Strukturen des Komischen und des Erhabenen noch einmal besonders anschaulich machen. Die Karikatur kommentiert das Aufgeben akademischer Könnerschaft seit den Anfängen der Moderne, indem sie dem Künstler seine Menschlichkeit, zumindest aber seine sozialverträgliche Individualität abspricht. Ein Kritiker sah 1957 im Action Painting das ›Zeitalter des Schimpansen‹ gekommen.⁴⁴ Dem malenden Affen, der noch 1970 Stoff für eine Karikatur bot⁴⁵ und bis heute lachkräftig scheint, korrespondiert die gemäßigte Version des pathologischen Kriminellen oder jugendlichen Rowdy in der ›kritischen Aktion‹ des Steinewerfers. Abschwächend, aber durchaus auf derselben Ebene, argumentiert die während der letzten zehn Jahre vertiefte psychologische Sicht auf Pollocks Werk, deren Privatisierungsstrategie in einer als Postkarte vertriebenen Fotografie mit dem Titel ›Jackson Pollocks Mother‹ bestens auf den Punkt gebracht ist (Abb. 5). Das Drip-Painting als kindlich gebliebene Perspektive auf die Saucen-bekleckste mütterliche Schürze gibt sich als ironische Erklärung für die mangelhafte Selbstbeherrschung des Künstlers. Nirgend sonst ist wohl die Austauschbarkeit von satirischer Abwehr und ikonographischer Rückführung auf Lebenserfahrung deutlicher.⁴⁶

Die Kongruenz des Vorgehens läßt sich an weiteren Beispielen belegen. Gombrichs nachempfindendes Sehen findet sich karikiert von F. W. Bernstein, der ihn die Gestalt des jeweils Erblickten annehmen läßt, inspiriert von folgender Äußerung Gombrichs aus dem Jahr 1967: »Wenn die Introspektion mich nicht täuscht, glaube ich feststellen zu können, daß sich beim Zoobesuch meine Muskelreaktionen verändern, wenn ich vom Nilpferdhaus zum Wieselkäfig hinübergehe.«⁴⁷

Diese mimetische Reaktion des Betrachters, hier als methodischer Kern einer ikonologisch-psychologisch fundierten Kunstgeschichte, ist Grundlage vieler Bildwitzze zur modernen Kunst. Von einer Picasso-Ausstellung kehrt der Betrachter zum Beispiel mit einem kubistisch-multiperspektiv gestalteten Kopf zurück⁴⁸, womit letzten Endes das historistische ›Eintauchen‹ des Kunstrezipienten in die Sehweise des Künstlers ad absurdum geführt wird, durch die Pointe aber wieder bestätigt scheint.

Die ideologische Zuspitzung solch physiognomischer Bildrezeption findet sich übrigens in der faschistischen Abwehr der sog. entarteten Kunst, die ja auch unmittelbar von der Kunst auf die (pathologische) Lebenswelt schloß.

Die Kunstgeschichte als Geschichte des Sehens bewährt sich am Drip-Painting, indem sie sich in das Kind Jackson Pollock einfühlt und so die nicht-relationale Struktur als Symbol des Unbewußten, jenseits der Ich-Funktionen, lesbar macht.

Wie der Wahnsinn und das Verbrechen, das Tier, die Bombe oder das Kind taugt auch die Masse als Ersatzmythos des abstrakt Sublimen und seiner Ambition auf Entselbstung, besonders im suggestiven Schwarz-Weiß-Vergleich von Pollocks ›Number IA, 1948‹ und einer 1940 aufgenommenen Fotografie der dichtgedrängten Strandbevölkerung auf Coney Island.⁴⁹

Objektverlust und Materialisierung des Bildes

Das vermeintliche Verschwinden des Subjekts, seine Auflösung im ›Anderen‹, wurde als gemeinsamer Inhalt der Witze über moderne Kunst wie in den Theorien des Sublimen deutlich. Als Entmenschlichung im Blick auf Tierwelt oder Pathologie kommt die Entgrenzung der modernen Kunst ins Blickfeld, die als Transzendenz von der Kunstgeschichte wieder ›resozialisiert‹ wurde.

Die gegenwärtige Hochkonjunktur eines Begriffes, der bei Lyotard seine ursprünglich antifranzösische deutsche bzw. amerikanische Wertigkeit völlig verloren hat und zu einem Zentralbegriff der Moderne schlechthin erklärt worden ist, muß einen historischen Umbruch, wenngleich verzerrt, widerspiegeln. Es empfiehlt sich die Rückkehr zu den Quellen, zu Friedrichs ›Mönch am Meer‹, um den Inhalt des Sublimen wieder ans Licht zu bringen, denn die historische Verwendung des Begriffes in dem berühmten, von Brentano, Kleist und Arnim zu Friedrichs Gemälde verfaßten Text ›Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft‹ ist von Newman und Rosenblum wie ihren Nachfolgern nicht berücksichtigt worden. Eine kürzlich erschienene Textanalyse Jörg Zimmermanns⁵⁰ gab den Anstoß zu folgenden Überlegungen.

Entscheidend ist die heterogene Struktur dieser ersten Rezeption eines Gemäldes, das kaum zu unrecht als Auftakt zur abstrakten Malerei verstanden worden ist. Der bekenntnishafte Eingangsmonolog mündet in eine Revue von fiktiven Dialogen der Ausstellungsbesucher, deren teils triviale aber auch philosophisch gebildete Verstehensweisen durchaus schon im Sinn der hier gezeigten Karikaturen zur modernen Kunst satirisch vorgeführt werden, ohne daß die auktoriale Rede zu Anfang und Ende des Textes sich als erklärungs-mächtige Instanz anbieten würde. Der Versuch, Friedrichs Bild mit erhabener Naturerfahrung zu vergleichen scheitert, die anfänglich ernsthaft vorgetragene sublimen Metaphorik der unendlichen See, des Reichs des Todes etc. wendet sich unversehens zur Floskel. »Eine Dame und ein Herr, welcher vielleicht sehr geistreich war, treten auf. Die Dame sah in ihr Verzeichnis und sprach: Nummer zwei: Landschaft in Öl. Wie gefällt sie Ihnen? Herr: Unendlich tief und erhaben! Dame: Sie meinen die See, ja die muß erstaunlich tief sein, und der Kapuziner ist auch sehr erhaben. Herr: Nein, Frau Kriegsrat, ich meine die Empfindung des einzigen Friedrich bei diesem Bilde.« usw.

Das Mißverständnis setzt sich in diesen und anderen Erklärungshülsen fort.

Die gesamte Erhabenheitsrhetorik des Eingangsmonologs wird in den folgenden Dialogszenen auf diese Weise süffisant zunichte gemacht, ohne doch zugunsten eines vermeintlich richtigen Sinnes abgeurteilt zu werden oder, wie in der neueren Kontext-Forschung, durch eine bloße Summierung von sozialhistorischen Details ersetzt zu werden. Schon in den ersten Sätzen Brentanos zeigt sich der Grund für das Scheitern einer an Burke angelehnten Bilddeutung. Die Passage ist trotz ihrer Berühmtheit bislang ohne befriedigende Deutung im Rahmen einer Theorie der modernen Kunst geblieben, weshalb sie hier nochmals im Wortlaut zitiert sei: »Das was ich *in dem Bilde selbst* finden sollte, fand ich erst *zwischen mir und dem Bilde*, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne; das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See fehlte ganz.«⁵¹

Das Scheitern der Identifikation mit der Bildfigur bekräftigt die Unmöglichkeit, Bilderfahrung der Naturerfahrung anzugleichen. Der Blick auf die »unbegrenzte Wasserwüste« koinzidiert zwar mit Kants Beobachtung des Meeres als eines »alles zu verschlingen drohenden Abgrund(s)«; der Unterschied zwischen jener Natur- und dieser Kunsterfahrung wird jedoch drastisch deutlich im Bezug auf die Flächigkeit der parallel verlaufenden Strand-, Meeres- und Himmelstreifen.⁵² Anders als in der realen Betrachtung des Meeres oder einer illusionistischen Abbildung verliert der Betrachter vor diesem Bild den Gegenstand seiner Sehnsucht. Das Meer wird zur Wand und kann nicht mehr als imaginativer Übergang wahrgenommen werden, wie dies in der wirklichen oder suggerierten Erfahrung möglich ist, welche dem Topos des Sublimen in der Natur bei Burke und Kant noch inhärent war.⁵³

Im Objektverlust entdeckte Brentano die melancholische Qualität Friedrichs, die die Nachwelt neurotisch kompensierte in der Transzendierung des Nichts zur pantheistischen Naturerfahrung. Der Verlust des Sujets und damit von Bedeutung wird, von der Ikonographie absorbiert, selbst zur Bedeutung.

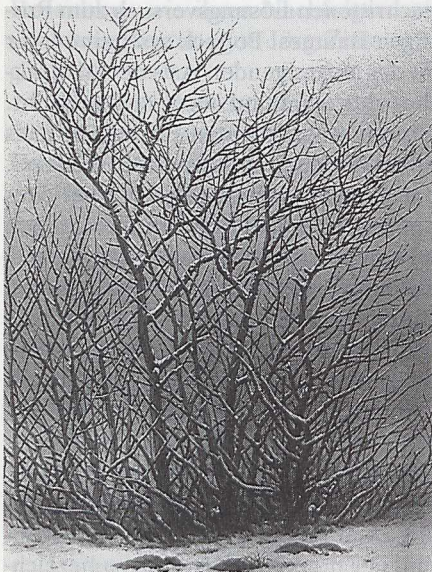
Ad Reinhardts karikaturistische Zeichnung »How to look at modern Art in America«⁵⁴ von 1946 verdeutlicht einen fortgeschrittenen Lösungsversuch zum Problem der Repräsentation im Bild eines mächtigen Baumes. Pollock erscheint unter dem Namen »Pollack« im krönenden Laubwerk des aufsteigenden Asts der Abstrakten, während der Ast der Figuration sich nach rechts neigt und abubrechen droht. Der satirische Kommentar auf einem am Stamm angebrachten Schild trifft ins Schwarze der bei Brentano sich ankündigenden Problematik abstrakter Malerei. Auf die mit höhnischem Gelächter verbundene Frage des Betrachters »What does this represent?« antwortet das abstrakte, hier mimische belebte Bild mit der giftigen Rückfrage »What do *you* represent?«. Damit ist dem nach Inhalt und Sinn suchenden Betrachter eine Abfuhr erteilt, seine Einstellung dem Denken in Hierarchien zugeordnet, dem die Abstraktion, dies wird indirekt angedeutet, ein klassenloses Prinzip entgegengesetzt. Das hier zum Ausdruck kommende ursprünglich marxistische Selbstverständnis amerikanischer Abstrakter ist nach 1948, wie Serge Guillbault herausgestellt hat⁵⁵, durch die Orientierung an den liberalen Werten der Ära des Kalten Krieges ersetzt worden. Zu dieser gehörte die Metaphorik des Sublimen.

Hier gilt es, im Rekurs auf Brentanos Erlebnis des Objektverlustes, einem anderen Punkt zu folgen, der ebenfalls durch Reinhardts Zeichnung anschaulich wird: der freilich ironisch verfremdeten physiognomischen Belebung des abstrakten Bildes. Diese scheint eine neue Entwicklungsstufe der modernen Malerei zu bezeich-

nen. Pollock sprach ganz ernsthaft davon, daß das gelungene Werk durch eine harmonische Zwiesprache, ein Geben und Nehmen entstünde. War für Caspar David Friedrich das Bild primär ein aus der Innenschau resultierendes, begibt sich Pollock in den Dialog mit der Leinwand. Dem Objektverlust der Romantik, kompensiert durch das innere Bild, folgte historisch, so ließe sich folgern, die Objektbeziehung zum Bild, durchaus mit sexuellen Implikationen. Ein Vergleich zwischen Friedrichs ›Bäumen und Sträuchern im Schnee‹ (1828) und Pollocks ›Reflection of the Big Dipper‹ (1947) mag diesen Gedanken veranschaulichen (Abb. 7, 8). Das unbedeutende Landschaftsdetail ist bei Friedrich derart zum Bildgegenstand geworden, daß der Betrachter sich weder an ihm delectieren kann, durch eine besonders virtuose male- rische Behandlung etwa, noch über es hinaus auf einen bedeutenderen Gegenstand geleitet würde. Das Versperren des Blickes als solches und die flächige Gespinst- struktur der Zweige erscheinen als eigentliches Thema und in dieser Negativität dem abstrakten Drip Painting von Pollock vergleichbar. Während Friedrich aber den Blick auf die Natur, den Gegenstand seiner Sehnsucht noch imaginiert, um ihn dann zu verstellen, ist Pollock in direkte Auseinandersetzung mit dem materiellen Bild- träger getreten. In der ›Kollaboration‹ zwischen Künstler und Leinwand emanzi- piert sich der Bildträger vom idealistisch instrumentellen Zugriff des Malers. Die Dynamisierung der Bildproduktion im Dripping muß unter eben diesem Gesichts- punkt als Abkehr von Expression, d. h. der Umsetzung vorgefaßter Bildideen begrif- fen werden.

Daß es eine *écriture automatique* im Sinne Bretons nicht geben kann, ist schon Pollocks Äußerungen zu entnehmen, die einmal von einem geradezu bewußtlosen Akt sprechen, ein anderes Mal den Grad des Bewußtseins bei diesem Akt hervorhe-

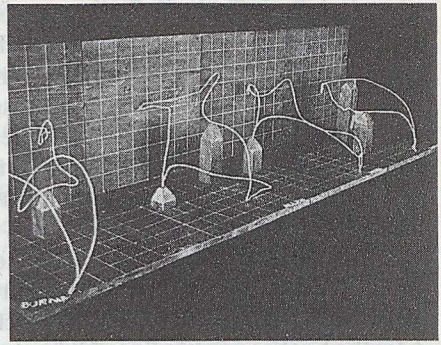
7 Caspar David Friedrich, Bäume und Sträucher im Schnee, 1828, Öl auf Leinwand, 31 x 25,5 cm, Gemäldegalerie Dresden



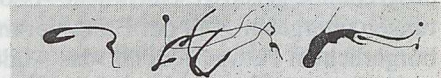
8 Jackson Pollock, Reflection of the Big Dipper, 1947, Öl auf Leinwand, 111,1 x 86,3 cm, Joslyn Art Museum, Omaha



9 Frank B. Gilbreth, In Drahtmodelle übertragene Bewegung, um 1912 (Siegfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung, Frankfurt a.M. 1987, S. 129, Abb. 52)



10 Hans Arp, Dessin automatique, 1916, Tusche und Bleistift auf grauem Papier, 42,5 x 53,9, The Museum of Modern Art, New York



11 Jackson Pollock, Ohne Titel, um 1950, Lackfarbe auf zwei Teilen rohweißem, teilw. leicht vergilbtem Papier, Deckweiß-Korrekturen, 28,2 x 150 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

ben.⁵⁶ Eine Lösung dieses Widerspruchs liegt in der Neubewertung des wechselseitigen Verhältnisses von Künstler und Leinwand. Der größere Aktionsradius im Dripping ermöglicht die partielle Aufgabe planenden Bewußtseins, denn schon das Tropfen-Lassen der Farbe aus Büchse und Pinsel ist nicht Selbstaussdruck allein, sondern gibt auch den Anstoß zur Selbstveränderung des Materials, auf dessen zufällige Verformungen der nächste Drip-Akt wiederum reagiert usf. Pollocks Stuttgarter Tropfbild auf Papier (Abb. 11) im Vergleich mit Hans Arps 1916 entstandener Tuschzeichnung ›Dessin automatique‹ (Abb. 10), die gleichsam das Urbild der surrealistischen biomorphen Formen eines Arshile Gorky abgibt, macht die grundsätzliche Wandlung zur Rezeptivität deutlich.

Dieser Pollocks Technik auszeichnende dialektische Malprozeß ist zwar gesehen, aber in seiner Bedeutung meist verkannt, etwa unter dem Aspekt einer mystischen Depersonalisierung betrachtet worden. Die Aufgabe bewußter Steuerung muß aber keineswegs zwingend kosmische Erfahrung nach sich ziehen, noch geht sie im biographisch-sozialhistorischen Kontext auf. Die Selbstneutralisierung des Künstlers in seiner Selbstentäußerung⁵⁷ könnte eher der Haltung eines Psychoanalytikers verglichen werden, der dem unbewußten Material freien Lauf gewährt und es zugleich während dieses Prozesses zu strukturieren versucht.

Sowohl im Spott über ›Jack the Dripper‹ wie in der pseudoreligiösen Entmaterialisierung seiner ›drips‹ wird zwar die neue Bedeutung der künstlerischen Passivität gewürdigt, denn der pathologische Lustmörder ist ein Getriebener, seiner selbst

nicht Herr, so wie Erhabenheit per se Überwältigung meint. In dieser Verabsolutierung von Rezeptivität aber liegt zugleich die Wiedereinsetzung einer höheren Macht begründet, die an die Stelle des künstlerischen Subjekts tritt, sei es das pathologische Unbewußte, sei es ein universales kosmisches Gesetz. Die Wechselseitigkeit zwischen Künstler und Werk im Prozeß des Schaffens wird so wieder aufgehoben, eine symbolische Lesweise wiedereingeführt, die den Objektcharakter des Drip-Painting nicht erfassen kann, denn dieser konstituiert sich ja gerade durch das Anarbeiten gegen das Bild wie gegen die ›Idea‹.

T. J. Clarks jüngst in die Diskussion geworfene Stichwort des ›Vulgären‹, dem Abstrakten Expressionismus insgesamt zugesprochen, geht in diese Richtung, doch folgt der auf Kranken- und Heilsgeschichte scheinbar verzichtenden Benennung nicht die Analyse am Medium Bild, sondern verstreute vor allem ins 19. Jahrhundert ausgreifende geistesgeschichtliche Assoziationen, die unmittelbar in politische Deutungen übergehen. Mit der Etikettierung des Abstrakten Expressionismus als kleinbürgerlichem Pathos oder als ›das Andere‹ im Sinne Foucaults verhält es sich dann doch wie mit der Erhebung des Nicht-Sinns im Sublimen zum ikonologischen Sinn. Clark hat einen Autor und eine Botschaft des Abstrakten gefunden, die unartikuliert ist, weil das Unterdrückte schlechthin keine Sprache besitze.⁵⁸ Die von Lucács bis Meyer-Schapiro tradierte Entgegensetzung von ›engagiert‹ populärer figurlicher und abstrakt-affirmativ avangardistischer Kunst wird zwar modifiziert, doch nur zugunsten eines neuen Erlösungsglaubens: Im Abstrakten Expressionismus sieht Clark den ›lyrischen Impuls‹ gerettet, der in den Sechziger Jahren zugunsten einer ›normalen‹ Avantgarde-Praxis aufgegeben worden sei.⁵⁹ Diese verblüffende Umwertung der Pop-Art zur modernistischen Elite und des Abstrakten Expressionismus zur ›wahren‹ populären Kunst blendet das Feld des Trivialen aus. Gegen dieses richtet Clark seine Verteidigung des Abstrakten Expressionismus; das Vulgäre erweist sich als Bauernopfer, das vermeintlich peinlicheren Verlusten zuvorkommen soll.

Pollocks künstlerische Leistung im Bezug auf die oben dargelegte aktiv-reaktive Technik des Dripping bleibt mißverstanden, solange sie aus der Geschichte der Malerei isoliert wird. Greenbergs These einer Post Painterly Abstraktion, einer bewußt gegen den guten Geschmack, besonders den altmeisterlich gerügten Kubismus anarbeitenden Kunst, steht Clarks Sicht auf das ›Vulgäre‹ Pate, ohne jedoch in ihrer kunstimmanenten Argumentation entfaltet zu werden, der seit je formalistische Befangenheit vorgeworfen wurde und die doch, unter diesem Aspekt der idiosynkratischen Reflexion von Kunst auf Kunst⁶⁰, zu einer Theorie der ›zweiten Moderne‹ ausgebaut werden könnte. Als Urahn des Dripping käme nicht nur Kandinsky in Frage, den Greenberg wegen seiner Enthaltensamkeit gegenüber einer geometrischen Abstraktion anführt, sondern auch Ensor und Duchamp, deren ganz andersgeartete Grenzüberschreitungen die obszönen Assoziationen des Dripping vorzubereiten scheinen. So stellte Ensor sich gegen eine Wand urinierend dar, auf die Feinde seiner Kunst ›Ensor est fou‹ geschrieben und kindliche Kritzeleien hinterlassen haben⁶¹, um wie in vielen anderen Bildern sein Tun als lebenslangen Kampf gegen die Kritiker, Repräsentanten des herrschenden Geschmacks zu deuten. Duchamps ›ready-mades‹ und besonders drastisch das Urinoir, repräsentieren den zweiten Tabubruch der klassischen Moderne neben der Abstraktion, den Verzicht auf Komposition. Die Bestimmung eines der männlichen Notdurft dienenden Gerätes zum

Kunstobjekt weist auf die Materialisierung voraus, die Pollocks Drip-Painting der abstrakten Malerei zukommen ließ. Seine historische Leistung bestünde also in der Verknüpfung von Kandinskys Abstraktion vom Sujet und Duchamps Abstraktion von künstlerischer Technik.

Der in Friedrichs Landschaft geortete Objektverlust in der Malerei ist in der Abstraktion durch die Wiederherstellung des Objekts im Bild aufgehoben. Daß sich hierin ein historischer Veränderungsprozeß in der Geschlechterbeziehung ausdrückt, dies vielleicht nur auf dem Gebiet der Kunst, mögen zwei Beobachtungen begründen helfen: Nach einer Bemerkung Wolfrads ersetzt die Landschaft als Ziel der romantischen Sehnsucht, welche bei Kandinsky noch anklingt, die direkte Sinnlichkeit im Feudalismus, ist also selbst libidinös besetzt.⁶² Bei Pollock scheint der dynamische Malakt mit verflüssigter Farbe einer Ejakulation bzw. den schon angesprochenen, phallische Lust unbewußt ersetzenden biologischen Vorgängen vergleichbar, der Bildträger zudem mit dem weiblichen Körper assoziiert, was in der Rede von ›Jack the Dripper‹, aber auch im Blick des kleinen Pollock auf den Schoß seiner Mutter sich verriet, deren Schürze das originale Drip-Painting trug. Eine von Naifeh und Smith vorgetragene Kindheitserinnerung Pollocks führt auf den ödipalen Hintergrund. Im Anblick seiner frühen Drip-Bilder war ihm eingefallen, wie er neben seinem Vater auf einem flachen Felsen diesen beobachtete, wie er beim Urinieren Muster auf dem Felsen hinterließ und dabei den Gedanken hatte, ihm dies, wenn er erwachsen sei, nachzutun zu wollen.⁶³

Eine Leiblichkeit des abstrakten Bildes generell ist schon seit Beginn der Abstraktion durch die Künstler selbst, etwa Klee, postuliert und auch besonders in der hermeneutischen Kunstgeschichte aufgegriffen worden. In dieser Verstehensweise, die das Ganzheitliche und insofern Organische des Kunstwerks betont, kehren jedoch idealistische Prämissen wieder, die dem anstößigen und ganz neuen Charakter einer möglichen Analogie von Bild und Liebesobjekt bzw. Mutterimago entgegengesetzt sind und auch auf jede Art vergangener figurlicher Kunst übertragen werden. Freuds Psychoanalyse erscheint mithin ebenfalls geeigneter, die im Bilde des Sublimen vertretene Naturhaftigkeit des tachistischen Bildes und die Ichlosigkeit bei seiner Herstellung wie seiner Betrachtung in ihrer historischen Bedeutung zu erhellen, als dies durch ideengeschichtliche Ableitungen des Sublimen oder Vulgären möglich war.⁶⁴

Vom Bewegungsausdruck zum Bildobjekt

Die Bewegung des Action Painting, pervertiert im ›Jack the Dripper‹, wurde eingangs als methodische Begründung Rosenbergs für das Naturidentische und zugleich Metaphysische jener Kunst deutlich. Die Konzentration auf den Malakt als Lebensmoment, ob existentialistisch oder auch ostasiatisch⁶⁵ inspiriert, entspricht damit der Ideologie des Sublimen. Abschließend sollen einige neue Ausblicke zum Thema des Bewegungsausdrucks gegeben werden, die wie die bisherigen nur vorläufig, als erste Arbeitshypothesen für ein größeres Projekt verstanden werden wollen, das sich mit dem Modernisierungsprozeß und seiner Erneuerung um 1950 beschäftigen wird.

Die Erzeugung eines Bewegungseindrucks durch ein statisches Bild ist seit Beginn der Neuzeit definitives Hauptziel der Tafelmalerei und ihres Prinzips der imita-

tio naturae, nicht zu trennen von der Entwicklung eines perspektivischen Bildraums und den akademischen Aufgaben der Modellierung von Figuren in Licht und Schatten. Der Historienmalerei als höchster Gattung mußte daran gelegen sein, den zeitlichen Verlauf eines Geschehens durch die Wahl des richtigen, wie Lessing sagte, fruchtbaren Augenblicks anschaulich zu machen. In den Stilrichtungen der frühen Moderne, die sich, wie der Symbolismus und der Expressionismus, vom natürlichen Wahrnehmungsbild abwandten, läßt sich beobachten, daß Bewegung nun in den Bildmitteln selbst aufgerufen wird, im heftigen Pinselgestus van Goghs, in den schwingenden Silhouetten Munchs oder des amerikanischen Symbolisten Pinkham Ryder, dem Pollock in manchen frühen Bildern folgt. Sein Interesse an indianischer Kunst und besonders rituellen Sandbildern, die auf den Boden gestreut und bei Sonnenaufgang wieder zerstört wurden, zeigt der sublimen Metaphorik vorausgehende Versuche, das Problem der Bewegungsdarstellung durch Rückbindung an magische Praktiken zu lösen, ein Zusammenhang, der noch für das Drip-Painting postuliert wird und bis in die Gattung des Happening reicht. Bewegungsmotive werden von Pollock aber zunächst durchaus an der vorhandenen europäischen Bildtradition, etwa durch Kopien nach Michelangelo und El Greco, studiert. Manieristische, symbolistische und expressionistische Stilmittel werden auf ihre dynamische Wirkung hin erprobt. Auch die Ölgemälde der dreißiger Jahre, z.B. ›The Flame‹ und ›Composition with figures and banners‹⁶⁶ haften aber noch am traditionellen Konzept einer im Raum sich abspielenden Handlung. Erst die Allover Struktur läßt eine solche Übersetzung in den Natureindruck nicht mehr zu.⁶⁷ Die Verflüssigung der Farbe in der Tröpfeltechnik und die Vergrößerung des Formats schließlich verleihen dem Bewegungsmoment eine neue Qualität. Bewegung konstituiert den Malakt, der erst in der Begegnung mit seinen schon produzierten Spuren Bildvorstellungen freisetzt.

Hier entsteht nun das eingangs definierte Problem der Rezeption, das Rosenberg mit seinem Stichwort *action painting* gelöst zu haben schien. Hat man es mit einer Projektion des Malprozesses in die Fläche zu tun? Ist der Gegenstand der Darstellung der Malakt selbst? Diese Annahme prägt das Gros der kunsthistorischen Lehrmeinung, deren Scheitern in den zeitgenössischen Cartoons jedoch unübersehbar ist. Zwei Beispiele verdeutlichen, wie seriöse Kunstkenner die Einfühlung in den Malprozeß der hinterlassenen Aktionsspuren für eine Bewertung zu nutzen versuchen. »I think it was along about here that he slipped a disc« (Abb. 4), etwa hier müsse dem Maler eine Bandscheibe herausgerutscht sein, erklärt der Kenner seinem verdutzten Begleiter. Diese nunmehr auf die physische Malaise des Künstlers zielende Erklärung gilt offenbar dem plötzlichen Formatwechsel vom *big canvas* zur Bildgröße eines traditionellen Genrebilds. Der Witz resultiert jedoch aus der Kombination mit der von Pollock wie Newman geforderten Nahsicht, deren Konsequenz durchaus erfaßt wird. Da die Nahdistanz sich nicht mehr zu einer abgebildeten Realität verhalten kann, darüberhinaus keine Beziehung zwischen malerischer Aktion und Format erkennbar ist, da die Flecken und Verknotungen im Verhältnis zur Bildgröße von gleichmäßig geringer flächenmäßiger Ausdehnung sind, wird die Detailversessenheit des Betrachters als inadäquate und verdächtige Aufmerksamkeit für einen Fleck an der Wand erlebt.⁶⁸ Das Bild kann nicht mehr als Bild wahrgenommen werden, aber offenbar auch nicht als das was es ist. Der Betrachter im Cartoon bleibt wie der Kunsthistoriker auf eine symbolische Lesweise fixiert, die sich hier wiederum im Verweis auf das sportliche Können bzw. Versagen des Künstlers erschöpft. »His

spatter is masterful, but his dribbles lack conviction«, teilt in einem Cartoon von 1953 ein ähnlich um Differenzierung berühmter Bildbetrachter seinem Nachbarn mit.⁶⁹ Das Ungeformte, Zufällige, Gespinstartige des Farbauftrags prallt mitsamt seinen obszönen Assoziationen auf die gleichermaßen verspottete elitäre Verfassung der orthodoxen Kunstbetrachtung.

Unverkennbar der Bezug auf Pollocks Art der Bildherstellung auch in einer Zeichnung des ›Punch‹ aus dem Jahr 1959.⁷⁰ Der Kritiker zu dem baß erstaunten Künstler über sein am Boden ausgebreitetes Bild: »I think it has been done before!« – Der Akt des Dripping ist nicht nur so einmalig, daß die übliche kunsthistorische Vorbildsuche obsolet, komisch scheint. Als totale Entfaltung der Genieästhetik in der originellen, von keiner Tradition und keiner eigenen Bildvorstellung mehr abhängigen künstlerischen Tat scheint diese sich wiederum zu reduzieren auf ein hypermotorisches kindisches Geschmiere. Die Negation der Bildgrenzen wird ironisiert durch aus dem Bild führende Fahrradspuren, die Zeichenbedeutung der Malspur aber dadurch, wenn auch weit unter dem Niveau des Sublimen, aufrechterhalten.

Die Aneignung von informeller Malerei funktioniert, um das nur scheinbar Selbstverständliche zu wiederholen, im Sinne der Massenleserschaft der Magazine nur, insofern die malerischen Phänomene als völlig subjektive Willkürakte, jenseits der Geschichte der Malerei, begriffen werden. Die Problematik dieser Verschiebung des Dripping ins Private, wo es gern perverse Qualität annimmt, und ihre Lösung, wird 1958 von John Ferren folgendermaßen umrissen: »Diese Selbstauffassung ist kein neuer Persönlichkeitskult. Es zählen nicht die nervöse Energie und motorische Aktivität des Künstlers. Kunst ist keine Therapie. Eine Hand, die zaudert, weil der Künstler depressiv ist oder um sich schlägt, weil er Zorn empfindet, macht nicht unbedingt ein Kunstwerk aus... Wir müssen hier eine religiöse Grundauffassung zugestehen, die das wahre Ich als subjektlos versteht, denn ohne dieses Leitprinzip wäre das Action Painting ein Sport und kontemplative Malerei eine Form der Onanie.«⁷¹

Bewegung mußte aus dieser Tabuzone also ins Sublime entrückt, die hedonistisch verdächtige Geste zur metaphysischen Tat idealisiert werden. Für die erste Lösung steht Rosenblums Rezeption des Drip Painting als galaktischem Naturschauspiel. Die Verwandlung des Darstellers zum Akteur legitimiert auf der Seite der Produktion die Integration der Kunst ins Leben, insofern sie vor allem als eine Tätigkeit vorgeführt wird, die sie mit anderen Tätigkeiten vergleichbar macht. Gehlen sah im Action Painting Pollocks die Kunst der Industriegesellschaft, während Eckehard Putz die Zielvorstellung einer nicht entfremdeten Arbeit angelegt sah.⁷²

Wenig reflektiert blieb die künstlerische Aktion hinsichtlich ihres Ergebnisses, der Bewegung im Bild. Daß die Gestik des Malers in ihrer Ausdruckhaftigkeit am Bild für jeden Betrachter wieder aufrufbar sei, ist ein weithin unüberprüfter Topos der Literatur zum Abstrakten Expressionismus, wie etwa durch den Vergleich mit Spuren einer Schlittschuhläuferin im Eis illustriert.⁷³ Eine Rückführung dieser in der Natur vorfindlichen abstrakten Bewegungsspur auf die Geschichte der technischen Bewegungsaufzeichnung mag den Kreuzpunkt von industrieller Produktion und Bewegungsdarstellung sowie die wesentliche Abweichung des Action Painting verdeutlichen.

Um die Jahrhundertwende wurden im Rahmen der Fotografie Techniken der

abstrakten Bewegungsaufzeichnung entwickelt, die zur Analyse von Arbeitsvorgängen eingesetzt werden, d.h. die Stoppuhr als Instrument zur Leistungssteigerung ersetzen sollten. Um eine Trennung der Bewegung vom Körper zu erreichen und ihren absoluten Verlauf festzuhalten, befestigte z.B. Frank B. Gilbreth ein kleines elektrisches Licht an dem die Bewegung ausführenden Körperteil. Der Bewegungsverlauf erschien dann auf der Platte als leuchtend weiße Kurve, die er in Drahtmodelle übertrug (Abb. 9). Der Arbeiter sollte durch die Betrachtung seiner wiederholten Handbewegungen in solch raum-zeitlicher Darstellung selbst Fehlerquellen und Ungeschicklichkeiten erkennen und korrigieren. Auch wenn dies ohne nähere Information über den aufgezeichneten Vorgang oft schwierig sein dürfte, sind solche Darstellungen auf den Nachvollzug jenes Vorgangs durch einen Betrachter angelegt. Die Eliminierung des Produzenten zugunsten der Vonselbständigung seiner Handlung verdeutlicht die ökonomische Stellung des Arbeiters als Teil des Produktionsprozesses. Siegfried Giedions Vergleich mit formal ähnlichen Figurationen in der zeitgenössischen Kunst, bei Klee und Miro⁷⁴, der aus seiner Sicht sicherlich auf Pollock auszuweiten wäre, übersieht wohl aber den wichtigsten Punkt: Daß weder Klees noch Pollocks gestische Zeichen als Projektion einer konkreten Bewegung lesbar sind und sich damit gegen die Eingliederung in den unendlichen Produktionsprozeß stemmen, dessen abstrakte Gestalt schließlich das Fließband übernahm.

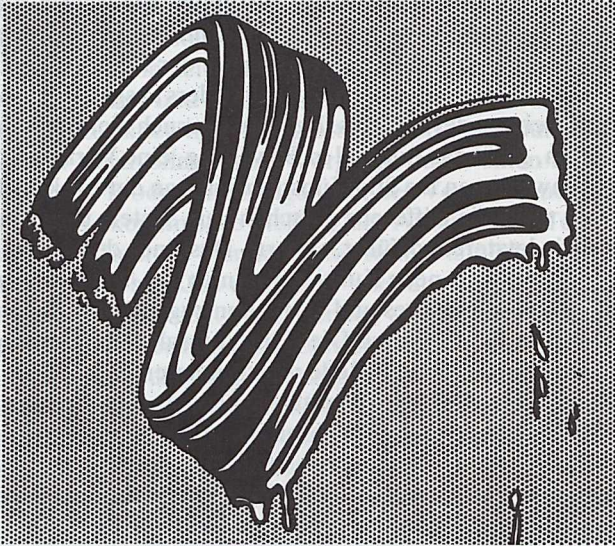
Ein vergleichender Blick auf die dichte Struktur der Drip-Gemälde macht hingegen eine ungeheure Verfestigung deutlich, die dem Versuch widersteht, die zeitliche Reihenfolge und Schichtung der Farbe zu eruieren oder spezifische Ausdrucksqualitäten zu unterscheiden.⁷⁵ Die Gespinstartigkeit sticht gegen die dramatische Bewegtheit von Pollocks traditionell gemalten oder gezeichneten Bildern der dreißiger Jahre völlig ab. Schon im Vergleich zu Friedrich drängte sich dieser ganz materielle, nichts mehr evozierende Charakter auf. Die Bewegung des Action Painters dient entgegen der Erwartungen nicht der Vermittlung eines vitalen Impulses, im Gegenteil. Im Anarbeiten gegen die relationale Struktur und durch die Beschleunigung des Malprozesses gelingt es Pollock vielmehr, sich jeder genuinen künstlerischen Technik zu verweigern und damit die Prämisse der Tafelmalerei zu negieren, eine nicht zu unterschätzende intellektuelle Anstrengung. Im Drip-Painting ist das Kunstwerk eben nicht mehr offen, wie Umberto Eco postulierte⁷⁶; Peinture kommt an ihr Ende.⁷⁷

Vielleicht läßt sich dies in der Unverhältnismäßigkeit zwischen der Empfindung des Künstlers beim Malen, die nach seinen eigenen Worten in völliger Harmonie bestand, und dem eher abwehrenden Eindruck des Produkts dieses symbolischen Liebesaktes verdeutlichen. Die totale Subjektivität des künstlerischen Einsatzes schafft den autonomen Künstler ab, nicht zugunsten eines universalen Weltgefühls, sondern auf Kosten einer idealistischen Abgrenzung der künstlerischen Sphäre gegen die alltägliche. Der im Zeichen eines deutschtümelnden Irrationalismus ausgelegene, sich aufs Sublime berufende Kampf gegen die vermeintlich rationalistische geometrische Abstraktion findet seine historische Berechtigung nur, wenn er in seinen kunstimmanenten Bezügen entfaltet wird. Die Konzentration auf das Bewegungsmoment könnte dabei Greenbergs und Newmans doch auch patriotisch gefärbte Distanzierung von der klassischen Moderne relativieren, die in Newmans bekanntem Satz mündete, er habe Mondrian überwunden, das Diagramm zerstört. Wie er radikalisierte auch Pollock die dort begonnene Reduktion ästhetischer Struktur bis

zu dem Punkt, wo eine repräsentierende Funktion des Bildes erlischt, auch wenn z.B. der Bildtitel ›Cathedral‹ von 1947 etwas anderes vorgibt.

In Mondrians elementarem Vokabular ist der empirischen Welt ein alternatives Zeichensystem entgegengesetzt, das gleichwohl keine konventionalisierbaren Inhalte mehr trägt. Entscheidend für den Eindruck vor dem Original ist aber auch bei Mondrian das Nicht-Einhalten des selbst verordneten Gesetzes, merklich in Abweichungen von der Symmetrie, im wie zufälligen Enden-Lassen der schwarzen Balken vor den Bildrändern, im strukturellen ›Verlust der Mitte‹. Das Überschreiten des Systems ist seiner Entwicklung inhärent oder anders ausgedrückt: Mondrians System ist die Überschreitung des Systems. Bei dem Versuch hierarchische Verhältnisse im Bild zu fixieren, gerät das Bildfeld in Bewegung, eine Wirkung, die besonders im Vergleich mit schwächeren De Stijl Künstlern wie van der Leek auffällt. Pollocks All-Over, das nicht mehr die Differenz zwischen dem System und seiner Durchbrechung, sondern allein letzteres vorführt, erstarrt. Das Ende der Kunst, von ›Jack the Dripper‹ angekündigt und die neue Kunst, im Namen des ›american sublime‹ eingläutet, trafen beide etwas Richtiges und verfehlten zugleich das Phänomen des Action Painting wie der Farbfeldmalerei. Die Karikatur sah den Tabubruch, um ihn als pathologisch zu disqualifizieren, die Rede vom Sublimen erkennt die Entgrenzung des Tafelbilds als neue künstlerische Qualität, kann diese aber nur verzerrt aufrechterhalten durch Bindung an religiöse Erfahrung. Die in den Karikaturen noch wahrgenommene ›Entkunstung‹ der Kunst kann offenbar nur erfaßt werden im Kontext eines kunstimmanenten historischen Reflexionsprozesses. Die Geschichtsschreibung der Protopostmoderne oder besser zweiten Moderne darf daher nicht erst bei der Pop-Art einsetzen⁷⁸, die nur die Konsequenz zog aus der Materialisierung des Tafelbilds im Abstrakten Expressionismus. Die Radikalisierung des Bewegungsausdrucks in der bewußt-bewußtlosen Aktion des Dripping materialisierte das Bild, machte es endgültig undurchsichtig. Hier setzte ein Lichtenstein neu an, der Kunst nur mehr als vermittelte, in der Form des Zitats betreibt. Der Inhalt des Sublimen, die Katastrophe des Selbstverlustes, ist dabei keineswegs verschwunden. Nur die Ambition auf Metaphysik hat nun offensichtlich ausgespielt, was der Pop-Art eine schlechte Presse bescherte. Lichtenstein zitiert z.B. in den comics entlehnten ›Explosions‹ (1965-66) den Topos der nuklearen Malerei, dem er durch eine isolierende Monumentalität, gesteigert zur ›Standing Explosion‹, die irritierende Wirkung zurückgibt, die er im Comic verloren hat. In seinen Pinselstrichbildern kommentiert er, wie Arthur Danto ausführte⁷⁹, die existentialistische Gebärde des Abstrakten Expressionismus, doch nicht aus dem Blickwinkel einer kühleren und distanzierteren Generation. Expression, Selbstentäußerung wird als schon geronnenes Bild, als Reproduktion einer Reproduktion vorgeführt. Darin ist Lichtenstein Erbe Pollocks, der im Verzicht auf den taktilen Pinselstrich Malerei vergegenständlichte. Lichtensteins andersgelagerte Negation künstlerischer Technik hat diesen Paradigmenwechsel – die Erkenntnis und Selbstaufhebung des Bildes als Bild – zur Voraussetzung. Die nicht mehr steigerbare Authentizität der drip-Bilder Pollocks bedeutete den endgültigen Verlust von Aura; jedes seiner Bilder ist absolutes Unikat und damit vom Sinn des Originals entbunden, Vorschein eines fernen Anderen zu sein. Erst durch Pollocks Objektivierung des Bildes zur Wand war die Geste der Künstlerhand von den Resten ihrer magischen Vergangenheit befreit, bedeutungslos geworden. In diesem Sinne führt Lichtenstein den expressiven Pinselstrich wie einen Mondrian,

z.B. in ›Non-Objective I‹, mit Comic-Elementen amalgamiert als Pop-Design vor⁸⁰; die Trivialisierung des Kunstwerks ergänzt die Auratisierung der Comics zur gänzlichen Aufhebung von Transzendenz.



12 Roy Lichtenstein, Weißer Pinselstrich I, 1965. Öl und Magna auf Leinwand, 121,92 x 142, 24 cm, Privatbesitz

Anmerkungen

* Überarbeiteter, durch Fußnoten ergänzter Vortrag, gehalten am 20.11.1992 im Rahmen des Tübinger Kolloquiums ›Abstrakt-Konkret. Motive und Kampagnen zur Moderne‹.

1 Life magazine, 8. August 1949. Die erste Seite des Artikels ist abgebildet bei Ellen G. Landau: Jackson Pollock, London 1989, S. 11.

2 Alfred Hentzen/Arnold Rüdiger, Vorwort zum Ausstellungskatalog ›Jackson Pollock 1912-1956‹, Kunsthalle Basel 19.4.-26.5.1958, Kunstverein Hamburg 19.7.-17.8.1958, veranstaltet vom Museum of Modern Art, New York.

3 Harold Rosenberg: The American Action Painters (1952), in: Clifford Ross (Hrsg.): Abstract Expressionism. Creators and Critics. An Anthology, New York 1990, S. 233-235, Zitat S. 234.

4 Sigmund Freud: Der Wahn und die Träume in W. Jensens ›Gradiva‹ (1906-1909), in: Gesammelte Werke, Bd. VII, S. 31-125, Zitat S. 61. Freud bezieht sich hier auf Félicien Rops' satirisch-entlarvende Darstellung der Verführung des Hl. Antonius, die vor den Augen des Büßers am Kreuz erscheinende, den Platz des zur Seite niedersinkenden Christus einnehmende weibliche Gestalt in unverhüllt erotischer Pose. So wie hier der Katholizismus zugleich abge-

- setzt und in seinen Strukturen bestätigt wird, dienen die Witze zur modernen Kunst sowohl der Aufklärung ihrer versteckten Tendenzen wie auch, durch die herabsetzende Banalisierung dieser verdrängten Inhalte, einer populistischen Bestätigung eben jener Verdrängungsmechanismen. Zur Analyse des sprachlichen Witzes Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), *Gesammelte Werke*, Bd. VI. Michael Diers verdanke ich den Hinweis auf Bildwitze zum Action Painting und mehrere der im folgenden kommentierten Beispiele.
- 5 Abgebildet bei David Anfam: *Abstract Expressionism*, London 1990, S. 10. Der Titel ›Abstract and Concrete‹ verweist auf van Doesburgs begriffliche Anstrengungen, Abstraktion von ihren negativen Implikationen zu befreien, ihre vielgescholtene Sinnleere gleichsam durch Sinnlichkeit auszugleichen. Konkrete Malerei wie konkrete Poesie beanspruchten vor der nur abbildenden Kunst Naturwahrheit für sich. Der Zeichner pervertiert diese Bedeutung der Begriffe, indem er sie auf den an sich schon komischen Kontrast zwischen dem wilden Geschlinge im Bild und dem an Hut und Schirm sich klammernden Bürger bezieht.
 - 6 Siehe Abbildungen bei Landau (wie Anm. 1), S. 209 u. S. 243. Den Vogue-Fotografien widmet sich ausführlich Timothy J. Clark: *Jackson Pollock's Abstraction*, in: *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, S. 172-238, bes. S. 173-180.
 - 7 Landau (wie Anm. 1), S. 14ff.
 - 8 Alexander Dorner: *The Way beyond ›Art‹ – The Work of Herbert Bayer*, New York 1947.
 - 9 Zit. von Lee Krasner, in: *Arts Magazine*, 41. 1967, Nr. 6, S. 38; Jackson Pollock: *My Painting*, in: *Possibilities I* (Winter 1947-48), Wiederabdruck bei Ellen H. Johnson (Hrsg.): *American Artists on Art from 1940 to 1980*, New York 1982, S. 4f.
 - 10 Vgl. zur Bildtradition Monika Steinhauser: *Im Bild des Erhabenen*, in: *Merkur*, 487/488. 1989, H. 9/10, S. 815-832.
 - 11 Robert Rosenblum: *The Abstract Sublime. How some of the most heretical concepts of Modern American abstract Painting relate to the visionary nature-painting of a Century ago*, in: *Art News*, Febr. 1961, S. 39-41 und S. 56-58; deutsche Übersetzung unter dem Titel ›Das Sublime in der abstrakten Malerei‹, in: Wieland Schmied (Hrsg.): *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980, S. 132-136.
 - 12 Siehe auch Barbara Eschenburg: *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987, S. 111-122.
 - 13 Vgl. Albert Boime: *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting*, Washington D.C./London 1991.
 - 14 Abgebildet bei Landau (wie Anm. 1), S. 38. Aber noch 1950 fand Lee Krasner »Jackson's work ... so full of the West...«; *ibid.*, S. 13.
 - 15 Barnett Newman: *The Sublime is now* (1948), in: *Ross 1990* (wie Anm. 3), S. 127-130.
 - 16 Siehe Anm. 11.
 - 17 Lawrence Alloway: *The American Sublime*, in: *Living Arts 2. Institute of Contemporary Arts*, London 1963, S. 11-21.
 - 18 François Lyotard: *Der Augenblick*, Newman (1983), in: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986 und ders.: *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur*, 38. 1984, Heft 424, S. 151-163.
 - 19 An Clifford Stills Werk wurde alternativ zum Sublimen auch Worringers Begriff des Gotischen erprobt und somit Abstraktion auf ›ewige Werte‹ verpflichtet. Patrick McCaughey: *Clifford Still and the Gothic Imagination*, in: *Artforum*, April 1970, S. 56-61.
 - 20 Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989, S. 177 und S. 180. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß Burke dieses Riesige oder Unendliche, welches das Gefühl des Erhabenen hervorbringt, als »gleichartige Sukzession« (*ibid.*) beschreibt. Hieraus könnten sich theoretische Konsequenzen für den Begriff des Trivialen ergeben, das ureigene Feld des Seriellen.
 - 21 Newman (wie Anm. 15), S. 129f.
 - 22 Ders.: *Statement in Recent American Synagogue Architecture*, Jewish Museum,

- New York 1963. Dazu J. Heynen: Barnett Newmans Texte zur Kunst, Hildesheim 1979, S. 97.
- 23 Lyotard 1983 (wie Anm. 18), S. 17ff.
 - 24 Howard Nemerov: On Certain Wits, in: Ross (wie Anm. 3), S. 278.
 - 25 Zeichnung von Luc Metivet für das ›Journal Amusant‹, 2. März 1912, abgebildet bei George Melly/J. R. Graves-Smith: A Child of six could do it! Cartoons about Modern Art, The Tate Gallery, London 1973, S. 35, Nr. 25.
 - 26 Punch, 234. 1958, 7. Mai, S. 611.
 - 27 Christoph Schreier: Negative Theologie? Zur Evokation des Transzendenten bei Caspar David Friedrich, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, 8. 1990, S. 99-111.
 - 28 Lyotard 1984 (wie Anm. 18), S. 154.
 - 29 Siehe das Betrachterpaar vor Barnett Newmans ›Vir heroicus sublimus‹ in Rosenblums Aufsatz von 1961 (wie Anm. 11) S. 40, Abb. 6. Der Druckfehler (›Sublimus‹ statt ›Sublimis‹) führte zu der berühmten Leserbriefdebatte mit Panofsky, in der Newman seine humanistische Kenntnis gegenüber dem europäischen Gelehrten demonstriert (siehe Heynen 1979, S. 82ff.).
 - 30 Die Zeichnung stammt von Rea Gardner und ist zusammen mit dem beschriebenen ›installation view‹ von 1958 abgebildet bei Anfan (wie Anm. 5), S. 147.
 - 31 Robert Motherwell: Catalogue to the exhibition of his works at the Museum of Modern Art, 1965, S. 40. Vgl. hierzu Freud über die Angst als unterdrückte Libido (GW VII, S. 87f., S. 262; XI, S. 418-26; XIV, S. 302; XV, S. 89f.)
 - 32 Beat Wyss: Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman – Verpaßte Chancen eines Dialogs, in: Kunstforum international, 119. 1992, S. 121-126, bes. S. 125f.
 - 33 Rosenblum 1961 (wie Anm. 11), S. 40 u. 56.
 - 34 Clement Greenburg: ›American Type‹ Painting (1955), in: Ross (wie Anm. 3), S. 235-253, bes. S. 245f.
 - 35 Willem de Kooning: What abstract Art means to me, zit. bei Charles Harrison: Abstract Expressionism II, in: Studio international, 185. 1973, Nr. 952 (Febr.), S. 53-60, S. 54, Anm. 54.
 - 36 Abgebildet bei Landau (wie Anm. 1), S. 167.
 - 37 Unter dem Titel ›Nukleare Malerei‹ er-
- scheint neben der Fotografie einer Atomexplosion ein Ölbild Wols' von 1946 in ›Mangum‹, Heft zur documenta 2, Juni 1959, wieder abgebildet bei Laszlo Glozer: Wols Photograph, Ausstellungskatalog Kestner Gesellschaft Hannover, 30.6.-14.8.1978, München 1978, S. 9; ein weiterer Bildvergleich bei Oto Behalji-Merin: Abenteuer der modernen Kunst. Von der werdenden Einheit der Welt in der Vision der Kunst, Frankfurt a.M. und Wien 1962, S. 221f.
- 38 Dazu R. Prange: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Studien zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim 1991.
 - 39 Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Illuminationen, S. 136-169, S. 169 (zur Ästhetisierung der Politik im Faschismus): ›Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt.‹ De Koonings Metaphorik zeigt die reaktionäre Wendung des Sublimen, die jedoch m.E. als Rezeptionsphänomen, als sekundäre Theoriebildung der künstlerischen Werkproduktion nachgeordnet werden muß. Fragwürdig ist daher Benjamins Sicht auf den Faschismus als Vollendung des L'Art pour l'Art und seine Forderung nach Politisierung der Kunst, wie sie auch Meyer Schapiro 1936 formulierte.
 - 40 Edward M. Levine: Abstract Expressionism: The Mystical Experience, in: Art Journal, Fall 1971, S. 22-25.
 - 41 R. Prange: Krieg und Kunst. Über Paul Klees Lithographie ›Der Tod für die Idee‹ und die Ikonologie der Abstraktion, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 53.1993.
 - 42 George Melly: Jokes on Modern Art, in: Melly/Glaves-Smith (wie Anm. 25), S. 12.
 - 43 Dazu Barbara Rose: Namuth's Photographs and the Pollock Myth, Part II: November 29, 1950, in: dies. (Hrsg.): Pollock Painting, New York 1980, o.S.
 - 44 Randall Jarrel: The Age of the Chimpanzee (1957), in: Ross (wie Anm. 3), S. 253ff.
 - 45 Alan Dunn, New Yorker Art & Artists album 1970; siehe Melly/Glaves-Smith (wie Anm. 25), S. 75, Nr. 83.
 - 46 Zur Anwendung der Methode vgl. Meyer

- Schapiro: An Essay on the Meaning of Still-life, in: *Modern Art 19th & 20th Centuries. Selected Papers*, New York 1979, S. 29: »It may be that Cézannes interest in still-life goes back to unknown early fixations in the home...« (Frdl. Hinweis von Konrad Hoffmann).
- 47 Entnommen der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 24.1.1992.
- 48 Abb. der zeitgenössischen Karikatur ohne weiteren Quellenangaben bei Paul Maenz: *Die Fünfziger Jahre. Form eines Jahrzehnts*, Köln 1984, S. 98. Neue, technisch perfektionierte Variationen dieses Motivs im Medium des »Kunst-Clip« zeigte Wibke von Bonin in ihrem Vortrag »Vom Künstlerfilm zum Videoclip« anlässlich des internationalen Kongresses »Die Aktualität des Ästhetischen«, Hannover, 2.-5.9.92.
- 49 Anfam (wie Anm. 5), S. 129, Abb. S. 123.
- 50 Jörg Zimmermann: *Bilder des Erhabenen – Zur Aktualität des Diskurses über Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«*, in: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, hg. von Wolfgang Welsch und Christine Pries, Weinheim 1991, S. 107-127.
- 51 Zit. nach Sigrid Hinz: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1974, S. 213. Hervorhebungen von R. P.
- 52 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Bd. II, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1963, S. 360, zit. nach Zimmermann (wie Anm. 50), S. 117.
- 53 Siehe *ibid.*; Zimmermann begründet seine Kritik an Lyotards Begriff des Sublimen wie an der ikonologischen Friedrich-Deutung mit dem Argument, erst in Brentanos und Kleists Text werde das Sublime deziert auf Kunstbetrachtung bezogen und verknüpfe sich hier mit dem Problem der Darstellbarkeit, das Lyotard mit der Option auf Absolutes (S. 111), Börsch-Supan durch seine dechiffrierende »Bildinquisition« (S. 121) umgehe.
- 54 Abgebildet bei Anfam (wie Anm. 5), S. 23, Abb. 14.
- 55 Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago/London 1983.
- 56 Pollock sprach z.B. von »total control« und »denial of the accident«; siehe Ekkehard Putz: *Jackson Pollock. Theorie und Bild*, Hildesheim 1975, S. 153.
- 57 Vgl. Levine (wie Anm. 40), S. 24: »The poet-artist must be without any identity or character; he must become neutral, and thus he no longer expresses anything, rather things are expressed through him. The poem is created through an inner contact or sympathy just as the painting is created through an inner contact or sympathy just as the painting is created by Pollock who talks of making »contact.«
- 58 Timothy J. Clark: *Zur Verteidigung des Abstrakten Expressionismus*, in: *Texte zur Kunst*, 2. 1992, Nr. 7 (Oktober), S. 43-55, bes. S. 51; ders. (wie Anm. 6), S. 179: »Bourgeois hegemony is not an empty phrase..., and all that that hegemony left outside itself was the dislocated, the inarticulate..., the *informe*.« (Hervorhebung von T. J. C.).
- 59 Clark 1992 (wie Anm. 58), S. 54.
- 60 An die Stelle der absoluten Negation, die auch im »Vulgären« aufgerufen bleibt, müßte Hegels »bestimmte Negation« treten. Im Sinne einer solchen Konkretisierung des Sublimen bzw. seines Gegenstandes wäre ein Arbeiten mit dem Begriff der Idiosynkrasie, den Silvia Bovenschen anknüpfend an Adornos Ästhetische Theorie als Momens künstlerischer Prozesse vorstellte, bedenkenswert. (»Über Empfindlichkeit. Idiosynkrasie und Alltagsästhetik«, Vortrag, gehalten am 2. September 1992 im Rahmen des Hannoveraner Kongresses »Die Aktualität des Ästhetischen«).
- 61 Auguste Taevernier: *James Ensor. Catalogue illustré de ses gravures, leurs description critique et l'inventaire des plaques*, Brüssel 1973, S. 48, P.T. 12.
- 62 Willi Wolfradt: *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin 1924, S. 86ff.
- 63 Steven Naifeh/Gregory White Smith: *Jackson Pollock. An American Saga*, New York 1989, S. 541.
- 64 Aufschluß verspricht auch eine Analyse der historischen Kritik an der Abstraktion, die ihre Vorbehalte mit der angeblichen Passivität der modernen Künstler begründet, denn hier kommt nicht nur Misogynie, sondern die Verdrängungsleistung des idealisti-

- schen Naturbegriffs zum Vorschein. Siehe Meyer Schapiro: Über die gesellschaftlichen Grundlagen der Kunst, in: First American Artists Congress, New York 1936, S. 31-37; deutsche Übersetzung von Johanna Schaffer, ›Hausarbeit‹ zu ›Texte zur Kunst‹, 2. 1992, Nr. 8; vgl. auch Marcel Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, 2/1, Frankfurt a.M. 1981, S. 64, zum Thema L'Art-pour-l'Art im Bereich der Literatur. Die Rede des weltgewandten Diplomaten Monsieur de Norpois läßt den Vorwurf der Weiblichkeit an die sich vom Sujet befreiende Literatur bereits als antimodernistischen Gemeinplatz erkennen: »Die Art Bergottes ist oft verführerisch... aber im ganzen doch eher süßlich und kraftlos, sehr wenig männlich jedenfalls.«
- 65 Dazu Charles Lachmann: ›The Image Made by Chance‹ in China and the West. Ink Wang Meets Jackson Pollock's Mother, in: The Art Bulletin, September 1992, S. 499-510. Der Autor zitiert die besagte Kindheitserinnerung mit größter Reserve, indem er sie auf eine Ebene mit dem Witz über ›Jackson Pollocks Mother‹ stellt.
- 66 Abgebildet bei Landau (wie Anm. 1), S. 39f.
- 67 So z.B. die Over All Composition (Ohne Titel), abgebildet *ibid.* S. 41, und das unmittelbar der Drip-Technik vorausgehende Ölbild ›Shimmering Substance‹ (*ibid.*, S. 167).
- 68 Dafür sorgt auch der Verzicht der Abstrakten Expressionisten auf den pastosen Farbauftrag, der ›Natürlichkeit‹ auch nicht in der nahsichtig-taktilen Wahrnehmung, wie sie Riegl den aus der Ferne starr wirkenden ägyptischen Reliefs zukommen lassen wollte, in dem Maße suggeriert. Allerdings führt das in der Sekundärliteratur fortgesetzte Diktat der Nahsicht diese Rieglsche Programmatik fort, indem sie den Werkcharakter negieren hilft.
- 69 Peter Arno im ›New Yorker‹, 26. Dezember 1953; siehe Melly/Glaves-Smith (wie Anm. 25), S. 78, Abb. 86.
- 70 Punch, 27. Mai 1959; *ibid.*, S. 79, Nr. 88.
- 71 John Ferren: Epitaph for the Avant-Garde, in: Arts, November 1958, übers. von R. P.
- 72 Arnold Gehlen: Zeit-Bilder, Frankfurt a.M./Bonn 1960, S. 188 ff.; Putz (wie Anm. 56), S. 168 ff., sieht jedoch in der Malerei selbst keinen Beleg für diese Intention des Künstlers auf ›wirkliche Arbeit‹, da »der größere Kontakt zur Arbeit nur auf Kosten des Bewußtseins erreicht« worden sei (S. 169).
- 73 Siehe den Vergleich zwischen Hans Hofmanns ›Fantasia‹ (1943) und dem Life Foto einer Schlittschuhläuferin von 1945 (Anfam, wie Anm. 5, S. 122, Abb. 90, 91) und dieselbe Assoziation anlässlich von Pollocks ›Number 32, 1950‹ bei Franz-Joachim Verspohl: Die Moderne auf dem Prüfstand. Pollock, Wols, Giacometti, in: Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, hg. von M. Wagner, Hamburg 1991, S. 513-531, bes. S. 516f.
- 74 Siegfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Frankfurt a.M. 1987, S. 133 ff.
- 75 Diesen Versuch einer Zergliederung von Pollocks Bildern in strukturelle Einheiten mit bestimmten Merkmalen unternimmt mithilfe von Diagrammen Matthew L. Rohn: Visual Dynamics in Jackson Pollock's Abstracts, Ann Arbor 1987.
- 76 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1973, S. 183: »Sehen wir uns ein Bild von Pollock an... das Explodieren der Konfigurationen lädt uns dazu ein, selbst Beziehungen herzustellen; gleichwohl orientiert uns die im Zeichen fixierte ursprüngliche Gebärde in bestimmte Richtungen, führt uns zur Intention ihres Urhebers zurück.«
- 77 Vgl. Hans Dieter Junker: Die Reduktion der ästhetischen Struktur – Ein Aspekt der Kunst der Gegenwart, in: Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie, hg. von Hermann K. Ehmer, S. 9-58.
- 78 Thorsten Scheer: Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960, München 1992.
- 79 Arthur Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt a.M., S. 166-172.
- 80 Siehe Lawrence Alloway: Roy Lichtenstein, München/Luzern 1984, S. 37 ff.