

# Virtuose wider Willen? Willem de Kooning

## De Kooning. A Retrospective.

The Museum of Modern Art, New York, 18. September 2011–9. Januar 2012. Catalogue by John Elderfield, with Lauren Mahony, ed. by David Frankel. New York, The Museum of Modern Art 2011. 504 S., 195 Farbabb. u. zahlr. Textill. ISBN 978-0-87070-797-1. \$ 85,00

## CHRONOLOGISCHE PRÄSENTATION

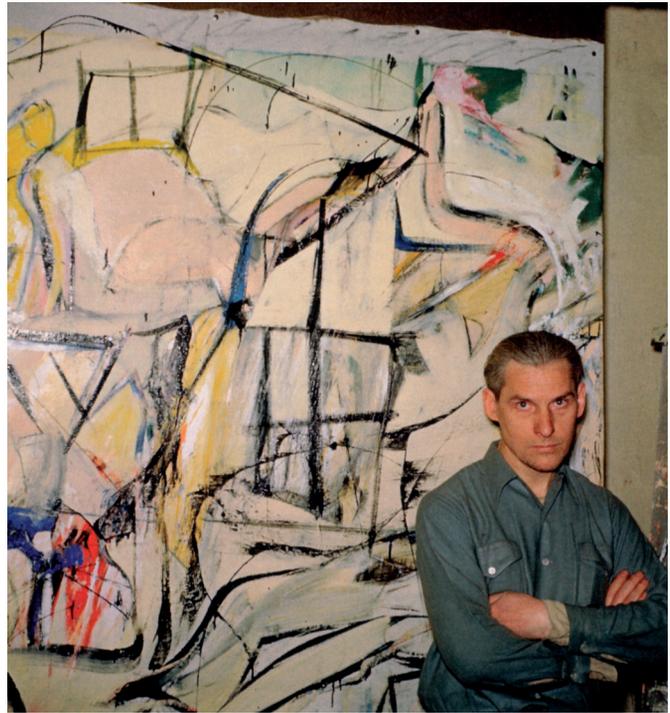
Jetzt endlich wurde de Kooning in New York, nach der frühen Einzelschau zu Lebzeiten (Kat. *Willem de Kooning*, ed. by Thomas B. Hess/Museum of Modern Art, New York 1968), wieder am Ort seiner kometenhaften Karriere gewürdigt. John Elderfield, Chief Curator Emeritus of Painting and Sculpture, hat für das mit seinem Namen verbundene MoMA eine Retrospektive der Werke de Koonings zusammengestellt und einen voluminösen und reich bebilderten Katalog publiziert. Ausstellung und Katalog sind strikt chronologisch aufgebaut und führen von wenigen Stilleben aus den späten 1910er Jahren zu den lichten, häufig unbetitelten Liniengeflechten der 1980er. Seit den 1930er Jahren agierte der Künstler, mitunter in Abhängigkeit von und Auseinandersetzung mit Picasso oder Gorky, manchmal mit einem Blick auf Matisse, immer auf höchstem künstlerischen Niveau – sei es als Maler, Zeichner oder Bildhauer.

Die Ausstellung war grandios und enttäuschend zugleich, weil sie nicht das geringste Risiko einging, sich in die Chronologie flüchtete, den Besuchern den denkbar einfachsten Zugang vermitteln und damit keine Eigenleistung zumuten mochte und überdies die gezeigten Skulpturen nicht sinnvoll in die Gesamtschau zu integrieren wusste. Zwar gab es beeindruckend gehängte Wände (bisweilen gerade die mit Papierarbeiten), letztlich fehlte aber jede kuratorische Handschrift. Eine stärkere inhaltliche Fokussierung, visuelle Thesenbildung und dramaturgische Installation hätten der Ausstellung gut getan und anschaulich in die Prozessualität und innere Verschränkung von de Koonings Malerei einführen können. Die aufgeblasene Reproduktion von sechs dokumentierten Arbeitszuständen von *Woman I* (1950–52) – der eigentlichen amerikanischen *Mona Lisa* des 20. Jh.s noch vor Warhols *Marilyns* – im Eingangs-

---

**W**illem de Kooning ist in den letzten drei Jahrzehnten in mehreren Überblicksausstellungen als einer der bedeutendsten Vertreter des Abstrakten Expressionismus gewürdigt worden. Die umfassende, zuerst im New Yorker Whitney Museum gezeigte Retrospektive zu Beginn der 1980er Jahre, die auch in Berlin und Paris Station machte, war hier ein Meilenstein (Kat. *Willem de Kooning. Drawings, Paintings, Sculpture*, 1983). Die Präsentation und Analyse signifikanter Werkkomplexe wie des nicht unumstrittenen Spätwerks der 1980er Jahre, das 1996 im Kunstmuseum Bonn in einer mustergültigen Installation gezeigt wurde (Kat. *Willem de Kooning. Die späten Gemälde, die 80er Jahre*, Bonn 1996; San Francisco Museum of Modern Art u.a. 1995–97) oder der enggeführten Blick auf die Figurenmalerei 2002 in der National Gallery of Art, Washington D.C., haben das Verständnis des Malers weiter vertieft. Das Kunstmuseum Basel hat zuletzt 2005/06 Werke der überaus intensiven Arbeitsphase zwischen 1960 und 1980 vereinigt und erneut die Lebendigkeit und Frische der Malerei de Koonings eindrucksvoll belegen können (Kat. *de Kooning. Paintings 1960–1980*, Ostfildern-Ruit 2005).

**Abb. 1 Willem de Kooning vor seinem noch nicht beendeten Bild „Excavation“, 22. März 1950 (Kat. S. 188)**



bereich wollte das andeuten, hätte aber in die Ausstellung zu den Frauendarstellungen der 1950er Jahre gehört.

Schließlich vermisste man auch das demonstrative Schlüsselwerk eines anderen Künstlers: Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning* (1953) hätte nicht fehlen dürfen, weil diese ikonoklastische Hommage des phänomenologisch-konzeptuellen Pop-Artisten die Bedeutung des Abstrakten Expressionisten wie in einem Brennspiegel bündelt – de Kooning als anerkanntes und zugleich unerreichbares Vorbild, das mit einer gleichermaßen aggressiven wie reflektierten Geste überwunden werden muss. Ein von Josef Albers sensibilisierter Rauschenberg nihilisiert die Striche de Koonings nicht vollständig, der „Meister“ bleibt schattenhaft-flüchtig anwesend, und Rauschenberg reflektiert so auf seine wiederum von John Cage beeinflussten *White Paintings*. Überdies ergibt sich eine überraschende Nähe zu de Koonings gleichnamiger Serie der 1980er Jahre. Der inzwischen berühmte Maler hatte die Zeichnung dem jungen Renegaten gar freiwillig zur Verfügung gestellt, obwohl er von dessen Absicht des Ausradierens wusste. Letztlich handelt es sich also um eine Gemeinschaftsarbeit von de Kooning und Rauschenberg, die nicht zuletzt die Souveränität des Älteren dokumentiert.

### **SIMULTANEITÄT DER FORMEN**

Mit Anfang 20 ging de Kooning in die USA. Die Ausstellung begann mit einer Reihe von Stilleben der 1920er und unbetitelten Werken der zweiten Hälfte der 1930er Jahre, die zeigen, wie sein akademisch trainierter Modernismus die Auseinandersetzung mit Matisse und Mirò aber auch mit

Stuart Davis sucht, um Anschluss an die malerische Avantgarde der Zeit zu finden. Früh zeigt sich de Koonings Orientierung an der Auseinandersetzung mit der Figur als Leitthema seiner Malerei und Zeichnung. Ein über Picassos Klassizismus der 1920er Jahre vermittelter Ingres, der Spanier selbst und vor allem Arshile Gorky sind Orientierungspunkte für ihn, etwa in der berührenden ganzfigurigen Doppelporträtzeichnung mit einem imaginierten Bruder oder in *Seated Figure (Classic Male)* von ca. 1941/43 (Kat.nr. 15), das modifiziert Picassos rosa Periode aufgreift.

Mit seinen schwarz-weißen Bildern der späten 1940er Jahre vertrieb de Kooning wie Franz Kline, Jackson Pollock und – freilich anders begründet – Ad Reinhardt die Farbe aus seinen Werken und kommt zu graphischen Notationen, die dann bald zu dünnen hellen Farb- und Liniengespinsten verfeinert werden. Mit *Excavation*, einem Gemälde von 1950 (Chicago Art Institute; Kat.nr. 72), vertrat de Kooning die Vereinigten Staaten auf der Biennale in Venedig. Das Gemälde wurde als mehrfiguriges Frauenbild begonnen, was an einigen Körperfragmenten noch sichtbar ist, und als gegenstandsloses Werk beendet (Abb. 1). Zusammen mit *Attic* von 1949 (Kat.nr. 67) wurden damit die beiden abstrakten Schlüsselbilder dieser Zeit parallel mit ei-

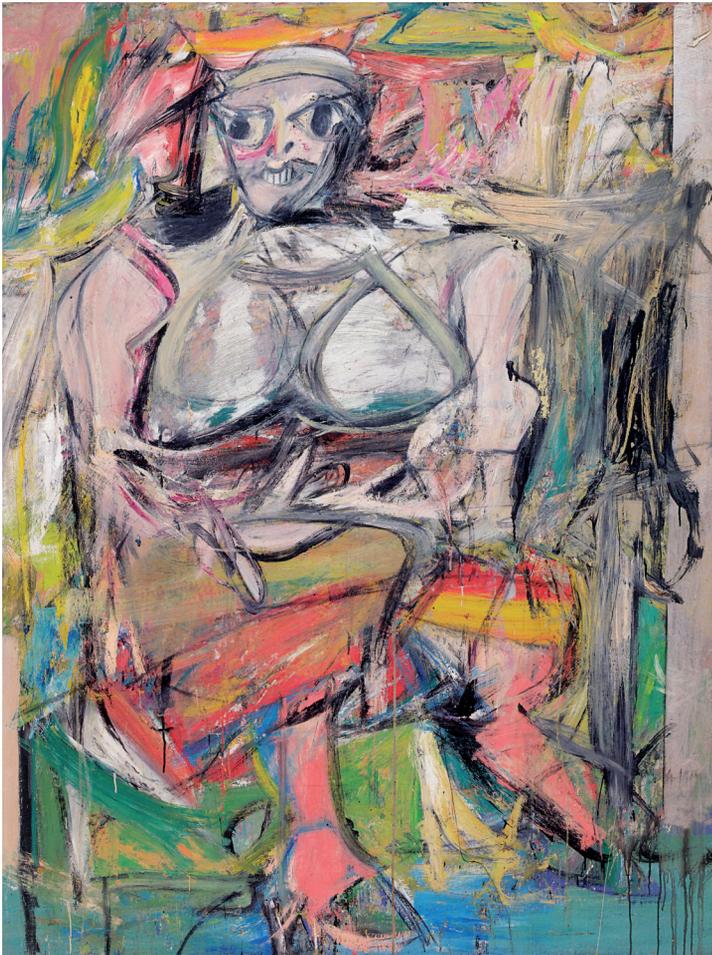


Abb. 2 de Kooning, *Woman I*, 1950–52. The Museum of Modern Art, New York (Kat.nr. 92)

Führungsfigur geworden war, vollzogen wurde. Eine Wiederbelebung der figurativen Malerei zu Zeiten des dominierenden Abstrakten Expressionismus wurde von Publikum, Künstlerkollegen und Kritikern als anachronistisch bewertet. Die Feindseligkeit resultierte zudem aus dem ästhetischen Modus der Frauendarstellung, die nicht den gängigen Klischees entsprach, sondern sich durch eine hemmungslose Gewalttätigkeit auszeichnete. De Koonings Frauen – die wohl gleichermaßen als das Resultat seiner Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Werbung und Popkultur, seines Humors

ner ersten Reihe von Frauenbildern in der Ausstellung präsentiert: Figuration und Abstraktion stellen im Werk von de Kooning Parallelphänomene dar, und man trifft daher auch in den scheinbar völlig abstrakten Bildern figurative Elemente an.

### CHERCHEZ LES FEMMES

Als Herzstück der Ausstellung wurde die zentrale Wand jener *Women-Paintings* inszeniert, die de Kooning ab 1950 malte und die er 1953 in der Galerie von Sidney Janis in New York zeigte. Mit *Woman I* von 1950–52 (MoMA; Abb. 2) schockierte de Kooning die New Yorker Kunstwelt. Zum Skandal kam es auch deshalb, weil der Maler das vollständig abstrakt konzipierte Bild als Errungenschaft einer sich selbst als dominant wahrnehmenden jungen New Yorker Kunstszene wieder negierte und weil diese Traditionsrestitution von einem Emigranten, der gleichzeitig eine identifikatorische

und persönlicher Ängste zu begreifen sind –, oszillieren zwischen Banalität und Mythos, Alltag und Traum, Begierde und Angst (wie kürzlich in der Ausstellung *Frauen. Pablo Picasso, Max Beckmann, Willem de Kooning* in der Pinakothek der Moderne, München, erneut zu studieren).

Die *Women*-Bilder drücken die geschilderte Ambivalenz auch formal durch delikate Linienführung und Farbigkeit wie ungehemmte Verve aus. In den gegenständlich nicht deutbaren Umräum der Figur – den der Maler als Unraum, als *no-environment* bezeichnet hat – wächst ein mächtiger Frauenkörper mit grotesk verzerrtem Gesicht aus reiner, spontan aufgetragener und vielfach wieder abgekratzter Farbe heraus, um immer wieder darin zurückzusinken und sich aufzulösen. Menschliche Existenz kann durch die Verunklärung des Bildraums als ungesichert erfahren werden. Die Identität der Dargestellten, die ihrem ge-

Abb. 3 de Kooning, *Two Figures in a Landscape*, 1967. Stedelijk Museum, Amsterdam [Kat.nr. 141]



sellschaftlichen Kontext entrissen ist, wird durch ein fluktuierendes Sehen aufgelöst. De Kooning erzeugt in seinen Figurendarstellungen eine Verzeitlichung der Wahrnehmung, da der prozessuale Charakter des Sehens durch die gestische Malerei beständig angeregt und wach gehalten wird. Dabei werden Gegenstandsbeschreibung und -abstraktion partiell iden-

tisch, so dass es mit der dargestellten Frau nur zu einer momenthaft-flüchtigen, aggressiv-begehrenden Begegnung kommen kann.

Der zwanghaft-fordernde und aggressiv-direkte Blick der großen, fast insektenhaft-starren Augen und der geöffnete, scheinbar böse lächelnde Mund können nicht mehr zu Medien oder Vehikeln einer dauerhaften Ansprache des Betrachters werden. Sie sind inmitten eines Bildes situiert, das sich durch seinen kontingenten, unfertigen Charakter auszeichnet und das den Betrachterblick immer wieder in den gestischen Malakt zurückführt. Im beendeten, ja vielleicht eher abgebrochenen als vollendeten Bild – und daran hätte in der Ausstellung nicht am Anfang, sondern genau an dieser Stelle eine Dokumentation der unterschiedlichen Bildstadien und des langwierigen Arbeitsprozesses erinnern müssen –, wird das Prozessuale der Bildgenese als Reflexion des Sehaktes gezeigt (vgl. David Sylvester, *The Birth of Woman I*, in: *The Burlington Magazine* 137, no. 1105, 1995).

### ASSOZIATION VON LANDSCHAFT

Bereits in den 1940er Jahren tauchen im Werk de Koonings Landschaftsmotive auf, die jedoch nicht im Sinne der Naturabbildung aufgefasst werden, sondern über Bildtitel Landschaftsbezüge herstellen. Es geht hier um das durch eine gestische Malerei im Rahmen eines autonomen Bildkonzepts hervorgebrachte Äquivalent einer Stimmung, einer Erinnerung, einer Ahnung von Landschaft, wie der Philosoph Heinz Paetzold in einem von der Forschung bislang unbeachteten Beitrag herausgestellt hat (*Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptuellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1990, 105–124). Mit Serien wie den *abstract urban landscapes* und den *abstract parkway landscapes* entstehen Werkgruppen, mit denen nach dem Figurenbild ein zweites klassisches Genre der Malerei aufgegriffen wird. In ihnen wird die abstrakte Malerei weitergetrieben; Bernhard Mendes Bürgi hat an anderer Stelle von zum Teil „ins Monumentale gesteigerte(n) automatische(n) Notationen“ gesprochen (Kat. *de Koo-*

ning. *Paintings 1960–1980*, 18). Das gibt den äußeren Eindruck der Bilder sehr gut wieder, weniger ihre immer wieder durch Reflexion unterbrochene Entstehung.

Die New Yorker Ausstellung zeigte direkt nach den *Women* einen Raum, der mit Werken wie *Interchanged* (1955), *Easter Monday* (1955/56) und *February* (1957) sowie *Park Rosenberg* (1957) den Höhepunkt der Schau darstellte. Obgleich die Bezugnahme von Gerhard Richter in seinen abstrakten Jahreszeiten- oder Monatsbildern der späten 1980er Jahre auf de Koonings Landschaften seit Mitte der 1950er auf der Hand liegt, wurde sie in der Ausstellung nicht thematisiert. Ebenso wäre die Auseinandersetzung des späten Picasso mit de Kooning einmal zu prüfen und nicht immer nur die Gegenrichtung der Rezeption vorauszusetzen gewesen.

Nach einem Romaufenthalt 1959/60 entstehen im New Yorker Atelier die *abstract pastoral landscapes*. Die teilweise gebrochene, teilweise starke Farbigkeit dieser Bilder und der variantenreiche Pinselgestus bilden Landschaft nicht mehr ab, sondern bringen eine erinnernd gebündelte und ästhetisch kondensierte Erfahrung von Landschaft ins Bild. Das Bild fungiert solchermassen als „Analogon und als ein Schema der Welt“, wie Paetzold es ausdrückt (ebd., 118).

Es vermag die für eine landschaftliche Erfahrung nach Joachim Ritter konstitutive Tätigkeit des Durchwanderns oder auch Durchfahrens der Natur und die damit verknüpfte freie Tätigkeit des Auges in der Landschaft mit malerischen Mitteln einzuholen.

### FLIESENDE ÜBERGÄNGE

Zu den Entdeckungen der Ausstellung gehörten die Bilder der späten 1960er und der 1970er Jahre, die den Prozess der Anverwandlung von Mensch und Landschaft weiterführen (*Abb. 3*) – bereits 1954/55 hatte de Kooning ein Bild mit dem Titel *Woman as Landscape* gemalt, das als eines der wenigen Schlüsselbilder nicht zur Verfügung stand. Die abstrakten Landschaftsbilder treten mit dem Wegzug aus der Metropole New York in die Hamptons paradoxerweise in den Hintergrund,

während die weibliche Figur von immer größerem künstlerischen Interesse wird. Einige Bilder vermitteln eindrucksvoll das sich wechselseitige Verschlingen von Körper und Landschaft. Die kaum mehr zu entziffernde amorphe Bildstruktur und die betonte Prozessualität der Bildentstehung treffen sich erneut in der Anschauung. De Kooning bietet Orientierungsmöglichkeiten vor dem Bild und entzieht sie zugleich.

Immer wieder wurden die Bilder auf der Staffelei gedreht, wie man anhand von zentrifugalen Resultaten sehen kann, und der Maler erfasste das eigene Vorgehen mit der an Cézanne anknüpfenden Bemerkung, dass jeder Pinselstrich eine eigene Perspektive besäße, wie er 1971 gegenüber Harold Rosenberg in einem *Artnews*-Interview äußerte: „Cézanne said that every brushstroke has its own perspective[,] its own point of view.“ Von hier aus ergibt sich auch eine neue Perspektive für die Selbstverortung de Koonings in der Kunstgeschichte der Moderne, wenn er z.B. konstatierte, dass der Kubismus hinter die Malerei von Cézanne zurückginge und nicht etwa auf ihm aufbaue. Insofern ist es fraglich, in welcher Weise de Kooning selbst den Kubismus weiterführte – Clement Greenberg bezeichnete de Kooning 1955 als „a late Cubist“ –, wie es zahlreiche Bildvergleiche im Katalog suggerieren.

Der Katalog, der die Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit dem Maler darstellen wird, ist selbst eine bemerkenswerte Synthese aus großzügig illustrierter Monographie und in die Tiefe argumentierenden, immer wieder formale Aspekte betonenden Beiträgen, die de Koonings malerische Verfahren, seine Karriere und Kontakte, seine bahnbrechenden Ausstellungen sowie zum Teil ambivalente Rezeption thematisieren. Hinzu kommen kontextualisierende, durch Zitate angeereicherte Chronologien und Kurztexte von Susan F. Lake und Jim Coddington zu de Koonings Maltechnik, die zeigen, dass es kaum einen Maler gab, der ein so detailliertes praktisches Wissen akkumulierte. Sie fördern zudem überraschende Aspekte, wie die extensiven Unterzeichnungen einiger abstrakter Gemälde, zu Tage.

Abb. 4 de Kooning, *Untitled V*, 1982. The Museum of Modern Art, New York [Kat.nr. 182]

### UMSTRITTENES ALTERSWERK

1990 hörte de Kooning auf zu malen. Die Bilder seines letzten Jahrzehntums verunsicherten die Kritiker angesichts des rapiden körperlichen und geistigen Verfalls des Künstlers und der Frage, welchen konkreten Einfluss Assistenten auf die Herstellung der Bilder genommen haben. Gleichwohl bedeuteten die späten Bilder (im letzten Raum der Ausstellung) einen gewaltigen Schritt in Richtung Dekoration und Freiheit der Linie, die sich erneut in einer Auseinandersetzung mit Matisse begründet und wieder auf Arshile Gorky zurückweist. Auch hier sind unterschiedlichste Arbeitszustände dokumentiert, die den Prozess des Malens und die Genese des einzelnen Werks als Hinzufügen und Abnehmen, als Drehen und Auf-den-Kopf-stellen zeigen (vgl. exemplarisch die Zustände von *Untitled V*, Abb. 4, und *Untitled XII*, Kat. 457 und 459).

Die Ausstellung mündete schließlich in die blendende Serie der *White Paintings*, die eine immaterielle Leichtigkeit ausstrahlen und teilweise wie weggewischt wirken, ohne einen künstlerischen Substanzverlust zu indizieren. De Kooning reduziert einige seiner Werke auf ein bloßes Liniengerüst, das sie den großformatigen Kohlezeichnungen vergleichbar macht, in dem manchmal reine Farbe aufleuchtet, wie der Schwall von Gelb in *Untitled V* von 1983 (Slg. Pincus, Kat.nr. 187).



Letzte Bilder zeigten dagegen einen frenetischen Drang, wie Elderfield es mit einer schönen Wendung fasst, der das Alterswerk zu fast absurden Pop-Graffitis steigern kann, wie *The Cat's Meow* (Kat.nr. 195) in der Sammlung von Jasper Johns, der de Kooning viel verdankt (vgl. Stefan Neuner, *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*, München 2008).

De Kooning war ein schneller, ja virtuoser Maler – auch, wenn er dies selbst negierte –, und dabei war er in hohem Maße risikobereit: „When I'm falling, I'm doing all right: when I'm slipping, I say, ‚Hey, this is very interesting.‘ It's when I'm standing upright that bothers me“ (de Kooning im Sommer 1959, zit. n. Richard Schiff, *Doubt*, New York/London 2008, 89). Die New Yorker Ausstellung hat de Kooning nachdrücklich als einen der zentralen Maler des 20. Jh.s in Erinnerung geru-

fen. Dabei ist vielleicht ein Aspekt seiner Kunst nicht zu unterschätzen, der zugleich eine andere Form der Kunsthistoriographie möglich macht, ohne der Gefahr der alten Einflusskunstgeschichte zu erliegen. Bereits Thomas B. Hess hielt in seiner 1959 veröffentlichten Monographie fest: „Before the crisis and the categorical imperative of originality, acknowledging influence was a matter of simple courtesy. In this regard de Kooning belongs to an older European generation. He is frankly grateful to the artists who have taught him things he could use, and he considers influence to be the healthy, indeed prerequisite, condition for the existence of art“ (*Willem de Kooning*, New York 1959, 30).

De Kooning beraubte sich der selbstverständlich zu werden drohenden Mittel oft selbst, etwa, wenn er mit verbundenen Augen zeichnete; er er-

scheint uns heute als ein selbstkritischer und zugleich selbstgewisser Gigant auf den Schultern anderer, dem es um Bilder und die Malerei und nicht um die Fortschreibung von Traditionen mit Hilfe leerlaufender Selbstüberbietungsgesten ging. John Elderfield bemerkt deshalb zu Recht in seiner Einleitung: „de Kooning opened radical options for painting that ask us to reconsider how its modernist history should be told“ (Kat., 10).

---

**PROF. DR. OLAF PETERS**  
 Institut für Kunstgeschichte und  
 Archäologien Europas,  
 Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,  
 Hoher Weg 4, 06120 Halle /Saale,  
[olaf.peters@kunstgesch.uni-halle.de](mailto:olaf.peters@kunstgesch.uni-halle.de)

## Die Faszination des Sammeln

**Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Sammlung Rudolf-August Oetker.** Dresden, Grünes Gewölbe, Residenzschloss, 21.9.2011–22.1.2012; München, Bayerisches Nationalmuseum, 30.3.–16.9.2012. Kat. hg. v. Monika Bachtler/Dirk Syndram/Ulrike Weinhold. München, Hirmer Verlag 2011. 263 S., zahlr. farb. Ill. ISBN 978-3-77744-201-3. € 39,90

gen Ende des 19. Jh.s bis kurz vor dem Zweiten Weltkrieg in großen Auktionen auf den internationalen Kunstmarkt. Nicht zuletzt gingen im Zweiten Weltkrieg viele Sammlungen unwiederbringlich verloren. Erst nach 1945, verstärkt aber seit den 1980er Jahren, setzte erneut eine rege Sammeltätigkeit ein, der einige der wichtigsten Kunstsammlungen zu verdanken sind.

Die hier zu besprechende Ausstellung in Dresden zeigte einen verhältnismäßig kleinen, jedoch signifikanten Teil von Kunstwerken aus dem Besitz Rudolf-August Oetkers (1916–2007). Der Bielefelder Unternehmer hatte in den 1950er Jahren damit begonnen, höchst qualitätvolle Kunstobjekte zusammenzutragen – eine Passion, die bis zu seinem Tod anhalten sollte. Oetker verfolgte beim Aufbau seiner Kunstsammlung weder fachliche noch spekulative Interessen, sondern erwarb, in enger Übereinkunft mit Kunstkennern und Kunsthändlern, was seinem Geschmack entsprach und ihn zu begeistern vermochte. Hieraus

---

**P**riate Kunstsammlungen, die häufig ein Leben lang mit unermüdlicher Leidenschaft, Kennerschaft und nicht unerheblichen Geldmitteln aufgebaut wurden, sind eine Rarität in Deutschland. In vielen Fällen gelangten diese als geschlossene Sammlun-