

Abstrakter Expressionismus:
„Nature into Action“

Arbeit zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophisch-Historischen Fakultät,
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
Kunsthistorisches Institut

vorgelegt bei Prof. Dr. Peter Anselm Riedl

von Petra Joswig aus Iserlohn

am 18.3.2001

Vorwort

Das Interesse für den *Abstrakten Expressionismus* wurde in mir durch die Ausstellung *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert* im Berliner Martin-Gropius-Bau geweckt. Der Bogen spannte sich von der *Armory Show*, 1913 bis zu Bill Viola. Der *Abstrakte Expressionismus* bildete den Höhepunkt der Schau und stellte mit über 50 herausragenden Werken ein Fünftel aller Ausstellungsstücke. Auch wenn einige Museen in Deutschland Gemälde *Abstrakter Expressionisten* besitzen, befindet sich ein Großteil der Werke in den USA, was auch eine Erklärung dafür sein mag, daß die Forschung maßgeblich durch amerikanische Beiträge bestimmt wird.

Da es bisher im deutschen Sprachraum keine zusammenfassende Darstellung über den *Abstrakten Expressionismus* gibt, enthalten Einleitung und Abbildungsband Angaben über die wichtigsten Ereignisse innerhalb des *Abstrakten Expressionismus*. Alle erwähnten, aber nicht abgebildeten Bilder sind in den entsprechenden Œuvre-, Ausstellungskatalogen und Monographien enthalten. Seitenzahlen ohne weitere Angaben in den Fußnoten beziehen sich auf diese Arbeit.

Ich danke meinen Eltern, die mir die Möglichkeit gegeben haben, ohne jeden Druck zu studieren. Ich danke auch Mariannne und Dieter, die mir durch unermüdliches Babysitten den nötigen Freiraum geschaffen haben. Ich danke Martin für seine wertvollen Anregungen und Hilfe beim Korrekturlesen. Ich bedanke mich bei Markus, der mir nicht nur bei der Erstellung des Abbildungsbandes und der Schlußredaktion geholfen hat, sondern stets ein aufgeschlossener Gesprächspartner

gewesen ist. Ich danke Anna dafür, daß sie mich immer wieder zum Lachen gebracht hat. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Professor Riedl für seine geduldigen Ermutigungen und seine Anleitung zur sprachlichen Annäherung an Kunst. Ich bedanke mich bei Herrn Professor Kirchner für seine spontane Bereitschaft, die Arbeit zu begutachten.

Heidelberg, im März 2001

Petra Joswig

Inhaltsverzeichnis

1	New York um 1950	1
2	Ästhetischer Naturbegriff	27
2.1	Mimetischer Naturbegriff	28
2.2	Auflösung des mimetischen Naturbegriffs	34
2.3	Projektion der Natur auf den Künstler und den Schaf- fensprozeß	39
3	Naturbild in den sprachlichen Äußerungen	45
3.1	Jackson Pollock	47
3.2	Willem de Kooning	54
3.3	Franz Kline	56
3.4	Robert Motherwell	59
3.5	Barnett Newman	62
3.6	Clyfford Still	69
3.7	Mark Rothko	76
3.8	Session at Studio 35	81

4	„Nature into Action:“ (Schaffens)Prozeß	89
4.1	Jackson Pollock	92
4.2	Willem de Kooning	108
4.3	Franz Kline	117
4.4	Robert Motherwell	121
4.5	Barnett Newman	127
4.6	Clyfford Still	136
4.7	Mark Rothko	141
5	Schluß	147
	Literaturverzeichnis	153
	Chronologie	175
	Abbildungsverzeichnis	185

I am nature.

Jackson Pollock, 1944

The attitude that nature is chaotic and that the artist puts order into it is a very absurd point of view, I think.

Willem de Kooning, 1950

I don't have the feeling that something has to be completely non-associative as far as figure form is concerned.

Franz Kline, 1960

The problem is to make an abstract painting as rich as nature, something the cubist tradition could not do.

Robert Motherwell, 1965

I insist that I'm an artist. I'm not a piano player, I'm not interpreting nature or reality — I'm making it [...]

Barnett Newman, 1952

I paint only myself, not nature.

Clyfford Still, 1960

They [sc. shapes] have no direct association with any particular visible experience, but in them one recognizes the principle and passion of organisms.

Mark Rothko, 1947

1

New York um 1950

Die Frage nach dem *subject matter* und das

Verhältnis zur Natur

Als sich im New York der ausgehenden 40er Jahre um Jackson Pollock (Abb. 1), Willem de Kooning (Abb. 2), Franz Kline (Abb. 3), Robert Motherwell (Abb. 4), Barnett Newman (Abb. 5), Clyfford Still (Abb. 6) und Mark Rothko (Abb. 7) parallel zum *Tachismus* oder *Informel* in Europa der *Abstrakte Expressionismus* formierte, reichten die Reaktionen in der Kunstwelt von überschwenglicher Euphorie bis hin zu vollkommener Ablehnung. Die stark kontroverse Wirkung des *Abstrakten Expressionismus* in seiner Entstehungsphase ist heute, nach über 50 Jahren, kaum mehr nachvollziehbar. Die

Werke vermittelten dem Publikum das Gefühl, mit einer grundsätzlich neuen Form von Malerei konfrontiert zu sein, die sich nicht mit dem gängigen Vokabular beschreiben ließ.

Mit dem *Abstrakten Expressionismus* ging erstmalig ein Impuls für die moderne Kunst von Amerika aus. Seit der New Yorker *Armory Show* von 1913, die in Amerika einen ersten Überblick über den Status der europäischen Avantgarde lieferte, orientierte sich die amerikanische Kunst stark an Europa, bis sich in den späten 30er und 40er Jahren New York zu einem Anziehungspunkt für Künstler entwickelte und eine eigene Kunstszene entstand.¹ Während des Nationalsozialismus wurde New York zu einem Zentrum für europäische Künstler im Exil.² 1941 siedelten sich André Bréton, Max Ernst und André Masson in New York an. New York hatte Paris als Mittelpunkt der Kunstszene abgelöst. Auch wenn die meisten Künstler nach dem Krieg in ihre Heimat zurückkehrten, blieb New York eine wichtige Kunstmetropole. Peggy Guggenheim bot den emigrierten Künstlern mit ihrer 1942 gegründeten Galerie *Art of this Century* ein Forum. Auch wenn das geistige Fundament der Galerie durch die Surrealisten Max Ernst, André Bréton und Marcel Duchamp geprägt war, wurden auch die Arbeiten eines Piet Mondrian ausgestellt.

Bei der Etablierung und Vermittlung der Moderne in den USA spielten die Museen eine entscheidende Rolle: 1929 wurde das von der Familie Rockefeller gestiftete *Museum of Modern Art* mit seinem Gründungsdirektor Alfred Barr eröffnet, 1939 folgt das *Museum of Non-Objective Painting*, das vor allem durch seine Kandinskij-Sammlung einen Anziehungspunkt bot, mit der Gründungsdirektorin

¹Tatsächlich war die *Armory Show* so konzipiert, daß amerikanische Künstlerinnen und Künstler aufgefordert wurden, an der Ausstellung teilzunehmen, um sich bewußt an der europäischen Kunst zu messen. Vgl. Kat. *Armory Show*, New York 1913, Vorwort von Frederick Gregg, ohne Seitenangabe.

²Eine ausführliche Chronologie und gründliche Darstellung der Beziehungen zwischen der Kunstszene und in New York und Paris liefert Kat. *Paris — New York, 1908–1968*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1991 (Neuausgabe des Katalogs von 1977).

Hilla Rebay.³ 1936 organisierte Barr zwei bahnbrechende Ausstellungen: *Cubism and Abstract Art* und *Fantastic Art, Dada and Surrealism*. Die Ausstellungen basierten auf einer vorrangig formalen und schematischen Auffassung von der Moderne, die laut Barr in der nicht geometrischen und geometrischen abstrakten Kunst gipfelt. Anschaulich wurde dies in dem Stammbaum der Moderne, der dem Ausstellungskatalog vorangestellt ist.⁴ 1939 zeigte das *Museum of Modern Art* die Retrospektive *Picasso, Forty Years of his Art*, bei der auch *Guernica* zu sehen war.⁵ Außerdem wurde der Museumsbestand in den 40er Jahren durch immer mehr Ankäufe erweitert.⁶ Zu den Neuerwerbungen zählten u.a. *Die Sternennacht*, 1889 von Vincent van Gogh, *Broadway Boogie Woogie*, 1942–43 von Piet Mondrian, das Triptychon *Departure*, 1932–33 von Max Beckmann, einige kubistische Werke und das großformatige Gemälde *Rotes Atelier*, 1911 von Henri Matisse.⁷

Sowohl die historisch-gesellschaftliche Situation nach den existentiellen Erschütterungen durch den Holocaust und den 2. Weltkrieg als auch die Unzufriedenheit mit den ästhetischen Entwürfen der klassischen Moderne führten zur Suche nach einem angemessenen Sujet und einer adäquaten Bildsprache. Barnett Newman erklärte 1966, daß das Sujet oder *subject matter* für ein Gemälde vorrangig sei und daß die Geschichte seiner Generation mit dem Problem beginne, was man malen solle.

³1952 wurde das Museum in *The Solomon R. Guggenheim Museum* umbenannt.

⁴Vgl. Alfred Barr: Kat. *Cubism and Abstract Art*, Reprint der Ausgabe von 1936, Cambridge (USA) 1986.

⁵Picasso hatte dem *Museum of Modern Art* das Bild als Leihgabe zur Verfügung gestellt, bis es 1981 seinen dauerhaften Sitz im Madrider *Prado* gefunden hat.

⁶Vgl. Kat. *The Museum of Modern Art, The History and the Collection*, New York 1993, S. 22–23.

⁷Zum Einfluß von *L'Atelier Rouge* auf den *Abstrakten Expressionismus* vgl. Kat. *Mark Rothko*, National Gallery of Art, Washington 1998, S. 261; Justus-Jonas Edel: *Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten*, Köln 1995, S. 127.

Subject matter is primal in relation to a painting; the history of my generation begins with the problem of what to paint.⁸

In dieser Krise suchten die Künstler jedoch nicht nur die Auseinandersetzung mit der klassischen Moderne, sondern auch mit der sogenannten primitiven Kunst.⁹ 1941 zeigte das *Museum of Modern Art* eine umfangreiche Ausstellung über indianische Kunst.¹⁰ Barnett Newman organisierte für die Galeristin Betty Parsons die Ausstellungen *Pre-Columbian Stone Sculpture*, 1944 und *Northwest Coast Indian Painting*, 1946.¹¹ Der russische Emigrant John Graham hatte 1937 in seiner Studie *System and Dialectics of Art* die Schaffung neuer Werte durch das Rückbesinnen auf die Ursprünge propagiert.¹² Er besaß eine Sammlung sogenannter primitiver Kunst und machte u.a. auch Pollock damit vertraut.¹³

Die Entscheidung, trotz gesellschaftlich und künstlerisch motivierter Zweifel Kunstwerke hervorzubringen, war eine Entscheidung und nicht selbstverständlich. Was man durch Kunst „verschönern“ konnte, wurde, so Newman, zu einer moralischen Frage. Der einzige Aus-

⁸A *Conversation: Barnett Newman and Thomas B.Hess*, 1966, in: Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, Berkeley and Los Angeles 1992, S. 274.

⁹Kirk Varnedoe betrachtet den Primitivismus als Teil der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus und sieht die Bedeutung hauptsächlich für die Phase, bevor die *Abstrakten Expressionisten* ihre charakteristische Bildsprache entwickeln. Vgl. Kirk Varnedoe: *Abstrakter Expressionismus*, in: William Rubin (Hrsg.): *Kat. Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984, S. 658.

¹⁰René d'Harnoncourt: *Kat. Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York 1941.

¹¹Die erste Ausstellung war in der *Wakefield Gallery* zu sehen, mit der zweiten wurde Betty Parsons eigene Galerie eingeweiht.

¹²Vgl. Marcia Epstein Allentuck (Hrsg.): *John Graham's System and Dialectics of Art*, Baltimore, London 1971.

¹³Über den Einfluß von Graham vgl. Varnedoe: *Abstrakter Expressionismus*, 1984, S. 630–31.

weg lag darin, das Wissen um die äußere Welt hinter sich zu lassen und beim Nullpunkt anzufangen.

People were painting a beautiful world, and at that time we realized that the world wasn't beautiful. The question, the moral question, that each of us examined — de Kooning, Pollock, myself — was: what was there to beautify? And the only way to find a beginning was to give up the whole notion of the external world, so to speak, that one could glorify and to put oneself into the position of finding this possibility, which people call a medium, of saying something that would be important to oneself.¹⁴

Bei der Suche nach einem adäquaten Sujet mußte das geltende Verhältnis zwischen Künstler und Natur überprüft werden. Im *Abstrakten Expressionismus* zeigt sich deutlich das Bedürfnis nach einer Neudefinition des Naturbildes und der Beziehung des Künstlers zur Natur.

Robert Rosenblum erkennt im *Abstrakten Expressionismus* den Wunsch, nach den apokalyptischen Erfahrungen des Krieges und der Atombombe die ersten Tage der Schöpfung zu durchleben.

And by 1945, after Hiroshima, this worship of primeval nature reached even more mythic extremes, as if after the apocalypse, the Abstract Expressionists needed to reexperience the first days of creation, turning as they did to images of molten energies, unformed matter, lambent voids.¹⁵

Auch wenn Natur als Bildgegenstand im *Abstrakten Expressionismus* gar nicht oder nur noch eingeschränkt wirksam ist, spielt das

¹⁴Interview with Emile de Antonio, 1962, in: Newman: *Writings*, 1992, S. 303–304.

¹⁵Robert Rosenblum: *The Primal American Scene*, in: Kat. *The Natural Paradise*, The Museum of Modern Art, New York 1976, S. 37.

Verhältnis zur Natur eine wesentliche Rolle bei der Ausformung der künstlerischen Konzepte. Sie kann als Modell vollkommen abgelehnt werden, wie bei Barnett Newman und Clyfford Still, oder aber unter bestimmten Bedingungen akzeptiert werden, wie bei Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Robert Motherwell und Franz Kline.

Wie stellt sich im *Abstrakten Expressionismus* das Verhältnis zur sichtbaren Welt dar und welche Konsequenzen werden daraus gezogen? Spielt Natur als Vorbild noch eine Rolle und wenn ja, in welchem Ausmaß? Wird auf den Bildern überhaupt etwas abgebildet? Und wenn ja, was wird abgebildet?

Das Kunstwerk selbst wird zur Natur; während des kreativen Prozesses setzt sich der Künstler mit Natur auseinander. Da Natur auch den Menschen einschließt, gerät das Schaffen des Kunstwerks zur Auseinandersetzung mit sich selbst. Die *Abstrakten Expressionisten* wollten weder Natur in eine abstrakte Gestalt überführen, noch wollten sie Natur illustrieren. Die Reflexion des Künstlers über sich und die Natur soll in eine Bildsprache gekleidet werden, die die konventionellen Vorstellungen von abstrakt und gegenständlich hinter sich läßt.

Auch wenn der *Abstrakte Expressionismus* gespeist ist von der europäischen Tradition, ist er kein bloßes Extrakt der europäischen Moderne, sondern eine vollkommen eigenständige Bewegung innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts. Als der *Abstrakte Expressionismus* aufkeimte, wurden immer wieder folgende Fragen gestellt: Inwieweit kann man von einer genuin amerikanischen Malerei sprechen? Ist die neue amerikanische Malerei qualitativ mit europäischer Kunst vergleichbar? Wie soll man diese neue Kunst nennen?

Die Kritiker konstatierten häufig den Mangel eines geeigneten Vokabulars zur Beschreibung der neuen Bildsprache.¹⁶ 1945 organisierte Howard Putzel für Peggy Guggenheims Galerie *Art of this Century* die Ausstellung *A Problem for Critics*. Robert Coates schreibt in

¹⁶Vgl. Stephen Foster: *Critics of Abstract Expressionism*, Ann Arbor 1980, S. xiii–xiv.

demselben Jahr über Jackson Pollock und William Baziotos:

I feel that some new name will have to be coined for it, but at the moment I can't think of any.¹⁷

Ein Jahr später entscheidet sich Coates für *Abstract Expressionism*.¹⁸ Coates erfindet damit jedoch keinen neuen Namen: Üblicherweise wird als erste Quelle für die Verwendung des Ausdrucks *Abstrakter Expressionismus* Alfred Barr angeführt, der 1936 im Katalog zur Ausstellung *Cubism and Abstract Art* vom *Abstrakten Expressionismus* der frühen Abstraktionen Kandinskis gesprochen hatte.¹⁹ William Seitz verweist jedoch auf ältere Quellen: Bereits 1919 ist in *Der Sturm* ein Beitrag von Oswald Herzog unter dem Titel *Der abstrakte Expressionismus* erschienen.²⁰

1949 erschienen im *Magazine of Art* Beiträge zu einem Symposium mit dem Titel *The State of American Art*.²¹ Robert Goldwater, der Herausgeber des *Magazine of Art*, wollte von den Teilnehmern — unter ihnen waren auch Clement Greenberg und Alfred Barr — u.a. wissen, ob es einen eindeutigen Stil in der gegenwärtigen amerikanischen Malerei oder Skulptur gebe, welche amerikanische Kunst seit dem Krieg spezifisch amerikanisch sei und inwiefern die gegenwärtige

¹⁷Zit. nach *ibid.*, S. xiii.

¹⁸Vgl. Robert Coates: *The Art Galleries*, in: Clifford Ross (Hrsg.): *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York 1990, S. 230.

¹⁹Vgl. Barr: *Cubism and Abstract Art*, 1986, S. 19.

²⁰Vgl. Oswald Herzog: *Der Abstrakte Expressionismus*, in: *Der Sturm*, 10: 2, 1919/20, S. 29. Barr hat den Begriff schon 1929 in einigen Vorträgen und in dem Katalog *First Loan Exhibition: Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh* im Zusammenhang mit Kandinskij verwendet. Vgl. William Seitz: *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge (USA) 1983, S. 171, Anm. 1. (Die aus dem Jahr 1955 stammende Dissertation ist erst 1983 in Buchform erschienen und dabei mit einem Vorwort von Robert Motherwell versehen worden.)

²¹Vgl. *A Symposium: The State of American Art*, in: *Magazine of Art*, 42: 3, März 1949, S. 83–102.

amerikanische Kunst in Qualität und Kraft mit europäischer Kunst vergleichbar sei.²²

Für Clement Greenberg, einem der wichtigsten Kritiker und Apologeten des *Abstrakten Expressionismus* in den 40er und 50er Jahren, gibt es zweifellos einen vorherrschenden Trend in der amerikanischen Kunstszene. Dieser Trend folgt zwar den Traditionen von Kubismus, dem frühen Kandinskij, Klee, Arp, Miró und Giacometti, ist aber dennoch als originär amerikanischer Beitrag zur Moderne zu betrachten. Der *Abstrakte Expressionismus* stehe der europäischen Kunst in nichts nach, übertreffe sie in manchen Fällen sogar.²³

There is in my opinion, a definitely American trend in contemporary art, one that promises to become an original contribution to the mainstream and not merely a local inflection of something developed abroad. [...] Yet I would say that three or four of them are able to match anything being done by artists of the same generation elsewhere in the world. I would even hazard the opinion that they are actually ahead of the French artists who are their contemporaries in age.²⁴

Alfred Barr hingegen verneint das Vorhandensein einer einzigen dominierenden Kunstrichtung in Amerika. Im Gegensatz zu Greenberg ist er der Meinung, daß die gegenwärtige amerikanische Kunst, sofern sie kein eindeutig amerikanisches Sujet habe, nicht erkennbar amerikanisch sei. Es erscheint ein wenig widersprüchlich, wenn Barr erklärt, daß sich die amerikanische Kunst durchaus mit der europäischen messen könne und sie abgesehen von einigen Beispielen aus Frankreich mehr Originalität und Vitalität besitze, in ihrer Gesamtheit die europäische Kunst jedoch immer noch überlegen sei.

²²Vgl. *The State of American Art*, 1949, S. 83.

²³Greenberg zählt eine Reihe von Künstlern auf, darunter auch Pollock, Motherwell und de Kooning. Er verschweigt aber, welche Namen er im Kopf hat, wenn er von drei oder vier besonders talentierten Künstlern spricht. Vgl. *ibid.*, S. 92.

²⁴*Ibid.*, S. 92.

From superficial impressions gained during the current months in Europe I would say that American painting stacks up against the „Old World“ very well indeed. In fact, with the very important exception of the work of a few painters in France of the generation from now over sixty-five, American painting seems to me more vigorous and original than that of any single European country. The best painters selected from the „Old World“ as a whole would however surpass Americans.²⁵

Den Höhepunkt der Auseinandersetzung mit Öffentlichkeit innerhalb der frühen Geschichte des *Abstrakten Expressionismus* bildete ein offener Brief an Roland Redmond, den Präsidenten des *Metropolitan Museum of Art*, der am Montag, den 22. Mai 1950 in *The New York Times* als Titelstory abgedruckt wurde.²⁶ Der Brief war von 28 Künstlern und Künstlerinnen unterzeichnet, u.a. von de Kooning, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko und Still.²⁷ Die Künstler wandten sich gegen die konservative Jurorenausswahl für die geplante Ausstellung *American Painting Today — 1950* im *Metropolitan Museum*.²⁸ Sie verkündeten, daß niemand von ihnen einen Beitrag an die Jury schicken werde, da die Juroren ohnehin die *advanced artists*, wie es hieß, von der Ausstellung ausklammern würden. Das *Metropo-*

²⁵Ibid., S. 85.

²⁶Vgl. Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 226–27. Bradford Collins erläutert in einem sehr aufschlußreichen Artikel über die Rolle des Magazins *Life* innerhalb der Bewegung des *abstrakten Expressionismus*, wie kalkuliert die Protestaktion war. Der Abdruck des Briefes auf der ersten Seite war nur an einem Montag möglich, weil an anderen Tagen wichtigere Nachrichten dem Brief den Rang abgelaufen hätten. Vgl. Bradford R. Collins: *Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948–51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise*, in: *The Art Bulletin*, 73: 2, Juni 1991, S. 292–99.

²⁷Laut Friedman erinnert sich niemand mehr daran, warum Franz Kline nicht um seine Unterschrift gebeten wurde. Vgl. Bernhard H. Friedman: „*The Irascibles*“: *A Split Second in Art History*, in: *Arts Magazine*, 53: 1, Sept. 1978, S. 102.

²⁸Vgl. Kat. *American Painting Today 1950. A National Competitive Exhibition*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1950.

litan Museum ließ den Brief unbeantwortet. Statt dessen erschienen in *New York Herald Tribune* und *Time* Artikel zur Verteidigung des *Metropolitan Museum*.

Kurze Zeit später erklärten das *Museum of Modern Art*, das *Whitney Museum of American Art* und das *Institute of Contemporary Art* in Boston der amerikanischen Avantgarde ihre Unterstützung und verkündeten, daß es zur Aufgabe eines Museums für zeitgenössische Kunst gehöre, offen gegenüber neuen Talenten und Tendenzen zu sein. Als weitere Folge der Boykottaktion photographierte Nina Leen 15 der protestierenden Künstlerinnen und Künstler für *Life*.²⁹ Am 15. Januar 1951 wurde die Photographie unter dem Titel *The Irascibles* (Abb. 8) innerhalb eines Beitrags über die Ausstellung am *Metropolitan Museum* veröffentlicht. Eine besondere Ironie sollte auf Initiative von Barnett Newman darin bestehen, im Banker-Outfit abgelichtet zu werden. Das Photo avancierte durch seine unzähligen Reproduktionen zum inoffiziellen Gruppenporträt der *Abstrakten Expressionisten*. Bemerkenswert ist daran nicht zuletzt, daß ausgerechnet eine Zeitschrift wie *Life*, die in dem Ruf stand, den *Abstrakten Expressionismus* zu verunglimpfen, zu seiner Popularisierung beigetragen hat.³⁰

Anders als das Gruppen-Photo von Nina Leen vielleicht nahelegen mag, bildeten die Künstler keinesfalls eine geschlossene Gruppe mit einem festen Mitgliederkreis. Sie stellten eher einen lockeren Verbund

²⁹Für das Photo posierten Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne, Richard Pousette-Dart, William Baziot, Jimmy Ernst, Jackson Pollock, James Brooks, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker-Tomlin, Theodoros Stamos, Barnett Newman und Mark Rothko.

³⁰Collins macht darauf aufmerksam, daß *Life* zu Unrecht in der Kritik angeklagt wurde, den *Abstrakten Expressionismus* in Artikeln lächerlich zu machen. Am 8. August 1949 war der Artikel *Jackson Pollock — Is he the greatest living painter in the United States?* erschienen. Es war hier vor allem eine Bildunterschrift, die Anstoß erregte. Sie hieß: „Pollock drools enamel paint on canvas.“ Vgl. *Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?*, in: *Life*, 27: 6, 8. August 1949, S. 45.

dar, in dem jeder eine individuelle und unverwechselbare künstlerische Sprache entwickelte. Barnett Newman sprach von einer „collection of individual voices.“³¹ Es bestand ein Zusammengehörigkeitsgefühl, das nicht in Form von Manifesten untermauert werden mußte. Man traf sich in der berühmten *Cedar Tavern*, im *Walldorf* oder tauschte Ideen im *Club* oder *Studio 35* aus.

Der *Club* formierte sich im Spätherbst 1949; zu den Mitgliedern zählten u.a. de Kooning und Kline. Das *Studio 35* hatte sich aus der von William Bazotes, Robert Motherwell und Mark Rothko gegründeten Kunstschule *Subjects of the Artist* herausgebildet. Barnett Newman war später hinzugetreten. Von 1948 bis Frühjahr 1950 wurden regelmäßig Diskussionsrunden und Vorträge organisiert. Zu den letzten Aktivitäten zählte die *Artist's Session at Studio 35*, ein Symposium, an dem außer Alfred Barr nur Künstler, u.a. Newman, Motherwell und de Kooning teilnahmen. Diese Aktivitäten waren symptomatisch für eine ausgeprägte Gesprächskultur, in der das Fragen wichtiger war als das Antworten.

Aus heutiger Sicht erscheint es schwierig, den Zeitpunkt zu bestimmen, von dem an von einer allgemeinen Akzeptanz des *Abstrakten Expressionismus* gesprochen werden kann. Die Akzeptanz setzte bei Kunstkritikern, Museen, Galerien mit potentiellen Käufern und dem allgemeinen Publikum nicht gleichzeitig ein.³² Deirdre Robson erwähnt, daß die Museen durch Ausstellungen und Ankäufe von Werken der *Abstrakten Expressionisten* und die Gegenüberstellung von amerikanischer und europäischer Kunst dazu beigetragen hätten, bei den Käufern das nötige Vertrauen zum Investieren in eine neue Kunstrichtung zu schaffen. Außerdem hebt Robson besonders die Rol-

³¹Newman: *Writings*, 1992, S. 263.

³²Über die Diskrepanz zwischen Akzeptanz in der Kritik und dem kommerziellen Erfolg vgl. Deirdre Robson: *The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag Between Critical and Commercial Acceptance*, in: *Archives of American Art Journal*, 25: 3, 1985, S. 283–308. Zum kommerziellen Erfolg und der Rolle der Galerien vgl. auch das Gespräch von Leo Castelli, Ileana Sonnabend und Daniel Cordier in Kat. *Paris/New York*, 1977, S. 270–77.

le der Galeristen Samuel Kootz und Sidney Janis hervor. Es gab zwar schon Mitte der 40er Jahre Kritiker, Kunstzeitschriften und Galeristen, die das Potential der neuen Malerei erkannten und sich für den *Abstrakten Expressionismus* einsetzten, von einem kommerziellen Erfolg kann man aber erst ab 1956 sprechen.³³

Als das New Yorker *Metropolitan Museum* 1957 das 1950 entstandene großformatige Gemälde *Autumn Rhythm* von Jackson Pollock für 30.000 Dollar ankaufte — noch vor Pollocks Tod hatte das Museum of Modern Art den Kauf des Bildes zu 8.000 Dollar abgelehnt — hatte ein Museum erstmalig für ein Werk der *Abstrakten Expressionisten* genauso viel wie für ein vergleichbares europäisches Bild bezahlt. Durch Pollocks spektakulären Tod bei einem Autounfall im August 1956 stieg nicht nur die Verkaufbarkeit seiner Arbeiten, sondern auch die Preise. Der Erfolg blieb nicht auf Pollock beschränkt, der *Abstrakte Expressionismus* konnte sich insgesamt auf dem Kunstmarkt etablieren.

Dorothy Miller hatte 1942 begonnen, für das *Museum of Modern Art* eine Serie von Gruppenausstellungen amerikanischer Künstler zu organisieren. Zunächst widmeten sich diese Ausstellungen nicht ausschließlich der Avantgarde; 1952 festigte das Museum seinen Ruf als Fürsprecher des *Abstrakten Expressionismus* mit der Ausstellung *15 Americans*, die u.a. Werke von Jackson Pollock, Mark Rothko und Robert Motherwell zeigte.³⁴

Noch 1958/59, zu einem Zeitpunkt also, zu dem der *Abstrakte Expressionismus* bereits über seine Anfangszeit hinaus war, stieß die vom *Museum of Modern Art* organisierte Ausstellungstournee *The New American Painting*, die in acht europäischen Ländern zu sehen war, bei vielen Kritikern auf Unverständnis und provozierte extreme Reaktionen. Die Ausstellung bot erstmalig einen umfassenden

³³Peggy Guggenheim beklagt in ihren Memoiren mit Recht die Mißachtung ihres Einsatzes für Pollock. Vgl. Peggy Guggenheim: *Confessions of an Art Addict*, erste Auflage 1960, Hopewell 1997, S. 144.

³⁴Vgl. Kat. *The Museum of Modern Art*, 1993, S. 23.

Überblick über den *Abstrakten Expressionismus*. Der Katalog dokumentiert die kontroversen Kritiken. Leonardo Borgese vom *Corriere della Sera* erklärte, daß der *Abstrakte Expressionismus* weder neu noch antikonformistisch sei.³⁵ Eine Schlagzeile der Londoner Zeitung *Reynolds News* lautete: „This is not art — it’s a joke in bad taste: Save me from the great string spider webs.“³⁶ Will Grohmann beendete seine Rezension in *Der Tagesspiegel* mit der Aussage, daß die Amerikaner jenseits von Gut und Schlecht stünden und man in Europa ein wenig Angst habe vor einem derartigen Mangel an Voreingenommenheit. Möglicherweise habe man bereits eine Verteidigungshaltung eingenommen.³⁷

Die Blütezeit der Bewegung lag in den frühen 50er Jahren, bis sich die *Pop Art* als bewußte Gegenreaktion zu Wort meldete: Roy Lichtenstein persiflierte die malerischen Gesten von Willem de Kooning in den *Brushstroke*-Bildern, Robert Rauschenberg versuchte sich 1963 von der Dominanz des *Abstrakten Expressionismus* durch das Ausradieren einer Zeichnung von de Kooning zu befreien. Die *Pop Art* verdrängte den *Abstrakten Expressionismus* vom Thron der Avantgarde und trug damit zu seiner Etablierung bei.

Heute, nach über 50 Jahren, gehört der *Abstrakte Expressionismus* zum festen Kanon der Kunst nach 1945. Auf dem Kunstmarkt erzielen die Werke der *Abstrakten Expressionisten* Höchstpreise, fast jedes Museum von Rang besitzt Werke der *abstrakten Expressionisten*.³⁸

In den 50er Jahren wird die kritische Debatte um den *abstrakten Expressionismus* vor allem durch zwei Namen geprägt: Clement Greenberg und Harold Rosenberg. 1952 führt Harold Rosenberg den Aus-

³⁵Vgl. Kat. *The New American Painting*, The Museum of Modern Art, New York 1959, S. 8.

³⁶Ibid., S. 14.

³⁷Vgl. *ibid.*, S. 11.

³⁸Das Gemälde *Woman*, 1949 von de Kooning war mit einem Preis von 14,2 Millionen Dollar das teuerste Bild des Jahres 1996. Vgl. *Die teuersten Bilder des Jahres 1996*, in: *FAZ*, Nr. 302, 28. Dezember 1996, S. 29.

druck *action painter* ein.³⁹ Rosenberg deutet die Werke des *Abstrakten Expressionismus* als Ausdruck einer existentiellen Angst. Laut Rosenberg wird die Leinwand zur *arena*, in der der Künstler agiert, ohne etwas abbilden zu wollen. Die Malerei zum *event* im Leben des Künstlers.

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act — rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyze or „express“ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event. [...] A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a „moment“ in the adulterated mixture of his life — whether „moment“ means, in one case, the actual minutes taken up with spotting the canvas or, in another, the entire duration of a lucid drama conducted in sign language. The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist's existence. The new painting has broken down every distinction between art and life.⁴⁰

Die Grundthese von Rosenberg lautet, daß die Gesellschaft keine darstellenswerten Inhalte mehr für den Künstler liefere und daher das Hauptanliegen des Künstlers im Auslösen des Objekts liege. Nach Rosenberg ist mit der neuen amerikanischen Malerei das Ende der Kunst erreicht. Die Konsequenz bestehe in der vollkommenen Konzentration auf den Künstler und der Vernachlässigung der Kunstwerke. Rosenberg verzichtet auf das Nennen von Namen, seine Ausführungen beschäftigen sich folglich auch nicht mehr mit konkreten Kunstwerken.

Nach Rosenberg nähert sich der Künstler der Leinwand nicht mehr mit einer gedanklichen Vorstellung des Bildes an; das auf der Lein-

³⁹Vgl. Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, in: *ARTnews*, 51: 8, Dez. 1952, S. 22–23, 48–49.

⁴⁰Ibid., S. 22.

wand entstehende Bild birgt für den Künstler Überraschungen. Anders als in der traditionellen Malerei fungieren Skizzen nicht mehr als Hilfsmittel zur Manifestierung von Bildideen.⁴¹ Die Skizze wird ebenfalls zu *action*. Das Auslöschen des Gegenständlichen erfolgt, so Rosenberg, aber nicht zugunsten einer auf perfekten Beziehungen von Farben und Formen beruhenden reinen Malerei. Es zähle einzig die im *act* liegende Offenbarung. Das als *act* verstandene Bild ist für Rosenberg untrennbar mit der Biographie des Künstlers verbunden. Die Leinwand erlange dadurch Bedeutung, daß der Künstler im Malakt seine intellektuellen und emotionalen Energien so zu organisieren vermag, als ob er sich in einer echten Lebenssituation befinde. Mit der Geste auf der Leinwand sieht Rosenberg eine Befreiung der Künstler von politischen, ästhetischen und moralischen Werten. Anders als nach dem ersten Weltkrieg habe das Zurückweisen der Werte keine Verdammung der Gesellschaft zur Folge. Laut Rosenberg will der Künstler nicht, daß die Welt anders ist, sondern daß seine Leinwand die Welt ist. Die Befreiung vom Gegenstand bedeute eine Befreiung von Natur, Gesellschaft und bereits vorhandener Kunst. Das Ende der Kunst ziehe eine Aufwertung des Künstlers nach sich.

Eine grundsätzlich andere Position vertrat Clement Greenberg, dessen 1955 erschienener Aufsatz „*American-Type*“ *Painting* das Kernstück seiner Auseinandersetzung mit dem *Abstrakten Expressionismus* bildete.⁴² „*American-Type*“ *Painting* ist als bewußte Herausforderung von Harold Rosenbergs Thesen in *The American Action Painters* zu verstehen. Greenberg setzt die Ideen von Alfred Barr fort und sieht Kunstgeschichte als die zwangsläufige Entwicklung und Abfolge formaler Errungenschaften. Anders als Rosenberg

⁴¹Die *Abstrakten Expressionisten* haben teilweise mit Skizzen gearbeitet.

⁴²Der Aufsatz erschien erstmals in der Zeitschrift *Partisan Review*. Drei Jahre später folgte eine Revidierung des Textes. Wiederabdruck der ersten Fassung in: Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, Chicago und London 1993, Band 3. Die revidierte Fassung erschien 1961 in *Art and Culture: „American-Type“ Painting*, revidierte Fassung von 1958, in: Ders.: *Art and Culture*, Boston 1989, S. 208–229.

versucht Greenberg die einzelnen Künstler zu charakterisieren, ohne sich jedoch dabei auf bestimmte Werke zu beziehen. Greenberg beleuchtet den *Abstrakten Expressionismus* vor dem Hintergrund der europäischen Moderne und vergleicht den *Abstrakten Expressionismus* mit dem Kubismus, in dem sich für ihn alle Forderungen an die moderne Malerei, die vor allem auf das Loslösen von illusionistischer Bildräumlichkeit abzielen, zu vereinen scheinen. Er betrachtet den Kubismus als die wesentliche Grundlage für den *Abstrakten Expressionismus* und sieht nicht wie Rosenberg einen Bruch mit der klassischen Moderne. Im Gegenteil: Greenberg stellt die These auf, daß die Künstler im New York der 30er und frühen 40er Jahre mehr als an irgendeinem anderen Ort in der Welt die Möglichkeit gehabt hätten, Klee, Miró und den frühen Kandinskij zu studieren.⁴³ Er räumt ein, daß die neue amerikanische Kunst anfangs ein Gefühl der Verwirrung auslösen konnte, weil sie Dinge in der Malerei sichtbar machte, die vorher nicht explizit dargestellt worden seien, letztlich habe sich dieser Vorgang aber bei allen Bewegungen der Moderne abgespielt.

What puzzles one initially — as it puzzled one initially in every new phase of modernism in the past — is the fact, that „*abstract expressionism*“ makes explicit certain constant factors of pictorial art that the past left implicit, and leaves implicit, on the other hand, certain other such factors that the past made explicit. The nature of some of these factors will emerge below, but meanwhile let it suffice to repeat that „*abstract expressionism*“ makes no more of a break with the past than anything before it in modernist art has.⁴⁴

Eine wichtige Rolle in der Entstehungsphase des *Abstrakten Expressionismus* spielte auch Thomas Hess. 1951 widmete er ein Kapitel seines Buches *Abstract Painting. Background and American Phase* dem *abstrakten Expressionismus*.⁴⁵ Bereits der Titel weist darauf hin, daß

⁴³Vgl. Greenberg: „*American-Type*“ *Painting*, 1958, revidierte Fassung, S. 210.

⁴⁴Ibid., S. 210.

⁴⁵Vgl. Thomas B. Hess: *Abstract Painting. Background and American Phase*, New York 1951

sein Anliegen in einer historischen Einordnung des *Abstrakten Expressionismus* besteht. Das Buch basiert auf der These, daß es keine reine Abstraktion gibt. Hess gesteht der abstrakten Kunst eine inhaltliche Bedeutung zu und versucht zu erläutern, daß es auch vor der Moderne niemals ausschließlich um das mimetische Einfangen von Natur ging, sondern daß die Natur Material des Künstlers war, aus dem er seine Bilder schaffen konnte.

Anders als Greenberg und Rosenberg versucht Hess, inhaltliche Fragen mit formalen zu verknüpfen. Einen ähnlichen Weg geht der Kunsthistoriker Meyer Schapiro, in seinen Aufsätzen *The Liberating Quality of Avant-Garde Art*, 1957 und *On the Humanity of Abstract Painting*, 1960.⁴⁶ Schapiro sieht die Avantgarde — er spricht nicht vom *Abstrakten Expressionismus* — eng verwurzelt mit dem Selbst und seiner Auseinandersetzung mit der umgebenden Welt.⁴⁷

Eine der frühesten Untersuchungen, die sich mit dem *Abstrakten Expressionismus* systematisch als Bewegung beschäftigt, ist die Dissertation von William Seitz von 1955.⁴⁸ Auch wenn Seitz anstrebt, den Zeitgeist, der für das künstlerische Milieu des *Abstrakten Expressionismus* prägend gewesen sei, einzufangen, bleibt er im Grunde dem Formalismus verpflichtet. Wie Greenberg sieht Seitz den *Abstrakten Expressionismus* in der Tradition der klassischen Moderne.

1958 fand im *Whitney Museum of American Art* die von John Baur organisierte Ausstellung *Nature in Abstraction* statt. Die Ausstellung bezog deutlich Gegenposition zum Greenberg'schen Formalismus und betonte den inhaltlichen Aspekt abstrakter Kunst.

Schwerpunkt bildete das weite Umfeld des *Abstrakten Expressionismus*. Im Einleitungssessay des Kataloges versucht Baur die These, daß

⁴⁶Vgl. Meyer Schapiro: *The Liberating Quality of Avant-Garde Art*, 1957 und *On the Humanity of Abstract Painting*, 1960, in: Meyer Schapiro: *Modern Art. 19th and 20th Century. Selected Papers*, New York 1994, S. 213–226 und S. 227–232.

⁴⁷Vgl. Meyer Schapiro: *The Liberating Quality of Avant-Garde Art*, 1957, S. 222.

⁴⁸Das Projekt zunächst wegen mangelnder Distanz auf Widerstand. Alfred Barr setzte sich dafür ein, daß Seitz seine Arbeit realisieren konnte. Vgl. Seitz: *Abstract Expressionist Painting in America*, 1983, S. xv–vi.

Natur die Hauptquelle visueller Erfahrung sei, vor allem anhand von Künstleräußerungen zu belegen. Baur beharrt auf einem konventionellen Naturbegriff und wendet sich gegen die Auffassung, daß sich in der abstrakten Kunst ein den modernen Naturwissenschaften verwandtes Naturbild offenbare, da für den Künstler nach wie vor das am wichtigsten sei, was er mit seinen bloßen Augen erfassen könne.⁴⁹ Baur bemüht sich um eine sehr offene und weitgefaßte Interpretation des Naturbegriffs. Natur besteht nach Baur aus der berührbaren Welt von Land und Wasser, der unberührbaren Welt von Licht, Luft und Himmel und den ewigen Kräften Wachstum, Leben und Tod. Die Ausstellung orientierte sich an dieser Dreiteilung und ordnete jedes Kunstwerk einem der Bereiche zu. So hing *Ocean Greyness*, 1953 von Pollock in der Sektion *Land und Wasser*, Klines *Laureline*, 1956 in *Licht, Himmel, Luft* und de Koonings *February*, 1957 in *Kreislauf von Leben und Jahreszeiten*. Eine solche Zuordnung erscheint willkürlich: In *Ocean Greyness* läßt sich der Rhythmus von Leben und Tod ebenso hineinsehen wie in *February* Land und Wasser.

Neben den Studien, die sich mit der gesamten Bewegung des *Abstrakten Expressionismus* befassen, gibt es zahlreiche Untersuchungen zu den einzelnen Künstlern. Besonders einflußreich waren zwei Aufsätze über Pollock aus den 60er Jahren. 1965 veröffentlicht Michael Fried den kurzen Artikel *Jackson Pollock*. Fried beschränkt sich zwar auf rein formale Aspekte, ist aber in seiner exakten und sensiblen Beobachtung so überzeugend, daß dem nur schwer etwas entgegenzusetzen ist.⁵⁰ Fried beschreibt die Bilder aus der Zeit von 1947 bis 1950 als homogene Felder, die kein Bildzentrum aufweisen und durch autonome Linien bestimmt werden. Diese Linien verweisen auf nichts außer auf sich selbst; sie umgrenzen weder gegenständliche noch gegenstandslose Formen. Sie schweben auf der ungründierten Leinwand, die nicht wahrgenommen wird, und wirken bar jeder taktilen Qualität nur optisch. Fried findet dafür den Begriff *optical field*.

⁴⁹Vgl. John Baur: Kat. *Nature in Abstraction. The Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature in Twentieth-Century American Art*, Whitney Museum of American Art, New York 1958, S. 7.

⁵⁰Vgl. Michael Fried: *Jackson Pollock*, in: *Artforum*, 4: 1, Sept. 1965, S. 14–17.

Pollock's line bounds and delimits nothing—except, in a sense, eyesight. We tend not to look beyond it, and the raw canvas is wholly surrogate of the paint itself. We tend to read the canvas as if it were not there. In these works Pollock has managed to free line not only from its function of representing objects in the world, but also from its task of describing or bounding shapes or figures, whether abstract or representational, on the surface of the canvas. In a painting such as „Number One“ there is only a pictorial field so homogenous, overall and devoid both of recognizable objects and of abstract shapes that I want to call it „optical,“ to distinguish it from the structured, essentially tactile pictorial field of previous modernist painting from Cubism to de Kooning and even Hans Hofmann. Pollock's field is optical because it addresses itself to eyesight alone.⁵¹

1967 erscheint ein mehrteiliger Artikel von William Rubin über Pollock und die Tradition der Moderne.⁵² Rubin widerlegt den Mythos des primitiven „cowboy-Malers“ und zeichnet das Bild eines subtilen Künstlers, der fest in der europäischen Tradition verwurzelt ist. Rubin geht den Einflüssen von Surrealismus und dem Prinzip des Automatismus nach und stellt einen Zusammenhang zwischen dem *all-over* und dem Kubismus her. Er gibt der Forschung zum *Abstrakten Expressionismus* einen neuen Impuls, indem er Parallelen mit dem Impressionismus untersucht und Pollock mit Monet, Sisley, Renoir und Pissarro vergleicht. Dabei sieht er in der Konturlosigkeit der Objekte im Impressionismus den Ausgangspunkt für die Autonomie der Linie bei Pollock. Als weiteren Vergleichsaspekt führt Rubin die für den Impressionismus typische homogene Malschicht an, die ihre Entsprechung in der gleichmäßigen Dichte des *all-over* findet.

Die nachfolgende Generation von Kritikern und Wissenschaftlern beschäftigt sich vor allem mit der Darlegung der kunsthistorischen,

⁵¹Fried: *Pollock*, 1965, S. 15.

⁵²Vgl. William Rubin, *Jackson Pollock and the Modern Tradition*, in: *Artforum*, 4 Teile, Bd. 5, Feb.–Mai 1967, S. 14–22, 28–37, 18–31, 28–33.

gesellschaftlichen und historischen Einflüsse des *Abstrakten Expressionismus*. 1970 erscheint *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* von Irving Sandler.⁵³ Die Studie ist der erste Versuch einer umfassenden Darstellung der Geschichte des *Abstrakten Expressionismus*. Sandler beleuchtet sowohl das politische und gesellschaftliche Klima, das der Entstehung des *Abstrakten Expressionismus* vorangegangen ist, als auch die kunsthistorischen Einflüsse. Dem allgemeinen Überblick schließt Sandler einzelne Essays über die Künstler an. Bei der kunsthistorischen Analyse folgt Sandler der schematischen Einteilung in *Gesture Painters* und *Color-Field Painters*.

Dore Ashton veröffentlicht 1972 *The Life and Times of the New York School*.⁵⁴ In ihrer Studie stellt Ashton das Verhältnis zwischen den *Abstrakten Expressionisten* und der Gesellschaft dar. In ihrer detaillierten Analyse des künstlerischen Milieus verzichtet sie auf eine Untersuchung der Kunstwerke.

1975 erscheint *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko* von Robert Rosenblum. Der Autor führt hier seinen Ansatz, den er bereits 1961 in dem Aufsatz *The Abstract Sublime* vorgeschlagen hatte weiter und interpretiert das Naturverständnis im *Abstrakten Expressionismus* vor dem Hintergrund der romantischen Tradition.⁵⁵ Nach Rosenblum wird im *Abstrakten Expressionismus* Natur zum Träger metaphysischer Gehalte. Ähnlich wie in der Romantik zeige sich hier die Suche nach dem Urmythos, der Urnatur.

So werden die Leinwände von Clyfford Still zu Metaphern für ein vor-menschliches Urchaos. Barnett Newman versuche wie Caspar David

⁵³Vgl. Irving Sandler: *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York 1970.

⁵⁴Der Titel wurde bei den späteren Auflagen unter Beibehaltung des ursprünglichen Textes verändert. Vgl. Dore Ashton: *The New York School. A Cultural Reckoning*, New York 1973.

⁵⁵Vgl. Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, London 1975, S. 195–218 und ders.: *The Abstract Sublime*, in: *ARTnews*, 59: 10, Februar 1961, S. 38–41, 56–58.

Friedrich den Beginn des Universums zu versinnbildlichen. Rothkos Bilder werden als abstrahierte Landschaften verstanden; die horizontale Unterteilung evoziert nach Rosenblum die Trennung von Erde und Wasser oder von Himmel und Wolken. Wie bei Turner löse sich Materie in mystischem Licht auf. Die Arbeiten von Pollock stellen nach Rosenblum ein Schauspiel der Natur dar, in dem die Elemente Feuer, Wasser und Luft bildnerisch umgesetzt werden. Dabei werde Materie in etwas Körperloses umgewandelt und dabei zu einer überwältigenden Macht, die kosmologische Archetypen hervorrufe.

Rosenblums Interpretationsversuch ist aus mehreren Gründen problematisch: Er flüchtet sich in metaphorische Beschreibungen. Begriffe wie Energie, kosmologische Archetypen werden ohne eine genauere Definition verwendet. Rosenblums Naturbegriff bleibt mimetisch, wenn er Rothkos Gemälde als abstrahierte Landschaften interpretiert.⁵⁶

Ann Eden Gibson und Alwynne Mackie stellen die theoretischen Äußerungen der Künstler in den Mittelpunkt. Gibson beschränkt ihre Untersuchungen auf Zeitschriften, darunter *The Tiger's Eye* und *It is*.⁵⁷ Sie betont, daß eine Theorie des *Abstrakten Expressionismus* ein Widerspruch in sich sei und erklärt das Herausfinden von gemeinsamen Überzeugungen bei den *Abstrakten Expressionisten* zum Ziel ihrer Studie. Weil die Avantgarde Zeitschriften nur über einen geringen Zeitraum bis zum Ende der 40er Jahre existierten, lassen sich die Aussagen von Gibson über die Bedeutung bestimmter Motive wie Meer, Nacht und Tod nicht ohne Einschränkung auf die späteren Werke übertragen. Übertragbar auf die spätere Phase ist jedoch das Sujet des kreativen Prozesses, das Gibson als wichtigen Bestandteil des *Abstrakten Expressionismus* versteht.

Eine zusammenfassende Darstellung und Interpretation der sprachlichen Äußerungen der *Abstrakten Expressionisten* hat Alwynne

⁵⁶Vgl. auch Jonas-Edel: *Still*, 1995, S. 145.

⁵⁷Vgl. Ann Eden Gibson: *Theory Undeclared: Avant-Garde Magazines as a Guide to Abstract Expressionist Images and Ideas*, Ann Arbor 1997 (gedruckte Fassung der Dissertation von 1984).

Mackie in *ART/TALK, Theory and Practice in Abstract Expressionism* durchgeführt.⁵⁸ Mackie versucht, eine im Symbolismus wurzelnde Theorie des *abstract mystic symbol* zu konstruieren. Allein für Motherwell läßt sich ein Interesse am französischen Symbolismus nachweisen.

Stephen Polcari geht in *Abstract Expressionism and the Modern Experience* von 1991 den geistesgeschichtlichen Grundlagen nach.⁵⁹ Polcari geht davon aus, daß die *Abstrakten Expressionisten* Zeugen einer Krise waren, die sie überwinden wollten.

„Overcoming nihilism“, to use Nietzsches phrase was the task the Abstract Expressionists generally set for themselves.⁶⁰

April Kingsley konzentriert sich in *The Turning Point*, 1992 auf das Jahr 1950.⁶¹ Sie verfolgt die Ereignisse chronologisch und bettet die Deutungen der Kunstwerke in diese Chronologie ein. Kingsley folgt keinem bestimmten methodischen Ansatz.

Das Bedürfnis nach einer Neueinschätzung des *abstrakten Expressionismus* prägt die 1993 publizierte Untersuchung *Reframing Abstract Expressionism* von Michael Leja.⁶² Leja sieht im *Abstrakten Expressionismus* vor allem den Wunsch, individuelle Identität neu zu formulieren. Die abstrakten Netze bei Pollock deutet Leja als Metapher für diese Suche.

Die Studien von Stephen Foster und seinem Schüler Daniel Siedell sind ein Beispiel für eine möglichst authentische Darstellung der

⁵⁸Vgl. Alwynne Mackie: *Art/Talk. Theory and Practice in Abstract Expressionism*, New York 1989.

⁵⁹Vgl. Stephen Polcari: *Abstract Expressionism and Modern Experience*, Cambridge (USA) 1991.

⁶⁰Ibid., S. 3.

⁶¹Vgl. April Kingsley: *The Turning Point. The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art*, New York 1992.

⁶²Vgl. Michael Leja: *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven, London 1993.

sozio-kulturellen Strukturen und deren Auswirkungen auf den *Abstrakten Expressionismus*. Im Mittelpunkt ihres Interesses steht vor allem Franz Kline.⁶³

Claude Cernuschi wählt in seiner 1997 erschienenen Untersuchung „*Not an illustration, but the equivalent*“ eine kognitive Annäherung und erfaßt einen wesentlichen Aspekt des Naturbildes, indem er die Kunstwerke als Äquivalente von Wirklichkeit begreift.⁶⁴ Im Mittelpunkt von Cernuschis Arbeit stehen jedoch methodische und theoretische Erwägungen, eine detaillierte Analyse der Kunstwerke bleibt leider aus.

Seit Ende der 90er Jahre zeichnet sich in der anglo-amerikanischen Forschung der Trend ab, den *Abstrakten Expressionismus* im Kontext der McCarthy-Ära zu betrachten.⁶⁵ Frances Stonor Saunders stellt in *Who Paid the Piper?* dar, wie in der McCarthy-Ära der *Abstrakte Expressionismus* als Inbegriff für Individualismus vom amerikanischen Geheimdienst CIA bewußt zu Propagandazwecken eingesetzt wurde, obwohl man bei den Künstlern kommunistische Umtriebe vermutete.⁶⁶ Der Patron des *Museum of Modern Art* Nelson Rockefeller suchte sogar Kontakt zum CIA, der einige Ausstellungen durch ei-

⁶³Daniel Andrew Siedell: *An Excavation of Tenth Street: The Failure of Modernism and the Politics of Postwar Historiography*, Ann Arbor 1996 und Stephen Foster: *Franz Kline: Art and the Structure of Identity*, in: Kat. *Franz Kline. Art and the Structure of Identity*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1994, S. 15–39.

⁶⁴Vgl. Claude Cernuschi: „*Not an illustration, but the equivalent*“: *A Cognitive Approach to Abstract Expressionism*, Madison 1997.

⁶⁵Erste Versuche einer politischen Deutung des *Abstrakten Expressionismus* reichen zurück in die 80er Jahre mit den Studien von Anette Cox und Serge Guilbault. Vgl. Anette Cox: *Art as Politics: The Abstract Expressionist Avantgarde and Society*, Ann Arbor 1982; Serge Guilbault: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago 1983.

⁶⁶Vgl. Frances Stonor Saunders: *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London 1999; Christian Schaernack: *Wie die CIA mit Kunst und Künstlern Kalten Krieg führte. Schwarze Kassen für den amerikanischen Kulturkampf*, in: *Art*, 10, Oktober 2000, S. 135.

gene Kulturfonds mitfinanzierte. Auch David Craven untersucht in *Abstract Expressionism as Cultural Critique* den Zusammenhang zwischen der McCarthy-Politik und dem *Abstrakten Expressionismus*.⁶⁷ Craven sieht den *Abstrakten Expressionismus* als Instrument der Kritik an Vorstellungen und Ideen, die in der McCarthy-Zeit verbreitet waren. Nancy Jachec sieht den internationalen Erfolg des *Abstrakten Expressionismus* im Zusammenhang mit seiner Förderung durch die Regierung, die hoffte, daß der radikale Charakter der Avantgarde Anklang bei den dem Sozialismus zuneigenden Bevölkerungsschichten fand.⁶⁸

Die Forschung wird von Anfang an durch amerikanische Beiträge geprägt. Aus dem deutschsprachigen Raum gibt es bisher keine Arbeit, die sich mit der Bewegung des *Abstrakten Expressionismus* beschäftigt. Die wenigen existierenden Untersuchungen widmen sich einzelnen Künstlern. Walter Kambartel publiziert 1970 eine Analyse des Gemäldes *Number 32, 1950* von Jackson Pollock.⁶⁹ Er analysiert die Unüberschaubarkeit des Bildformates, die polyfokale Bildstruktur und die Malweise. Das *dripping* verkörpert für Kambartel eine anonyme Malweise, bei der keine „manuelle Individuation“⁷⁰ zu spüren sei.

1971 wird in derselben Reihe eine Studie von Max Imdahl über *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* von Barnett Newman publiziert.⁷¹ Imdahl untersucht die Kategorie des Erhabenen, die sich für ihn im Bildformat, dem Antikompositionellen und der Wirkung der Farben ausdrückt. Die Habilitationsschrift von Michael Bockemühl knüpft an Imdahl an und setzt sich mit je einem Gemälde von Mark Rothko und Barnett Newman auseinander.⁷² Die Arbeiten von Eckart

⁶⁷David Craven: *Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period*, Cambridge 1999.

⁶⁸Vgl. Nancy Jachec: *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism. 1940–1960*, Cambridge (England) 2000.

⁶⁹Vgl. Walter Kambartel: *Jackson Pollock: Number 32. 1950*, Stuttgart 1970.

⁷⁰Ibid., S. 29.

⁷¹Vgl. Max Imdahl: *Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue III*, Stuttgart 1971.

⁷²Vgl. Michael Bockemühl: *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bild-*

Putz, Julien Heynen und Sebastian Egenhofer stellen die theoretischen Äußerungen von Barnett Newman und Jackson Pollock in den Mittelpunkt, ohne einen Zusammenhang zu den Werken herzustellen.⁷³

Innerhalb der Forschungsgeschichte zum *Abstrakten Expressionismus* reicht das Spektrum von historisch ausgerichteten Studien über soziologisch orientierte Untersuchungen bis hin zu rein formalen Betrachtungen. Wird versucht, inhaltliche Aspekte zu beleuchten, wird weder den sprachlichen Äußerungen noch den Kunstwerken genügend Raum gegeben, was zu sehr allgemeinen und ungenauen Deutungen führt.

Die Neudefinition des Künstler-Naturverhältnisses spielt im Zusammenhang mit der Suche nach einem angemessenen *subject matter* eine entscheidende Rolle. Im *Abstrakten Expressionismus* werden nicht einfach visuell erlebte Natureindrücke in eine abstrakte Formensprache überführt und dadurch mit einem Schleier überzogen, der sich durch interpretatorisches Vermögen wieder lüften ließe. Dies trifft auch nicht auf solche Werke zu, die durchaus noch Anklänge an sichtbare Natur enthalten. Ein interpretatorisches Verfahren, das versucht, den Abstraktionsgrad zu bestimmen, indem erklärt wird, inwieweit sich die Bilder von der Natur entfernt haben, steht im Widerspruch zur Absicht der Künstler, eine künstlerische Sprache abseits konventioneller Vorstellungen von Abstraktion und Figuration zu entwickeln. Der Künstler verwandelt nicht die sichtbare Hülle der Natur in eine abstrakte Bildwelt. Vielmehr versucht er, Äquivalente für in der Natur herrschende Prinzipien zu finden und diese auf den kreativen Prozeß zu übertragen. Dieser Vorgang läßt sich als Projektion beschreiben. Der Titel *Nature into Action* verweist darauf, daß Natur zum Bestandteil der künstlerischen Aktion wird.⁷⁴ Durch die *Um-*

produktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985.

⁷³Vgl. Eckart Putz: *Jackson Pollock: Theorie und Bild*, Hildesheim, New York 1975; Julien Heynen: *Barnett Newmans Texte zur Kunst*, Hildesheim, New York 1979; Sebastian Egenhofer: *The Sublime is Now. Zu den Schriften und Gesprächen von Barnett Newman*, Koblenz 1996.

⁷⁴Der Titel *Nature into action* ist einem gleichnamigen Aufsatz von Harold

setzung dieser Prinzipien im Bild wird der Künstler gleichzeitig zur gestaltenden Natur und zum Hervorbringer von Natur. Der *natura naturans*-Topos wird heraufbeschworen.

Kapitel 2 zeigt, wie sich das Naturbild von der auf die Antike zurückgehenden mimetischen Annäherung über ihre im Impressionismus beginnende Auflösung bis hin zur Projektion von Naturprozessen auf den Künstler und den Schaffensprozeß im *Abstrakten Expressionismus* gewandelt hat. Kapitel 3 enthält eine Darstellung und Analyse des Naturbildes anhand der sprachlichen Äußerungen der *Abstrakten Expressionisten*. Kapitel 4 untersucht das Prozeßhafte in ausgewählten Kunstwerken. Darunter fallen Spuren des Schaffensprozesses genauso wie die Gestaltung von Wachstumsvorgängen und Bewegungsabläufen.

Obwohl der *Abstrakte Expressionismus* weit mehr als Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Clyfford Still und Mark Rothko umfaßt, konzentriert sich meine Arbeit auf die genannten Künstler, weil sie dem *Abstrakten Expressionismus* die stärkste Prägung verliehen haben. Da die Künstler alle ein umfassendes Œuvre vorzuweisen haben, ist ein exemplarisches Vorgehen bei der Analyse der Kunstwerke zwingend. Unberücksichtigt bleiben dabei frühe Werke, in denen die Künstler ihre Bildsprache noch nicht vollkommen entwickelt haben.

Rosenberg über Hans Hofmann entlehnt. Vgl. Harold Rosenberg: *Hans Hofmann: Nature into action*, in : *ARTnews*, 56: 3, May 1957, S. 34–36, 55–56.

2

Ästhetischer Naturbegriff

Von der Mimesis zur Projektion von Natur auf
den Künstler und den Schaffensprozeß im

Abstrakten Expressionismus

Die Vorstellungen von dem, was unter Natur zu verstehen ist, unterliegen einem stetigen Wandel. Bei der ästhetischen Naturerfahrung handelt es sich um ein historisch entstandenes Phänomen. Es bedarf gewisser Voraussetzungen, um Natur auf eine ästhetische Weise wahrzunehmen und zu interpretieren. Dabei ist die Wahrnehmung

von Natur grundsätzlich von einer bestimmten Weltsicht geprägt.¹ Den zentralen Beitrag zu diesen Voraussetzungen hat Joachim Ritter 1962 unter dem Titel *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* geliefert.²

Obwohl eine bewußt ästhetische Reflexion über das Naturschöne erst im 18. Jahrhundert einsetzt, lassen sich die Grundlagen für das abendländische Naturverständnis bis in die Antike zurückverfolgen. Bis zum Ende der Romantik wird Natur im Sinne von Platon und Aristoteles interpretiert.

2.1 Mimetischer Naturbegriff

Platon hat den harmonikalen Naturbegriff geprägt. Einige Zahlen und Zahlenverhältnisse werden als qualitativ ausgezeichnet und damit als Urform des Schönen betrachtet. Sie repräsentieren eine Harmonie, die überall ihren Ausdruck finden kann. Die Kunst hat dabei die Aufgabe, die Urform des Schönen nachzuahmen. Die Norm wird nicht durch Kunst gesetzt, sondern in der als ideal betrachteten Natur gefunden. Schönheit, Natur und Kunst bilden eine Einheit. Das Schöne ist bei Platon jedoch weniger eine ästhetische Kategorie, als vielmehr eine ontologische und ethische. Das Schöne ist mit dem Wahren und Guten verknüpft.

¹Vgl. Ruth und Dieter Groh: *Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung*, in: Heinz-Dieter Weber (Hrsg.): *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989, S. 53–56.

²Vgl. Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: Ders.: *Subjektivität*, Frankfurt 1989, S. 141–190. Meine Ausführungen über den mimetischen Naturbegriff basieren, sofern nicht anders angegeben auf Joachim Ritter und Jörg Zimmermann: *Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs*, in: Ders.: *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, S. 118–154 und Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, s. v. „Landschaft“, Basel, Stuttgart 1980, Band 5; *ibid.*, s. v. „Natur“, Basel, Stuttgart 1984, Band 6.

Aristoteles lenkt das Augenmerk auf das Dynamisch-Prozeßhafte der Natur. Er mißt der Mimesis des Künstlers insofern mehr Bedeutung bei als Platon, als für ihn der Künstler die Natur nicht nur nachahmt, sondern auch zur Vollendung führt, was in der Natur als Möglichkeit angelegt ist.

In der Spätantike und im Mittelalter wird die Natur als Kunstwerk Gottes verstanden. Der Künstler soll die von Gott geschaffene Natur als Vorbild für sein künstlerisches Schaffen betrachten. Der Künstler verhält sich zum Kunstwerk wie Gott zur Natur. Wie in der Antike richten sich die Augen des Künstlers nicht auf die reale, äußere Natur, sondern auf die innere, geistige Natur. Die Differenz zwischen Idee und sinnlicher Erscheinung prägt das mittelalterliche Denken. Sinnlich erfahrbare Schönheit hat nur ihre Berechtigung, wenn sie auf das Transzendente verweist. Das Kunstwerk ist wie Natur sinnlich erfahrbar, beinhaltet analog zur Natur eine intelligible Bedeutung.

Im ausgehenden Mittelalter und der Renaissance wird der Naturbegriff wesentlich erweitert. Die wissenschaftliche Objektivierung von Natur geht einher mit der Entdeckung von Natur als Gegenstand ästhetischer Betrachtung. Als erstes Zeugnis einer ästhetischen Naturbetrachtung gilt die Beschreibung der Besteigung des Mont Ventoux von Petrarca vom 26. 4. 1335. Bei Jacob Burckhardt heißt es dazu in *Die Kultur der Renaissance in Italien*:

Vollständig und mit größter Entschiedenheit bezeugt dann Petrarca, einer der frühesten völlig modernen Menschen, die Bedeutung der Landschaft für die erregbare Seele.[...]³

Die ästhetisch geschaute Natur wird durch den Betrachter als Landschaft interpretiert. Landschaft ist ein Ausschnitt der Natur, der erst im Betrachter durch einen bewußt vollzogenen geistigen Prozeß entsteht. Das betrachtende Subjekt konstituiert die Landschaft und hat Interesse an einer ästhetischen Naturaneignung. Die Interpretation

³Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1988, S. 215.

von Natur als Landschaft und die Entdeckung der Landschaftsmalerei als eigenständiges Genre entstehen, als der Mensch im Zuge naturwissenschaftlicher Entdeckungen die Natur zu beherrschen beginnt.⁴ Giotto's Darstellung der Flucht nach Ägypten in der Arena-Kapelle zeigt im Hintergrund eine tiefe Landschaft und steht am Anfang der Entdeckung des Sujets Landschaft in der Malerei.⁵ Die Landschaft ist bei Giotto noch vollständig in einen religiösen Kontext eingebunden.⁶ In der Miniaturmalerei der 30er Jahre des 15. Jahrhunderts beginnt sich die neue Form von Landschaftsmalerei weiterzuentwickeln. Von einem erhabenen Standpunkt aus öffnet sich der Blick auf eine offene Landschaft.⁷ In der *Madonna des Kanzlers Rolin*, um 1435 setzt Jan van Eyck das neue Konzept eines von oben gesehenen Panoramas in ein Tafelbild um. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnt die Landschaft, sich aus dem religiösen Kontext zu befreien. Es entsteht das Porträt vor einem Landschaftshintergrund. Ein prominentes Beispiel ist das um 1465 entstandene Porträt des Federico da Montefeltro von Piero della Francesca.⁸ Zu Beginn des 16. Jahrhunderts hat sich die Landschaftsmalerei als eigenständiges Genre emanzipiert. Der Mensch wird zum bewußten Herrscher über die Natur. Der Künst-

⁴Ernst Gombrich vertritt die Auffassung, daß sich die Landschaftsmalerei ohne die Kunsttheorien der Renaissance niemals hätte entwickeln können. Man muß die reine Landschaftsmalerei deutlich von der auch bereits vor der Neuzeit existierenden Malerei unterscheiden, in der Landschaft als illustratives Beiwerk für ein historisches oder religiöses Ereignis dient. Vgl. Ernst Gombrich: *Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei*, in: Ders.: *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form.*, Stuttgart 1985, S. 140.

⁵Vgl. Karlheinz Stierle: *Die Entdeckung der Landschaft in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, in: Heinz-Dieter Weber (Hrsg.): *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989, S. 35–37.

⁶Eine Besonderheit stellt die politische Landschaftsmalerei in Siena dar. Vgl. *ibid.*, S. 42.

⁷Karlheinz Stierle verweist auf das Stundenbuch des Duc de Berry und das Milanese Stundenbuch aus dem Umfeld von Jan oder Hubert van Eyck. Vgl. *ibid.*, S. 42.

⁸Vgl. *ibid.*, S. 47–48.

ler wird zum *creator alter deus* und erschafft eine zweite Natur. Die künstlerische Freiheit in der Nachahmung von Natur kann sich auf die aristotelische Mimesis-Definition des in der Natur Möglichen berufen. Leonardo hat in einer Stelle des *Paragone* das neue Bewußtsein des Malers im Hinblick auf die Natur formuliert:

Wenn den Maler die Lust anwandelt, Schönheiten zu sehen, in die er sich verlieben kann, so ist er imstande, sie hervorzubringen, und wenn er ungeheuerliche Dinge sehen will, die erschreckend oder albern, lächerlich oder etwa mitleiderregend sind, so hat er es in seiner Gewalt; denn er ist ihr Herr und ihr Gott. [...] Überhaupt, was immer potentiell oder wirklich in der Welt oder in unserer Phantasie existiert, besitzt er erst in seinem Geist und sodann in seinen Händen, und diese [Bilder] sind so vorzüglich, daß sie auf einen Blick dieselbe ebenmäßige Harmonie präsentieren, die den Dingen selbst zukommt [...]⁹

Für Leonardo wird der Maler zum Gott im Reich der Imagination, seine malerischen Schöpfungen können sich an der Harmonie des Weltalls messen.

Anders als in der Antike und im Mittelalter wird die sinnliche Erscheinung von Natur nicht nur im Hinblick auf die ihr innewohnende Idee betrachtet. Leonardo beschreibt die Malerei als Nachahmerin der sichtbaren Naturwerke, die sich allen Eigenschaften und Arten der Formen zuwendet, Meeren, Gegenden, Bäumen, Getier, Kräutern und Blumen, und was nur von Licht und Schatten umschlossen ist. Die Entdeckung der Perspektive ist das Ergebnis der Beschäftigung des Menschen mit seinem Standort innerhalb der Natur. In der Renaissance überlagern sich metaphysische, ästhetische und wissenschaftliche Naturauffassungen noch stark. Jede Auffassung ist von dem Streben nach Harmonie bestimmt.

Die zunehmende Mechanisierung des Weltbildes im 17. Jahrhundert verdrängt den metaphysischen Naturbegriff zugunsten eines naturwissenschaftlich geprägten. Die dadurch entstehende Nische wird

⁹Zit. nach Gombrich: *Landschaftsmalerei*, 1985, S. 146.

durch den ästhetischen Naturbegriff ausgefüllt. Immer stärker tritt seit dem 17. Jahrhundert das Bedürfnis zutage, die der Natur inwohnenden Gesetze empirisch zu erfassen. Das Erkennen der Naturgesetze ermöglicht das Beherrschen der Natur durch den Menschen. Vorhersagen über Naturereignisse können unternommen werden. Vor allem Galileo Galilei hat zur Etablierung des mechanistischen Weltbildes der Neuzeit beigetragen. Er vergleicht die Natur mit einem Buch, dessen Sprache nicht aus den Buchstaben des Alphabets, sondern aus Dreiecken, Quadraten, Kreisen, Kugeln etc. bestehe. Lesen kann man es nur mit den Mitteln der Mathematik und nicht mithilfe von Spekulationen.¹⁰

Sinnfragen werden im Gegensatz zur Renaissance ausschließlich in der Metaphysik gestellt. Naturwissenschaft und Metaphysik sind zwei getrennte Bereiche. Die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse beeinflussen jedoch insofern das metaphysische Naturverständnis, als Gott zwar als Schöpfer der Natur akzeptiert wird, die Natur aber einen selbständigen Rang erhält, weil Gott sie mit den erforderlichen Gesetzen ausgestattet hat. Die Natur vollzieht die göttlichen Absichten kraft der von Gott gegebenen Gesetze.

Im 17. Jahrhundert erreicht die Landschaftsmalerei einen ersten Höhepunkt. In Frankreich entstehen die mit Gestalten aus antiker Mythologie bevölkerten Ideallandschaften eines Claude Lorrain oder Nicolas Poussin. Es werden erfundene, poetisch verklärte und mit beispielhaften Zügen versehene Landschaften dargestellt. Dahinter verbirgt sich eine rationalistische Auffassung, die in der Regelmäßigkeit und Allgemeinheit der Form das Kriterium für Schönheit sieht. Das Subjektive tritt zurück. In Flandern und Holland liegt der Schwerpunkt auf der detaillierten Darstellung von Naturgewalten wie zum Beispiel bei Jan van Goyen. Das Augenmerk richtet sich auf die sich ständig wandelnde, werdende Natur. Das Schöne ist das Individuelle, Einzigartige.

Im 18. Jahrhundert bildet sich die Ästhetik als eigenständige phi-

¹⁰Vgl. Georgi Schischkoff (Hrsg.): *Philosophisches Wörterbuch*, s. v. „Galilei“, Stuttgart 1991.

losophische Disziplin heraus. Die englische Ästhetik überdenkt den klassischen Schönheitsbegriff und ergänzt ihn um die Kategorien des Erhabenen und Charakteristischen. Edmund Burke hat mit seiner 1757 erschienen Abhandlung *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* den entscheidenden Beitrag einer empirisch begründeten sensualistischen Ästhetik geliefert.¹¹ Zu den Kriterien des Erhabenen zählen Rästelhaftigkeit, Unbestimmtheit, Eindruck einer Übermacht, Dunkelheit, Leere, leblose Stille, ungeheure Ausdehnung und hoffnungslose Unendlichkeit. In England entstehen Landschaftsgärten, die den Klassizismus der französischen Architekturgärten ablösen. Das genießende Subjekt hat außerdem das Bedürfnis, durch Reisen seinen Blick auf die Natur zu erweitern. Der Landschaft wird erstmals eine Rolle bei der Bildung des Verstandes zuerkannt. Innerhalb der sentimentalistischen Naturauffassung des 18. Jahrhunderts erlangt die Mannigfaltigkeit der Natur existentielle Bedeutung. Ästhetische Empfindsamkeit wird als Gegengewicht zu einem dem Rationalismus verpflichteten Vernunftdenken betrachtet. Dabei genießt das Subjekt sich selbst beim Betrachten der Natur. Ästhetische Naturerfahrung hat im Gegensatz zur wissenschaftlichen keinen Erkenntnisgehalt. Jean Jacques Rousseau beklagt den Sittenverfall als Folge der fortschreitenden Kultur. Man solle wieder auf die Stimme der Natur hören.

Im romantischen Denken erreicht die Wandlung des metaphysischen zum ästhetischen Naturbegriff ihren Höhepunkt. Anders als im 18. Jahrhundert wird der ästhetischen Naturerfahrung ein Erkenntniswert zugesprochen, der den der Wissenschaft übertrifft. Nach Herder gibt es ohne ästhetischen Sinn keine wahrhafte Erkenntnis.

Die innere Natur des Menschen wird auf die außermenschliche Natur projiziert, der Mensch erfährt sich selbst in der Natur und versucht, mit dieser zu verschmelzen. Das Empfinden, einsam und isoliert in der Welt ausgesetzt zu sein, prägt das romantische Denken. In der Malerei der Romantik, die die Natur als Landschaft zum wichtigsten Sujet erhebt, wird das Verhältnis zwischen Mensch und Natur auf eine

¹¹Vgl. Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989.

neue Weise definiert. Die Natur erfüllt eine quasireligiöse Funktion in einer als Krise empfundenen Zeit. *Die Ruine des Doms zu Meißen* von Caspar David Friedrich zeigt, wie sich aus der Kirchenruine der Blick auf die Landschaft öffnet. Landschaft ist nicht nur zum Ort, sondern auch zum Objekt der Anbetung geworden.¹² Im Bild wird der die Natur betrachtende Mensch dargestellt.

2.2 Auflösung des mimetischen Naturbegriffs

Lange vor der Entstehung des *Abstrakten Expressionismus* haben Künstler erfahren müssen, daß die äußere Welt nur noch bedingt als Modell tauglich sein konnte und sich der Blick vom Äußeren auf das Innere der Natur verlagern mußte. Für die Abwendung der Moderne von der äußeren Natur sind sowohl ästhetische als auch gesellschaftskritische Erwägungen verantwortlich. Das seit der Renaissance geltende Dogma des in Konkurrenz zur Natur stehenden Kunstwerks wird durch den Impressionismus, der Natur zu einem Seherlebnis erhebt, aufgelöst. Daraus entwickelt Cézanne seine Maxime einer Malerei parallel zur Natur. Der Natur scheint keine Sprache mehr angemessen zu sein. Die seit der Renaissance vorherrschende Interpretation von Natur in Form von Landschaft hat in der Moderne an Bedeutung eingebüßt. Die Landschaft hat, wie Walter Benjamin es formuliert hat, ihre Aura verloren.¹³

Mit dem Ende der Landschaftsmalerei ist aber nicht das Verlangen nach einer künstlerischen Deutung von Natur abhanden gekommen.¹⁴ Meyer Schapiro hat erklärt, daß nicht der Prozeß der Nachahmung von Natur erschöpft gewesen sei, sondern deren Einschätzung: „Not

¹²Vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, s. v. „Landschaft“, 1980.

¹³Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1981, S. 15.

¹⁴Zur Entwicklung des Naturbildes in der Moderne vgl. Gottfried Boehm: *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: Manfred Smuda (Hrsg.): *Landschaft*, Frankfurt 1986, S. 87–110.

the processes of imitating nature were exhausted, but the valuation of nature itself had changed.“¹⁵

Frank O'Hara schreibt 1954, daß das moderne Leben den Naturbegriff erweitert habe. Eine in einen Bus steigende Frau könne einen tieferen Einblick in Natur geben als die Hügel bei Rom.

Modern live has expanded our conception of nature and along with it nature's role in our lives and our art — a woman stepping on a bus may afford a greater insight into nature than the hills outside Rome, for nature has not stood still since Shelley's day.¹⁶

Da der Naturbegriff auch heute noch nicht vollkommen vom Mimesisbegriff entkoppelt ist, scheint es eher einer Erklärung zu bedürfen, angesichts abstrakter Kunst von Natur zu sprechen als bei einem Gemälde, auf dem Natur in Form einer Landschaft interpretiert wird. Die enge Verknüpfung von Natur und Mimesis verhindert eine nicht-landschaftliche Sichtweise von Natur. Der Frage nach dem Naturbild im *Abstrakten Expressionismus* liegt die Annahme zugrunde, daß jedes Kunstwerk Aussagen über Natur enthält und jeder Künstler in irgendeiner Weise auf Natur reagiert. Elaine de Kooning hat erklärt, daß das Einbeziehen und Ausschließen von Natur keine Frage sei, die sich dem Künstler stelle. Für Kunst sei Natur unumgänglich.

The exclusion or inclusion of nature is, however, not a matter of the individual artist's choice. For art, nature is unavoidable.¹⁷

André Malraux hat Kunst „als Auslegung von Natur—dessen, was

¹⁵Meyer Schapiro: *Nature of Abstract Art*, 1937, S. 202, in: Ders.: *Modern Art*, 1994.

¹⁶Frank O'Hara: *Nature and New Painting*, in: *Folder*, Nr.3, 1954, ohne Seitenangabe.

¹⁷Elaine de Kooning: *Subject: What, How, or Who?*, 1955, in: Dies.: *The Spirit of Abstract Expressionism. Selected Writings*, New York 1994, S. 144.

die Menschen sehen können“ beschrieben.¹⁸ Natur muß nicht explizit als Sujet wirken, wie im Falle einer Landschaft von Jan van Goyen, sondern kann wie bei Piet Mondrian auf eine verallgemeinernde Abstraktionsebene gehoben werden oder aber in ihren Gestaltprinzipien imitiert werden wie bei Jackson Pollock. In jedem der drei genannten Fälle findet eine Auseinandersetzung mit Natur statt.

Der Naturbegriff der Moderne ist von der Vorstellung geprägt, daß die Kluft zwischen Mensch und Natur unüberwindbar geworden ist. Dem Dasein der Natur scheint keine Sprache mehr angemessen zu sein. Heute steht die Natur zwar mehr denn je zu unserer Verfügung, gleichzeitig machen wir aber auch die Erfahrung überwältigender und nicht vorhersehbarer Naturgewalten.

In der modernen Malerei wird das Band zwischen Natur und Kunst immer lockerer. Nach Aufgabe des Mimesisprinzips, das die Malerei von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert hinein geprägt hat, spielt die abbildhafte Darstellung von Natur in Form einer Landschaft keine tragende Rolle mehr.

Gottfried Boehm sieht in der Vergegenwärtigung des Prozeßhaften der Natur das Bestimmende des modernen Naturbildes in der Malerei, an dessen Ausformung Claude Monet wesentlichen Anteil gehabt habe. Sein 1874 im Atelier des Photographen Nadar ausgestellttes Gemälde *Impression, soleil levant*, 1872 habe eine „kopernikanische Wende“ in der Malerei eingeleitet.¹⁹ Monet spielt auch für das Naturbild des *abstrakten Expressionismus* eine wichtige Rolle. Vor allem Newman hat immer wieder die Wichtigkeit Monets betont. Monet verzichtet auf eine abbildhafte Darstellung von Natur in Form einer Landschaft und findet ein Äquivalent für die offenen Prozesse in der Natur. Natur wird zu einem Ereignis des Auges. Vorder-, Mittel- und Hintergrund verschwinden in einem Bildkontinuum. Boehm spricht im Zusammenhang mit den *Seerosen*-Bildern von einer „Spiegelwelt.“

¹⁸Vgl. Rolf Wedewer: *Landschaft als vermittelte Theorie*, in: Smuda (Hrsg.): *Landschaft*, 1986, S. 111.

¹⁹Boehm: *Das neue Bild der Natur*, 1986, S. 88.

Im unendlichen Prozeß der Spiegelung brechender und aktivierender Irritationen bringt Monet das Elementare an der Natur in verstärkter Form heraus. Die Natur ist nicht der *Zusammenhang* zwischen *Ding* und *Zwischenraum* — die Einheit eines komponierten Ausschnittes —, sie ist jetzt ein Bereich aus interagierenden *Elementarzon*en, die man mit Wasser, Licht, der Erde (dem Vegetabilen), dem Himmel umschreiben kann. [...] Der Prozeß der *Naturentstehung* ist vor dem wachen Auge des Künstlers im Gange.²⁰

Hans Holländer erklärt, daß die Freilichtmalerei zu keiner Annäherung an die Natur, sondern zur Entfernung von dieser geführt habe. Durch die Reduktion auf die Wahrnehmung habe sich die Bedeutung des Sujets verringert und das Naturbild keine fundamentale Wandlung erfahren.²¹ Holländer übersieht, daß erst die Reduktion auf die Wahrnehmungsreize die malerische Umsetzung von „inneren“ Vorgängen der Natur ermöglichte. In den *Seerosen*-Bildern wandert der Blick unter den Horizont. Die Distanz zum betrachtenden Auge wird abgebaut. Boehm bezeichnet den *Seerosen*-Zyklus in der Pariser Orangerie als environmentartig und sieht in der Tatsache, daß der Betrachter sich inmitten der Natur befindet und zum Teil der bildlichen Anordnung wird, einen Bruch mit der grundlegendsten Bedingung der älteren Landschaftsmalerei.²²

Vassillij Kandinskij, Piet Mondrian und Paul Klee vollziehen einen nächsten Schritt zur Formung des modernen Naturbildes in der Malerei. Mit dem Satz „Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“²³ hat Paul Klee 1920 das Verhältnis der Moderne zur Natur zusammengefaßt. Kandinskij spürt den inneren Gesetzen

²⁰Ibid., S. 91–91.

²¹Vgl. Hans Holländer: *Weltentwürfe neuzeitlicher Landschaftsmalerei*, in: Zimmermann (Hrsg.): *Naturbild*, München 1982, S. 215.

²²Vgl. Boehm: *Das neue Bild der Natur*, 1986, S. 92.

²³Zit. nach Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, durchgesehene und erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 131.

der Natur nach, ohne an deren äußerer Gestalt interessiert zu sein. Er schreibt:

Mit der Zeit wird man schlagend beweisen, daß die „abstrakte“ Kunst nicht die Verbindung mit der Natur ausschließt, sondern daß im Gegenteil diese Verbindung größer und intensiver ist als je in jüngster Zeit. — Die abstrakte Malerei verläßt die „Haut“ der Natur, aber nicht ihre Gesetze.²⁴

Bei Piet Mondrian wird Natur auf ein universales System von Horizontalen und Vertikalen und die drei Primärfarben, denen Schwarz, Weiß und Grau entgegengestellt werden, reduziert. Mondrian faßt die Primärfarben als Abstraktion der natürlichen Farbe auf. 1925 erklärt Mondrian:

Hinter den wechselnden natürlichen Formen liegt die unveränderliche reine Realität. Man muß also die natürlichen Formen auf reine unveränderliche Verhältnisse zurückführen.²⁵

Für Paul Klee bleibt die Auseinandersetzung mit Natur Grundbedingung künstlerischen Schaffens. Anders als bei Kandinskij und Mondrian ist der Sprung in die „reine“ Abstraktion für Klee keine notwendige Bedingung zur Erlangung seines Ziels, *wie* und nicht *nach* Natur zu schaffen. Richard Hoppe-Sailer hat anhand des Gemäldes *Insula Dulcamara*, 1938 von Paul Klee überzeugend dargelegt, wie der Betrachter durch das Phänomen von Formverdichtung und -auflösung zum Zeuge des bildlichen Prozesses wird, indem Mechanismen des Gestaltsehens bedient und zugleich irritiert werden.²⁶

²⁴Zit. nach *ibid.*, S. 138.

²⁵Zit. nach *ibid.*, S. 156.

²⁶Vgl. Richard Hoppe-Sailer: „*Hie Werk das wird, hie Werk das ist*“. Paul Klee — „*Insula Dulcamara*“, in: Hans Werner Ingensiep, Richard Hoppe-Sailer (Hrsg.): *NaturStücke: Zur Kulturgeschichte der Natur*, Ostfildern 1996, S. 183–206.

2.3 Projektion der Natur auf den Künstler und den Schaffensprozeß im *Abstrakten Expressionismus*

Im *Abstrakten Expressionismus* findet eine Projektion von Naturvorgängen auf den Künstler und den kreativen Prozeß statt. Man kann die Naturauffassung im *Abstrakten Expressionismus* insofern als eine Umkehrung des romantischen Naturbegriffes verstehen, als der romantische Künstler keine Abgrenzung von der Natur sucht, sondern sich suchend zu ihr wendet und mit ihr eins zu werden versucht, während im *Abstrakten Expressionismus* der Künstler in den Mittelpunkt rückt und der Schaffensprozeß zur Naturerfahrung wird. Anders als Rosenblum vorgeschlagen hat, wird im *Abstrakten Expressionismus* im Gegensatz zur Romantik die Unmöglichkeit der kontemplativen Verschmelzung mit Natur betont. Wenn wie im Falle Pollocks eine Identifikation von Natur und dem Ich stattfindet, ist dies keine romantische Attitüde, sondern die einzige Möglichkeit, Natur als Grundlage künstlerischen Schaffens zu erhalten.

Die Skepsis und das Mißtrauen in die bestehende Welt und Gesellschaft ist nahezu unüberbrückbar geworden. Meyer Schapiro erklärt, daß Natur nicht mehr wie im 19. Jahrhundert als Modell für Harmonie dienen konnte. Weil Natur ihre Verbindlichkeiten eingebüßt habe, seien die bildnerischen Formen offener und fließender geworden.

Abstraction implies then a criticism of the accepted contents of the preceding representations as ideal values or life interests. This does not mean that painters, in giving up landscape, no longer enjoy nature; but they do not believe, as did the poets, the philosophers and painters of the nineteenth century, that nature can serve as a model of harmony for man, nor do they feel that the experience of nature's moods is an exalting value on which to found an adequate philosophy of life. New problems, situations and experiences of greater import have

emerged: the challenge of social conflict and development, the exploration of the self, the discovery of its hidden motivations and processes, the advance of human creativeness in science and technology.²⁷

Das Eintauchen in die Stimmungen der Natur konnte keine Grundlage mehr für das Leben bilden, das sich den Herausforderungen durch neue Probleme und Erkenntnisse stellen mußte. Man zieht sich auf das Ich zurück und reflektiert im Bild die Beziehung vom Ich zur Welt. Meyer Schapiro bemerkt dazu:

This art is deeply rooted, I believe, in the self and its relation to the surrounding world.²⁸

Aus der Unmöglichkeit, absolute Aussagen über Natur zu treffen, entsteht ein Bekenntnis zur Subjektivität. An die Stelle von objektiven Aussagen treten subjektive Interpretationen. Rosenberg hatte recht, als er schrieb, daß die Künstler nicht wollten, daß die Welt anders ist, sondern daß ihre Leinwand die Welt sein sollte.²⁹

Die Versuche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Natur auf abstrahierende und verallgemeinernde Parameter zurückzuführen, wurden von den *Abstrakten Expressionisten* als nicht mehr angemessen empfunden. Willem de Kooning hat gesagt, daß er die Auffassung, der Künstler bringe Ordnung in das Chaos der Natur, absurd finde.³⁰ Der Künstler sieht sich nicht mehr dazu in der Lage, Natur als außenstehender Beobachter wahrzunehmen und betrachtet sein künstlerisches Schaffen nicht mehr in Konkurrenz zur Natur. Die Konsequenz daraus ist eine Haltung, in der das Rekurrieren auf visuelle Naturerfahrungen nur noch bedingt eine Rolle spielt. Die Werke sind nicht als endgültige und in sich abgeschlossene Aussagen zu betrachten,

²⁷Vgl. Meyer Schapiro: *Recent Abstract Painting*, 1957, S. 217.

²⁸Ibid., S. 217.

²⁹Rosenberg: *The American action painters*, 1952, S. 48

³⁰Die Äußerung geht auf einen Vortrag im *Studio 35* von 1950 zurück. Vgl. Ross, *Abstract Expressionism*, 1990, S. 36.

sondern als ein *Statement*, das sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter Unbekanntes und Überraschendes offenbaren soll. Im Laufe des künstlerischen Prozesses erhält das entstehende Gemälde immer mehr den Status eines eigenständigen Organismus. Natur wird nicht abgebildet, sondern in ihren Prinzipien imitiert. Umberto Eco gibt in *Das offene Kunstwerk* zu Recht den Hinweis, daß *action painting* die Freiheit der Natur besitze.

Das ist eine Malerei, die die Freiheit der Natur besitzt, einer Natur jedoch, in deren Zeichen wir die Hand des Schöpfers erkennen können, einer gemalten Natur, die wie die Natur des mittelalterlichen Metaphysikers beständig vom Schöpfungsakt spricht.³¹

Pollock hat sein Verhältnis zu Natur in dem knappen Statement *I am nature* zusammengefaßt. Er vergleicht seine Arbeitsweise mit den Vorgängen in der Natur. Barnett Newman versteht sich nicht als Interpret, sondern als Schöpfer von Natur.

I insist that I'm an artist. I'm not a piano player, I'm not interpreting nature or reality — I'm making it.³²

Der Rekurs auf sichtbare Welt wird vollkommen ausgeschlossen.

Nach Still ist der Künstler vollkommen autonom: Er lebt zwar in der Welt der Natur, ist aber nicht mehr abhängig von ihr. Clyfford Still erklärt, daß er keinen Anlaß habe, einem Zeitalter, das, so Still, durch Macht und Tod gekennzeichnet sei, eine Hommage zu erweisen.³³ Der Ausweg lag für Still in der ausschließlichen Bezugnahme auf sich selbst. Motherwell betrachtet es als Problem, ein abstraktes Bild zu malen, das denselben Reichtum wie Natur besitzt.

³¹Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1994, S. 182.

³²Barnett Newman: *Remarks at the Fourth Annual Woodstock Art Conference*, 1952, in: Newman, *Writings*, 1992, S. 246.

³³Vgl. *Interview with Ti-Grace Sharpless*, in: Kat. *Clyfford Still*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia 1963, ohne Seitenangabe

The problem is to make an abstract painting as rich as nature, something the cubist tradition could not do.³⁴

Im Gegensatz zu Still und Newman bekennt sich Motherwell zu einem assoziativen Umgang mit Natur und akzeptiert Natur als Konkurrentin. Auch bei Willem de Kooning und Franz Kline basiert die Bildsprache auf direkten visuellen Erfahrungen. Die Arbeiten von Willem de Kooning weisen alle ein sprachlich faßbares *object matter*, d. h. einen objektiv zu erkennenden Bildgegenstand auf: Frau und Landschaft. Die assoziativen, von de Kooning selbst gewählten Bildtitel, verweisen häufig auf Orte. Jörn Merkert geht sogar so weit zu behaupten, daß Natur das ausschließliche Thema bei de Kooning darstellt. Rothko hatte 1947 in dem Essay *The Romantics Were Prompted* geschrieben, in seinen Formen seien die Leidenschaft und die Prinzipien von Organismen zu spüren, ohne daß es eine direkte Verknüpfung mit dem Sichtbaren gebe. Im Gegensatz zum archaischen Künstler sei der heutige Künstler gezwungen, die vertraute sichtbare Welt zu verlassen.

They [sc. shapes] have no direct association with any particular visible experience, but in them one recognizes the principle and passion of organisms. [...] The familiar identity of things has to be pulverized in order to destroy the finite associations with which our society increasingly enshrouds our environment.³⁵

Die Revision des Naturbildes impliziert auch eine Neubewertung des Künstlers und des kreativen Prozesses. Die Frage nach der Beziehung der Werke zur Natur muß von Künstler zu Künstler unterschiedlich beantwortet werden. Im *Abstrakten Expressionismus* wird Natur als Modell nicht von allen Künstlern abgelehnt. Bei vielen Werken von de Kooning handelt es sich nachweislich um Landschaftsbilder, die sich

³⁴Interview with Bryan Robertson, Addenda, 1965, in: Stephanie Terenzio, *The Collected Writings of Robert Motherwell*, New York 1992, S. 143.

³⁵Mark Rothko: *The Romantics were prompted*, 1947, zit. nach: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 168.

sogar geographisch bestimmen lassen, bei Newman hingegen wäre die Interpretation eines Werkes wie *Vir heroicus sublimis* als Landschaft oder abstrakte Naturform nicht nur abwegig sondern falsch. Interessanterweise besteht gerade bei der Frage nach der Rolle der Natur ein erstaunliches Mißverhältnis zwischen den Intentionen der Künstler und den Darstellungen bei Kritikern. Clyfford Still zum Beispiel werden beharrlich bewußte Bezüge zu Prärielandschaften unterstellt, obwohl Still mehrfach betont hat, daß er nur sich selbst male und keine Natur.

So unterschiedlich die künstlerischen Ergebnisse sein mögen, gemeinsam ist den *Abstrakten Expressionisten* das Bestreben, eine Kunst zu schaffen, die die Gesetze des Lebendigen widerspiegelt, ohne zwangsläufig auf visuelle Erfahrungen in der Natur zurückgreifen zu müssen. Die Werke sollen wie Natur für sich selbst sprechen. Wichtig ist die Authentizität des Schöpfungsaktes mit der Betonung des Schaffensprozesses. Im *Abstrakten Expressionismus* wird das Kunstwerk zum lebendigen Organismus erhoben. Wachstumsprozesse der Natur werden thematisiert, indem sie auf den Schaffensprozeß projiziert werden. Natürliche Vorgänge werden in künstlerische Aktionen verwandelt. Der kreative Prozeß ahmt aber nicht nur Abläufe der Natur nach, sondern wird selbst zum Naturprozeß. Der Künstler ist Natur und schafft zugleich Natur. In enger Anlehnung an die surrealistische Auffassung eines aus dem Unbewußten geschaffenen Kunstwerk wird im *Abstrakten Expressionismus* das Kunstwerk geboren, ohne im Kopf des Künstlers bereits gestaltet zu sein. In dem durch Harold Rosenberg geprägten Terminus *action painting* spiegelt sich die neue Haltung gegenüber Künstler und Kunstwerk wider. Künstler und Schaffensprozeß rücken in den Mittelpunkt.

Eugene Goossen erklärt in seinem Aufsatz *The Big Canvas*, daß die Figur aus dem Bild verbannt wird und statt dessen Betrachter und Künstler Einzug halten. Goossen übernimmt die Auffassung von Harold Rosenberg, nach der die Leinwand zur Welt wird: „It [sc. picture] is no longer a window to a world, but *the* world, immanent and au-

tonomous.“³⁶ Nach Goosen ist die Größe der Leinwand allein nicht entscheidend: Die Wirkung der Seerosenbilder von Monet sei nur deswegen so intensiv, weil keine Figuren dargestellt seien. Der Betrachter ergänze das Bild und nehme die Rolle ein, die einst die Figur im Bild gehabt habe.³⁷ Das Betrachten des Bildes ist nicht mehr passiv, sondern wird zu einem aktiven Vorgang, indem der Betrachter den Schaffensprozeß nachzuvollziehen versucht.

³⁶Eugene C. Goossen: *The Big Canvas*, in: *Art International*, 2: 8, 1958, S. 47.

³⁷Vgl. *ibid.*.

3

Naturbild in den sprachlichen Äußerungen

Die Auseinandersetzung mit Natur spielt nicht nur in den bildnerischen Werken, sondern auch in den sprachlichen Äußerungen eine wichtige Rolle. Obwohl die *Abstrakten Expressionisten* Sprache als Vermittlung von Kunst skeptisch gegenüberstanden, liegen zahlreiche verbale Zeugnisse vor, die bereits in den 40er und 50er Jahren in Zeitschriften, Ausstellungskatalogen und Interviewbänden publiziert worden sind.¹ Im Gegensatz zu den Künstlerinnen und Künstlern

¹Vgl. David Porter (Hrsg.): Kat. *Personal Statement, Painting Prophecy 1950*, New York 1945; Dorothy C. Miller (Hrsg.): Kat. *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York 1952; Kat. *The New American Painting*, 1959; Eric Protter (Hrsg.): *Painters on Painting*, New York 1963; Katherine Kuh: *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York 1962; Selden Rodman: *Conversations with Artists*, New York 1961.

der europäischen Avantgardebewegungen, die ihre Ansichten mittels in sich abgeschlossener Theorien artikulierten, haben die *Abstrakten Expressionisten* dem *Statement*, einer knappen Formulierung, die oft nicht mehr als einen Satz umfaßt, eine besondere Prägung verliehen.² Von einigen Künstlern liegen zusätzlich Essays vor, in deren Mittelpunkt jedoch nicht immer die eigene Kunst steht.

Vom 21. bis 23. April 1950, jeweils von 16.00 bis 19.00 Uhr, fand in in der 35 East Eighth Street in New York die *Session at Studio 35* statt.³ In dem ein Jahr später von Robert Motherwell, Ad Reinhardt und Bernard Karpel herausgegebenen Band *Modern Artists in America* ist die *Session*, wenn auch um etwa die Hälfte gekürzt, enthalten.⁴ Robert Goodnough hatte das Treffen arrangiert und bearbeitete anschließend die Protokolle der *Session* für *Modern Artists in America* so, daß trotz mancher Korrekturen durch die Künstler die ursprüngliche Spontaneität der Gespräche erhalten blieb.⁵ Obwohl von den Hauptvertretern des *Abstrakten Expressionismus* nur Robert Motherwell, der neben Richard Lippold und Alfred Barr als Moderator bei der *Session* fungierte, Willem de Kooning und Barnett Newman beteiligt waren, ist es eines der wichtigsten Dokumente zum *Abstrakten Expressionismus*.⁶ Wie kein anderer Text dokumen-

²Vgl. Lawrence Alloway: *Artists as Writers, Part One: Inside Information*, in: *Artforum*, 12: 6, März 1974, S. 30–33.

³An der *Session* nahmen folgende Personen teil: Alfred Barr, William Baziotés, Janice Biala, Louise Bourgeois, James Brooks, William de Kooning, Jimmy Ernst, Herbert Ferber, Adolph Gottlieb, Peter Grippe, David Hare, Hans Hofmann, Weldon Kees, Ibram Lassaw, Norman Lewis, Richard Lippold, Seymour Lippold, Robert Motherwell, Barnett Newman, Richard Pousette Dart, Ad Reinhardt, Ralph Rosenborg, Theodoros Stamos, David Smith, Hedda Sterne und Bradley Walker Tomlin.

⁴*Modern Artists in America* war ursprünglich als Reihe geplant, erschienen ist aber nur eine Ausgabe. Vgl. Robert Goodnough (Hrsg.): *Artists' Session at Studio 35*, 1950, in: Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Bernard Karpel (Hrsg.): *Modern Artists in America*, New York 1951, S. 8–22.

⁵Vgl. *ibid.*, S. 9.

⁶Da der Band *Modern Artists in America* äußerst schwierig zu beschaffen ist,

tiert die *Session* die lebendige Diskussions- und Gesprächskultur, die in der Entstehungsphase des *Abstrakten Expressionismus* so wichtig war.

3.1 Jackson Pollock

Pollock hat keine längeren Texte verfaßt. Es existieren jedoch einige handschriftliche Notizen, die neben den durch Lee Krasner und Freunde überlieferten mündlichen Äußerungen und zwei Interviews zu seinen wichtigsten sprachlichen Dokumenten gehören. In einem Interview mit Selden Rodman, das sechs Wochen vor seinem Tod stattfand, entschuldigt sich Pollock für seinen Mangel an Wortgewandtheit.⁷ Der Architekt Tony Smith, mit dem Pollock befreundet war, erklärt, daß Pollock keineswegs unfähig gewesen sei, seine Gedanken zu verbalisieren.⁸ Pollock wählt häufig bildhafte Umschreibungen, wenn es darum geht, seinen Ansichten über Kunst Ausdruck zu verleihen. Es wird deutlich, daß die bewußte Auseinandersetzung mit Natur und die emotionale Bindung an Natur eine wichtige Rolle für Pollock gespielt hat.

1950 hat Pollock das Verhältnis des zeitgenössischen Künstlers zur äußeren Welt in dem Interview mit William Wright wie folgt charakterisiert:

werden immer nur wieder dieselben Auszüge zitiert, der vollständige Text ist seit *Modern Artists in America* leider nicht mehr erschienen.

⁷Vgl. Selden Rodman: *Jackson Pollock*, 1956, in: ders.: *Conversations*, 1961, S. 81.

⁸„All the talk about his being non-verbal is false. When he had something to say — he said it. He didn't waste words, in that sense he was laconic — he came directly to the point. Also in the strict sense of the term you didn't have a conversation with Jackson. You would ask him a direct question and he would give you an answer. Although he wasn't a talker, he wasn't evasive either. Occasionally when he didn't want to answer a question he would just smile.“ Zit. nach Ellen Landau: *Jackson Pollock*, New York 1989, S. 249, Anm. 26.

[...] The thing that interests me is that today painters do not have to go to a subject matter outside of themselves. Most painters work from a different source. They work from within.⁹

Pollock erklärt hier, daß der zeitgenössische Künstler sein Sujet nicht außerhalb seiner Person suchen müsse, sondern aus sich selbst heraus arbeite. In einem späteren Teil des Interviews wird noch einmal das Spezifische des modernen Künstlers im Gegensatz zum Künstler vormoderner Epochen thematisiert:

Wright: Mr. Pollock, the classical artists had a world to express and they did so by representing the objects in that world. Why doesn't the modern artist do the same thing?

Pollock: H'm the — the modern artist is living in a mechanical age and we have a mechanical means of representing objects in nature such as the camera and photograph. The modern artist, it seems to me, is working and expressing an inner world — in other words — expressing the energy, the motion and other inner forces.

Wright: Would it be possible to say that the classical artist expressed his world by representing the objects, whereas the modern artist expresses his world by representing the *effects* upon him?

Pollock: Yes, the modern artist is working with space and time, and expressing his feelings rather than illustrating.¹⁰

Weil der moderne Künstler in einem mechanischen Zeitalter lebe, das mechanische Mittel zur Darstellung der äußeren Welt habe, könne er sich auf die innere Welt verlagern. Unter innerer Welt begreift Pollock Bewegung und Energie und Kräfte, die er nicht näher erläutert. Raum und Zeit seien dabei Komponenten, mit denen der moderne Künstler arbeite. Pollock wollte keinesfalls die Beziehung zur Natur

⁹Jackson Pollock: *Interview with William Wright*, 1950, zit. nach: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 140.

¹⁰Ibid., S. 141.

aufgeben, sondern den Schwerpunkt auf die nicht unmittelbar sicht- und faßbaren Aspekte verlagern.

Die handschriftlichen Notizen sind erst nach Pollocks Tod publiziert worden; es sind sehr persönliche, fast tagebuchartige Äußerungen. Da die Notizen eher stichpunktartige Auflistungen von Gedanken-splittern als in sich geschlossene Textsequenzen sind, läßt sich an manchen Stellen nicht exakt feststellen, worauf sich das Gesagte bezieht. Es ist nicht klar, ob Pollock die geäußerten Absichten bereits in seiner Kunst verwirklicht sah oder ob er ein Zukunftsbild seiner Kunst entwerfen wollte. Da der Inhalt jedoch mit den anderen Statements durchaus im Einklang steht, kann man davon ausgehen, daß Pollock hier eine Beschreibung seiner künstlerischen Intentionen geben wollte.

No *Sketches*
acceptance of
what I do —.

Experience of our age in terms
of painting — not an illustration of —
(but *the equivalent.*)
Concentrated
fluid¹¹

Pollock spricht „von der Erfahrung in unserer Zeit, mit dem Ausdrucksmittel der Malerei.“ Die Malerei soll aber nicht die Erfahrungen illustrieren, sondern ein Äquivalent, das als „concentrated fluid“ bezeichnet wird, dazu bilden. Zieht man noch eine weiteres Statement von Pollock hinzu, wird der Ausdruck „Flüssigkeit“ im Zusammenhang mit Pollocks Kunst verständlicher.

¹¹Jackson Pollock: *Handwritten Statement*, 1950, in: Francis V. O'Connor, Eugene V. Thaw (Hrsg.): *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, New Haven, London 1978, 4. Band, S. 253.

[...] There was a reviewer a while back who wrote that my pictures didn't have any beginning or any end. He didn't mean it as a compliment, but it was. It was a fine compliment. Only he didn't know it.¹²

Pollock betrachtet seine Bilder als etwas Fließendes, das sich stets im Kreislauf befindet, ständiger Veränderung unterworfen ist und weder einen Anfang noch ein Ende hat. Als „concentrated“ läßt sich das insofern verstehen, als Pollock seine Malerei als Essenz von Wirklichkeit auffaßt.

Technic is the result of a need—
 new needs demand new technics——
 total control——denial of
 accident——
 States of order——
 organic intensity——
 energy and motion
 made visible——
 memories arrested in space,
 human needs and motives——
 acceptance——
 Jackson Pollock¹³

Wie in dem Interview mit William Wright betont Pollock auch hier, daß neue Bedürfnisse neue Techniken erfordern. Für Pollock gibt es demnach einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen seiner Maltechnik und dem Inhalt seiner Malerei. Weiterhin schreibt er von vollkommener Kontrolle, dem Ablehnen des Zufalls und Zuständen von Ordnung. Es fällt der Ausdruck „organic intensity.“ Dann knüpft Pollock wieder an seine Überzeugung von der modernen Kunst als Darstellung innerer, d.h. nicht unmittelbar sichtbarer Kräfte, wie „energy“ und „motion“, an.

¹²Jackson Pollock: *Statement*, 1950, zit. nach: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 145.

¹³O'Connor, Thaw: *Pollock*, 1987, S. 253.

Friedman überliefert in seiner Pollock-Biographie *Jackson Pollock: Energy Made Visible* folgende Sätze, die Pollock im Laufe seines letzten Lebensjahres gesagt haben soll:

My concern is with the rhythms of nature . . . the way the ocean moves. . . . The ocean's what the expanse of the West was for me. . . . I work from the inside out, like nature.¹⁴

Pollock äußert hier explizit sein Anliegen, sich mit den Rhythmen der Natur und den Bewegungen des Ozeans zu befassen. Er vergleicht den Ozean mit der Weite des amerikanischen Westens, in dem er aufgewachsen ist. Bereits 1944 hatte Pollock in einem Interview erwähnt, daß das Meer für ihn den amerikanischen Westen ersetze.¹⁵ Die Naturverbundenheit von Pollock ist so intensiv, daß er sogar die Arbeitsweisen der Natur übernimmt. Was genau meint Pollock, wenn er davon spricht, „from the inside out, like nature“ zu arbeiten? Pollock vergleicht seinen Schaffensprozeß mit dem direkten Vorgehen beim Zeichnen. Er sagt, zu Beginn des Arbeitsprozesses habe er nur eine sehr allgemeine Vorstellung von dem fertigen Bild, weil es eben noch nicht geschaffen worden sei.

Wright: Then you don't actually have a preconceived image of a canvas in your mind?

Pollock: Well, not exactly — no — because it hasn't been created, you see. Something new — it's quite different from working, say, from a still life where you set up objects and work directly from them. I do have a general notion of what I'm about and what the results will be.

Wright: That does away with all preliminary sketches?

Pollock: Yes, I approach painting in the same sense as one approaches drawing; that is, it's direct.¹⁶

¹⁴Zit. nach Bernhard H. Friedman: *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, London 1973, S. 228.

¹⁵*Jackson Pollock: Answers to a Questionnaire*, 1944, zit. nach: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 137–138.

¹⁶*Pollock: Interview with Wright*, 1950, S. 144.

In einer 1947 in *Possibilities* erschienenen Notiz schrieb Pollock:

When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of „get acquainted“ period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through.¹⁷

Pollock betrachtet seine Bilder als etwas Eigenständiges, Lebendiges. Die Bilder entwickeln eine nur bedingt vom Künstler zu steuernde Eigendynamik. Das Bild fordert Pollock heraus, und nur wenn ein enges Verhältnis zwischen dem Bild und dem Künstler besteht, kann ein gelungenes Resultat entstehen. Bild und Künstler stehen sich gleichberechtigt gegenüber. Dabei ist sowohl der Künstler als auch das Bild als ein Teil der Natur zu betrachten. Am prägnantesten hat Pollock sein Verhältnis zu Natur mit der lakonischen Bemerkung *I am nature* formuliert. Nach Lee Krasner und Fritz Bultman fällt dieser berühmt gewordene Satz im Sommer 1944 in einem Disput mit Hans Hofmann über die Rolle der Natur als künstlerischen Ausgangspunkt.¹⁸ Auf die Bemerkung von Hofmann, daß Pollock nicht nach der Natur arbeite, entgegnet dieser „I am nature.“ Hofmann äußert daraufhin, man liefe Gefahr sich zu wiederholen, wenn man nur aus sich selbst arbeite. Für Lee Krasner ist die Äußerung *I am nature* Ausdruck eines grundsätzlich neuen Verhältnisses von Künstler und Natur. Das auch noch im Kubismus vorhandene Verständnis des Künstlers als Beobachter der Natur werde durch die Einheit zwischen Künstler und Natur abgelöst.¹⁹

¹⁷Jackson Pollock: *Statement*, 1947, zit. nach: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 139–140. Von *Possibilities* erschien nur eine einzige Ausgabe. Zu den Herausgebern gehörten u.a. Robert Motherwell und Harold Rosenberg.

¹⁸Vgl. Steven Naifeh, Gregory White Smith: *Jackson Pollock: An American Saga*, London 1989, S. 486.

¹⁹Vgl. Bruce Glaser: *Jackson Pollock. An Interview with Lee Krasner*, in: *Arts Magazine*, 41: 6, April 1967, S. 38.

Pollock faßt Malerei als „Selbstentdeckung“ und „Daseinszustand“ auf: Jeder gute Künstler male sich selbst.

[...] well, painting is a state of being. [...] Painting is self-discovery. Every good artist paints what he is.²⁰

Pollock identifizierte seine Persönlichkeit mit seiner Kunst und entwickelt eine ausgeprägt physische und psychische Beziehung zum Bild. Die Identifikation des Selbst mit Natur muß mit Pollocks Auffassung von Malerei als *self-discovery* oder *state of being* verknüpft werden. Pollock versteht seine Arbeiten nicht als abstrakt und erklärt, er sei immer ein wenig und manchmal sogar sehr gegenständlich.

I don't care for „abstract expressionism“ and it's certainly not nonobjective,“ and not „nonrepresentational“ either. I'm very representational some of the time, and a little all of the time.²¹

Pollock wehrt sich gegen eine zu festgelegte und spezifische Deutung seines Werkes. Die Interpretation seiner Arbeiten als Ausdruck urbanen Lebens, wie Katherine Kuh sie vorgenommen hat, weist er deutlich zurück.²² In dem Interview mit Selden Rodman heißt es:

„What a ridiculous idea,“ he said, „expressing the city — never did it in my life!“
 „[...] What are you expressing, if you're not expressing the turbulence of city life — or your reaction to it?“
 He thought hard, grimacing with the effort. „Nothing so specific

²⁰Rodman: *Pollock*, 1956, S. 82.

²¹Ibid., S. 84–85

²²Katherine Kuh hatte *Covergence: Number 10, 1952*, 1952 zusammen mit zwei Werken von Kline und einem Gemälde von de Kooning in dem Amerikanischen Pavillon der Biennale in Venedig 1956 unter dem Titel *American Artists Paint the City* gezeigt. Vgl. O'Connor, Thaw: *Pollock: A Catalogue Raisonné*, 1995, Ergänzungsband Nr. 1, S. 80.

...My times and my relation to them ... No. Maybe not even that. [...]"²³

3.2 Willem de Kooning

Willem de Kooning hat seine Ansichten über Kunst in Vorträgen und Interviews artikuliert. Die Auseinandersetzung mit der äußeren Natur spielt für de Kooning eine wichtige Rolle. Es gibt für ihn keinen Bruch mit der Vergangenheit. De Kooning bezeichnet es in einem Interview mit David Sylvester als problematisch und absurd, heute noch so etwas wie ein menschliches Antlitz darstellen zu wollen, findet es aber noch absurder, dies nicht zu tun.

I don't really feel like a non-objective painter at all. [...] It's really absurd to make an image, like a human image, with paint, today, when you think about it, since we have this problem of doing it or not doing it. But then all of a sudden it was even more absurd not to do it.²⁴

Das Bewußtsein, in eine ungeordnete Welt hineingeboren zu sein, prägt de Koonings Denken. Am 18. Februar 1949 hält de Kooning bei *Subjects of the Artist* einen Vortrag, in dem er dieses Gefühl darzustellen versucht. Der Künstler stehe vor derselben Leere wie Gott vor der Schöpfung. Daraus resultiere ein Gefühl des Verlorenseins. Die beste Reaktion darauf besteht nach de Kooning im „Zittern.“

In Genesis, it is said that in the beginning was the void and God acted upon it. For an artist that is clear enough. [...] One is utterly lost in space forever. You can float in it, fly in it,

²³Rodman: *Pollock*, 1956, S. 84.

²⁴*Willem de Kooning: Interview with David Sylvester*, 1963, zit. nach: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 45.

suspend in it and today, it seems, to tremble in it is maybe the best or anyhow very fashionable.²⁵

Den Begriff „Zittern“ wendet de Kooning auch auf Kunst an. Es bedeute Unordnung und Nichtfestgelegtsein. De Kooning erklärt, daß die einzige Gewißheit heute im Bewußtsein seiner selbst liege und die Vorstellung von Ordnung Begrenzung bedeute und nur „von oben“ kommen könne.²⁶ 1950 äußert sich de Kooning in dem Vortrag *The Renaissance and Order* noch einmal über Ordnung: Er zeigt sich beeindruckt von Natur, hält es aber für sinnlos, daß der Künstler Ordnung in die Natur bringt. Statt dessen solle man lieber in sich selbst Ordnung bringen.

Nature, then is just nature. I admit I am very impressed with it. The attitude that nature is chaotic and that the artist puts order into it is a very absurd point of view, I think. All that we can hope for is to put some order in ourselves.²⁷

Der Rekurs auf die eigene Person hat bei de Kooning nicht das Zurückweisen der äußeren Natur zur Folge. Im Gegenteil, das Zurückgreifen auf die eigene Erfahrungswelt ist für de Kooning der einzig mögliche Umgang mit der von ihm empfundenen Unsicherheit. Seine Formen basieren daher auch auf konkreten Erfahrungen: „Forms ought to have the emotion of a concrete experience.“²⁸ Zu Selden Rodman sagt de Kooning, daß seine visuellen Eindrücke zu Formen werden. Ob sie sich dann zufällig in den Gemälden zum Gegenständlichen formen, ist für ihn nicht klar.

„Whatever I see,“ he says, „becomes my shapes and my condition. The recognizable forms people sometimes see in the pictures

²⁵ Willem de Kooning: *A Desperate View*, 18. Feb. 1949, in: Thomas B. Hess: Kat. *Willem de Kooning*, The Museum of Modern Art, New York 1968, S. 15.

²⁶ Vgl. *ibid.*

²⁷ Willem de Kooning, *The Renaissance and Order*, 1950, zit. nach: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 36

²⁸ *de Kooning: Interview with Sylvester*, 1963, S. 47.

after they're painted, I see myself, but whether they got there accidentally or not, who knows?"²⁹

3.3 Franz Kline

Franz Kline hat seine Ansichten über Kunst vorrangig in Interviews, die alle aus seinen späten Jahren stammen, dargelegt. Die Arbeiten von Kline sind immer wieder mit Architekturformen assoziiert worden. In den Interviews wird Kline daher eingehend nach der Rolle des Gegenständlichen in seinem Werk befragt. Kline hat sich nie gegen gegenständliche Deutungen seiner Arbeiten gewehrt. Sein Verhältnis zur Natur läßt sich als undogmatisch charakterisieren. In einem Interview verneint er die Frage von David Sylvester, ob ihn eine gegenständliche Interpretation seiner Arbeiten stören würde.

Sylvester: How do you want your pictures to be read? Are they to be read as referring to something outside themselves? Do you mind whether they are? Do you mind whether they're not?

Kline: No, I don't mind whether they are or whether they're not. No if someone says, „that looks like a bridge“, it doesn't bother me really. A lot of them do.

Sylvester: And at what point in doing them are you aware that they might look like a bridge?

Kline: Well, I like bridges.

Sylvester: So you might be aware quite early on?

Kline: Yes, but then I — just because things look like bridges, I mean. . . Naturally, if you title them something associated with that, then when someone looks at it in the literary sense, he says, „he's a bridge painter“, you know.³⁰

²⁹Selden Rodman: *Willem de Kooning*, 1956, in: ders.: *Conversations*, 1961, S. 101–2.

³⁰*Franz Kline 1910–1962. An Interview with David Sylvester*, 1960, in: *Living Arts*, 1, 1963, S. 7.

In einem Interview mit Selden Rodman erklärt Kline, daß er die Gefühle, die visuelle Erfahrungen in ihm wachriefen, male. Kline betont, daß seine visuellen Eindrücke von der Stadt geprägt seien und er aus seinem Fenster eben keine Bäume sehe.

When I look out the window — I have always lived in the city — I don't see trees in bloom or mountain laurel. What I do see — or rather, not what I see but the feelings aroused in me by that looking — is what I paint.³¹

Kline erklärt seine visuellen Eindrücke in der Stadt zur Inspirationsquelle seiner Bilder. Als Kline von Katherine Kuh gefragt wird, ob er sich als amerikanischer Maler fühlt, entgegnet Kline, daß er sich nicht vorstellen könne, längere Zeit in Europa oder gar außerhalb New Yorks zu arbeiten. Er bezeichnet das Leben in New York als Grundlage und Inspirationsquelle für seine Arbeit.³² Obwohl Kline sein Werk mit konkreten visuellen Erlebnissen verbindet, betont er, daß er niemals bewußt figurative Formen forcieren. Manche Formen seien figurativ für ihn, und er akzeptiere es, wenn sich daraus dann ein figuratives Bild entwickeln würde. Bei einer langen Linie würden sich zwangsläufig Assoziationen mit Architektur, Brücken oder Autobahnen ergeben.

There are forms that are figurative to me, and if they develop into a figurative image that's — it's all right if they do. I don't have the feeling that something has to be completely non-associative as far as figure form is concerned.

Sylvester: But do you have the feeling that they have to be associative either? I mean the way that de Kooning in his later paintings, you know the paintings, the sort of outdoor paintings in the last two years, wants them, really wants them to correspond to experiences of parkways and . . . You don't think

³¹Selden Rodman: *Franz Kline*, in: ders.: *Conversations*, 1961, S. 109–110.

³²Vgl. Katherine Kuh: *Franz Kline*, in: Kuh: *The Artist's Voice*, 1962, S. 153.

in those terms?

Kline: I think that if you use long lines, they become — what could they be? The only thing they could be is either highways or architecture or bridges.³³

In dem Interview mit Katherine Kuh erklärt Kline, daß er trotz einer assoziativen Formensprache nicht direkt vom Gegenständlichen ausgehe. Er bezeichnet seine Bilder als „painting experiences.“ Wenn er mit dem Bild beginne, wisse er nicht, welche „Erfahrung“ er malen werde, während des Malprozesses würde sich aber eine bestimmte „Erfahrung“ herausbilden. Er male eine „Organisation, die zu einem Gemälde wird.“

[...], these are painting experiences. I don't decide in advance that I'm going to paint a definite experience, but in the act of painting, it becomes a genuine experience for me. [...] I don't paint a given object — a figure or a table; I paint an organization that becomes a painting. If you look at an abstraction, you can imagine that it's a head, a bridge, almost anything — but it's not these things that get me started on a painting.

Question: Why do you avoid direct imagery?

Kline: I don't know. I don't think it's conscious with me. If something happens to look like something tangible, this doesn't bother me — but I myself don't use real objects as models. I just don't work that way. It's not that I don't accept the method; I don't think there's any reason to say „no“ to the figure or to the object, but it so happens that I haven't been working with definite figures or objects. I don't see how I could with the kind of painting I do.³⁴

Kline hebt hervor, daß die Maler seiner Generation ihre Kreativität anders einsetzen würden: Man gehe heute nicht mehr mit einer genauen Vorstellung des kreativen Prozesses an ein Werk heran, sondern arbeite mit Assoziationen.

³³ *Kline: Interview with Sylvester*, 1960, S. 7.

³⁴ *Franz Kline*, in: Kuh: *The Artist's Voice*, 1962, S. 144–145.

„Procedure is the key word,“ he said. „The difference is that we don’t begin with a definite sense of procedure. It’s free association from the start to the finished state. [...]“³⁵

3.4 Robert Motherwell

Das Reflektieren über Sprache nimmt eine wichtige Position im Denken und Schaffen von Robert Motherwell ein.³⁶ Motherwell hat Dokumente zu moderner Kunst herausgegeben, an Zeitschriften mitgearbeitet, theoretische Texte zu den unterschiedlichsten Themen verfaßt und sich in Essays und Interviews zu seinen Arbeiten geäußert.³⁷

Die Auseinandersetzung mit der französischen Moderne hat Motherwells Denken geformt. Sein besonderes Interesse gilt dem Symbolismus mit seinen Dichtern Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und Valéry und dem Surrealismus.³⁸ Im Symbolismus sieht Motherwell das Hauptanliegen moderner Kunst verwirklicht: das Erfassen von Grundzügen der Realität durch das Darstellen der Wirkungen auf den Gegenstand und Finden von Entsprechungen.

[...] modern art in general is symbolic, in the French sense of indirection. [...] Mallarmé said somewhere, „You don’t represent the object, you represent the *effect of the object*.“ That’s where the correspondence comes in.³⁹

³⁵Rodman: *Kline*, in: ders.: *Conversations*, 1961, S. 108.

³⁶Die wichtigsten Texte vereint: Stephanie Terenzio (Hrsg.): *The Collected Writings of Robert Motherwell*, New York, Oxford 1992. Alle zitierten Texte von Motherwell beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf den genannten Band.

³⁷Motherwell hat z.B. 1944 im Auftrag der Verleger George Wittenborn und Heinz Schultz begonnen, die Serie *Documents of Modern Art* herauszugeben.

³⁸Zu Motherwells Interesse an der französischen Moderne vgl. *Letter from Robert Motherwell to Frank O’Hara*, 18. Aug. 1965, S. 154–55.

³⁹*Robert Motherwell: Interview with Richard Wagener*, 14. Juni 1974, S. 215.

Nach Motherwell füllt der Künstler die Leerstelle aus, die zwischen ihm und der Welt entsteht.⁴⁰ Die emotional durchlebten Erfahrungen mit der Welt seien der Inhalt jeder Kunst. Die Funktion des modernen Künstlers liege darin, die Empfindungen der modernen Wirklichkeit darzustellen.

The function of the *modern* artist is by definition the felt expression of modern reality.⁴¹

Das Verhältnis zur Natur thematisiert Motherwell in mehreren Texten. 1944 geht Motherwell in *Painters Objects* der Frage nach grundsätzlichen Unterschieden zwischen abstrakter und gegenständlicher Kunst nach. Er spricht von der Schwierigkeit der abstrakten Kunst, sich vom Gegenständlichen zu befreien: „Still, it is not easy to rid oneself of the object of the external world.“⁴² Für Motherwell bleibt die äußere Welt in Mondrians Kompositionen dadurch präsent, daß man sich ihre Absenz vergegenwärtigt. Durch die Konzentration auf die Bildstruktur werde das Bild selbst zu einem Objekt. Das völlige Zurückweisen der äußeren Welt als Modell betrachtet Motherwell als Phänomen des frühen 20. Jahrhunderts und erklärt, daß man heute die selbstauferlegten Beschränkungen der Abstraktion lockern müsse.

Im Gegensatz zu allen anderen *Abstrakten Expressionisten* stehen für Motherwell Kunstwerke eindeutig in einem Konkurrenzverhältnis zur Natur: „The problem is to make an abstract painting as rich as nature, something the cubist tradition could not do.“⁴³ Motherwell spricht von der physischen Präsenz und dem Reichtum der Natur, gegen den der Künstler ankommen müsse. In solchen Werken, deren Sujet Natur sei, würde dies jedoch am wenigsten gelingen.

⁴⁰Vgl. Robert Motherwell: *What Abstract Means to Me*, 1951, S. 86.

⁴¹Robert Motherwell: *The Modern Painter's World*, 1944, S. 28; vgl. auch ibd., S. 31.

⁴²Ibid., S. 24.

⁴³Robert Motherwell: *Interview with Bryan Robertson, Addenda*, 1965, S. 144.

What paintings can stand against the physical presence of nature? Few, and often least of all those who have nature as the principal subject.⁴⁴

Der richtige Weg, Natur zu „imitieren“ liegt für Motherwell in der Anwendung ihrer eigenen Prozesse: „One might say that the true way to 'imitate' nature is to employ its own processes.“⁴⁵ Dennoch wehrt sich Motherwell gegen die Deutung seiner Gemälde als abstrakte Naturdarstellung.

My paintings are not an „abstract version of nature,“ nor is most Abstract Expressionist painting. My work has a strong sense of light, but it is not atmospheric light; [...]⁴⁶

1946 schreibt Motherwell in dem Essay *Beyond the Aesthetic*, daß es vollkommen unmöglich ist, sich von gegenständlichen Assoziationen bei der Verwendung von Farbe zu lösen — unabhängig davon, wie abstrakt die Kunst ist. Ohne Assoziationen könnten keine Gefühle entstehen, wodurch Farbe als künstlerisches Element bedeutungslos werden würde.

The „pure“ red of which certain abstractionists speak does not exist, no matter how one shifts its physical contexts. Any red is rooted in blood, glass, wine, hunters' caps, and a thousand other concrete phenomena. Otherwise we should have no feeling toward red or its relations and it would be useless as an artistic element.⁴⁷

Bisweilen sind Motherwells Äußerungen widersprüchlich: 1962 bekennt er sich zu einer symbolischen Verwendung von Farbe: „Mainly

⁴⁴ *Letter from Motherwell to O'Hara*, 1965, S. 149.

⁴⁵ Zit. nach H. H. Arnason: *Robert Motherwell*, New York 1982, S. 147.

⁴⁶ Jack Flam: *With Robert Motherwell*, 1983, in: Kat. *Robert Motherwell*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York 1983, S. 15.

⁴⁷ Robert Motherwell: *Beyond the Aesthetic*, 1946, S. 38.

I use each color as simply symbolic: ocher for the earth, green for the grass, blue for the sea and sky.“⁴⁸ 1965 gesteht er Farbe zwar Assoziationen zu, spricht ihr aber den Symbolcharakter ab: „Color is a thing for me, and not a symbol for something else, say the sky — though associations are unavoidable.“⁴⁹

3.5 Barnett Newman

Neben Robert Motherwell ist vor allem Barnett Newman als Verfasser kunsttheoretischer Schriften hervorgetreten.⁵⁰ Die wichtigsten Texte sind in den 40er und 60er Jahren entstanden. Während die Schriften aus den 40er Jahren größtenteils programmatischen Inhalts sind oder sich mit primitiver Kunst⁵¹ auseinandersetzen, handelt es sich bei den späteren Texten vor allem um Interviews oder kurze Statements zu seinen Werken.

Newman stand der sprachlichen Vermittlung von Kunst skeptisch gegenüber. 1966 ging er in einem Interview mit Thomas Hess sogar so weit, zu behaupten, daß es grundsätzlich unmöglich sei, etwas Lebendiges zu beschreiben. Genauso unmöglich sei es für ihn wie für jeden anderen, über seine Kunst zu sprechen:

If I were to ask somebody, „What is the girl you went out with like?“ he could go into a fantastic description and I still would have no idea of who she was, if he told me she was blond and she was six feet tall and all that. So that the attempt to describe

⁴⁸Robert Motherwell: *A Conversation at Lunch*, November 1962, S. 136.

⁴⁹Motherwell: *Interview with Robertson, Addenda*, 1965, S. 143.

⁵⁰Die wichtigsten Texte von Newman vereint Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, Berkeley, Los Angeles 1990. Alle zitierten Texte von Newman beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf den genannten Band.

⁵¹1943 lernte Newman die Galeristin Betty Parsons kennen, für die er Ausstellungen mit präkolumbianischen Steinskulpturen und indianischer Malerei organisierte.

something which is alive is impossible. And the reason I am willing to speak here is that I know that it is impossible to talk about my work. And since it's for me or anybody else to talk about my work, I feel I might as well talk about it.⁵²

In einem Fernsehinterview erwähnt Newman, daß er die Schwierigkeit über Malerei zu sprechen als Herausforderung versteht. In den 60er Jahren hat er sich zunehmend diesem Problem gestellt und mehrfach zu eigenen Arbeiten Stellung genommen.

Liest man die Texte im Hinblick auf Newmans Verständnis der Beziehung zwischen Natur und Malerei, stellt man eine Wandlung von der noch in den 40er Jahren dominierenden und in der Auseinandersetzung mit der sogenannten primitiven Kunst wurzelnden Vorstellung der Verschmelzung von Mensch und Natur hin zu einer den Schöpfungsakt des Künstlers in den Vordergrund rückenden Auffassung, die Newmans Denken in den 60er Jahren beherrscht.⁵³ Besonders anschaulich wird Newmans Naturauffassung, wenn er zwischen der europäischen Tradition und der neuen amerikanischen Malerei vergleicht. Das Bemühen um eine Abgrenzung von Europa und die Betonung der Andersartigkeit der neuen amerikanischen Malerei ist eine Konstante in Newmans Schriften und begegnet einem in den frühen Essays der 40er Jahre ebenso wie in den Texten aus den 60er Jahren. Nicht selten artikuliert Newman seine Ansichten voller Polemik, die sich vor allem immer wieder gegen Mondrian richtet.⁵⁴

Die wichtigsten Texte der 40er Jahre sind *The Plasmic Image* von

⁵² *A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess*, 1966, S. 280–281. Das Interview fand anlässlich der Ausstellung *The Stations of the Cross* statt und wurde erstmalig in dem Band mit den Schriften von Barnett Newman veröffentlicht.

⁵³ Vgl. dazu auch Heynen: *Newman*, 1979, S. 174–175.

⁵⁴ Heynen erwähnt, daß Newman Mondrian während seiner New Yorker Zeit nicht kennengelernt habe, auch seien ihm nur Mondrians englischsprachige Essays bekannt gewesen. Nirgends gehe Newman ausführlich auf Mondrian ein, nach Heynen richtet sich Newmans Kritik nicht nur gegen Mondrian, sondern läßt sich auch auf Kandinskij übertragen. Vgl. *ibid.*, S. 168–173.

1945 und *The Sublime Is Now* von 1948. *The Plasmic Image* erschien, als Newman noch mit organischen Formen arbeitete und seine endgültige Formensprache noch nicht gefunden hatte. *The Sublime Is Now* wurde veröffentlicht, als Newman mit *Onement, I* sein erstes „abstraktes“ Bild mit einem vertikalen Streifen, dem sogenannten *zip*, gemalt hatte. In *The Plasmic Image* formuliert Newman erstmalig in einem längeren Text die Ideen der neuen amerikanischen Malerei.⁵⁵ Der Begriff *plasmic* steht hier für eine Kunst, die im Gegensatz zur *plastic art* der europäischen Tradition jedweden Formalismus ablehnt und formale Qualitäten wie Formen und Farben in „mentales Plasma“ verwandelt und in den Dienst der Ideen und Visionen des Künstlers stellt.

The new painter feels that these shapes must contain the plasmic entity that will carry his thought, the nucleus that will give life to the abstract, even abstruse ideas he is projecting. I therefore wish to call the new painting „plasmic,“ because the plastic elements of the art have been converted into mental plasma. The effect of these new pictures is that the shapes and colors act as symbols to [elicit] sympathetic participation on the part of the beholder in the artist's vision.⁵⁶

Newman rückt die neue Malerei in die Nähe zur primitiven Kunst, in der Wirklichkeit nach Newmans Verständnis grundsätzlich überhöht wird. Auch in diesem Kontext äußert Newman Vorbehalte gegenüber der europäischen Moderne, die nur rein formale Muster der primitiven Kunst übernommen habe, keineswegs aber deren magische Wirkung.

The new painter is in the tradition of the primitive artist, who since he was always face-to-face with the mystery of life, was always more concerned with presenting his wonder, his terror before it or the majesty of its forces, rather than with plastic qualities of surface, texture etc.⁵⁷

⁵⁵Vgl. Barnett Newman: *The Plasmic Image*, 1945, S. 138–155.

⁵⁶Ibid., S. 141–142.

⁵⁷Ibid., S. 145.

Unter dem Eindruck der Mondrian-Retrospektive, die im Frühjahr 1945 im Museum of Modern Art stattfand, äußert sich Newman zu Mondrian und wirft ihm fanatischen Purismus und eine grobe Vereinfachung der Welt vor.⁵⁸ Weiterhin kritisiert Newman an den abstrakten Künstlern — Newman nennt hier keine Namen — die Ausblendung von Inhalten, so daß sich die Kunst ähnlich wie im Islam auf ein Ornament reduzieren lasse.⁵⁹

Newman plädiert in *The Plasmic Image* für eine die Wirklichkeit transzendierende und die Grundprämissen des Lebens in den Vordergrund stellende Kunst. Er führt dafür die Kategorie des Erhabenen ein, die er in dem drei Jahre später erscheinenden Essay *The Sublime Is Now* ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.⁶⁰ Newman beruft sich hier vor allem auf Edmund Burke, dessen 1757 veröffentlichte Abhandlung *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* Unterscheidungsmerkmale zwischen Erhabenem und Schönerem zu finden sucht. Schöne Objekte sind nach Burke klein, glatt, eben, hell und zart, erhabene Objekte groß, rau, ungehobelt, dunkel, fest und massiv. Das Schöne ruft Vergnügen wach, das Erhabene hingegen Schrecken und Schmerz. Burke betont, daß Schmerz stärker auf das Gemüt wirkt als Vergnügen.⁶¹

Es ist nicht zu ermitteln, wie intensiv Newman sich mit Burke auseinandergesetzt hat. Er geht in *The Sublime Is Now* an keiner Stelle auf konkrete Textstellen von Burke ein, er greift das Begriffspaar schön-erhaben ohne die von Burke dargelegten Charakteristika auf. Ohne nähere Erläuterung läßt Newman zu Beginn des Textes die Bemerkung fallen, Burkes Trennung vom Erhabenen und Schönen sei

⁵⁸Vgl. *ibid.*, S. 141.

⁵⁹Vgl. *ibid.*.

⁶⁰Vgl. *ibid.*, S. 140 und Barnett Newman: *The Sublime Is Now*, 1948, S. 170–173.

⁶¹Vgl. Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989, erster Teil, 7, S. 72, dritter Teil, 27, S. 166. Burke entwirft jedoch nicht nur ein ästhetisches Modell, sondern weitet seine Überlegungen auf die Gesellschaft aus. Analog zu der Gegenüberstellung von Erhabenem und Schönerem steht für ihn der Selbsterhaltungs- und Geselligkeitstrieb.

zwar einfach und naiv, aber klar. Außerdem lese sich Burke wie ein Handbuch zum Surrealismus.

In *The Sublime Is Now* reklamiert Newman für die neue amerikanische Malerei das Erhabene und findet damit eine neue Vokabel, um sich von der abendländischen Kunsttradition abzugrenzen. Das Erhabene, das bei Burke eine Eigenschaft der Natur ist, wird von Newman auf die Kunst übertragen.⁶² Newman kritisiert das Postulat von idealer Schönheit, das seit der griechischen Antike das Abendland beherrscht habe. Newman sieht den abendländischen Künstler in einem ständigen Konflikt zwischen Erhabenem und Schönerem. Das Verhältnis zum Absoluten, das Sublime, kann für Newman nicht in vollkommener Form verwirklicht werden, das heißt, Sublimität und formale Perfektion schließen sich aus. In Gotik und Barock habe man durch das Zerstören von Form Sublimität schaffen können. In der Moderne sei zwar Schönheit attackiert worden, dennoch seien keine neuen Visionen und erhabene Bilder entstanden, sondern eine andere Art von Schönheit, die das Sublime überlagere. Die europäische Kunst existiert nach Newman nur innerhalb der sicht- und fühlbaren Welt. Im Gegensatz dazu sei man in Amerika frei vom Ballast der Tradition und damit in der Lage, unter der Mißachtung der Frage nach Schönheit eine erhabene Kunst zu entwickeln. Diese Kunst sei für jeden Menschen zu verstehen.

We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making *cathedrals* out of Christ, man or „life,“ we are making [them]

⁶²Vgl. Regine Prange: *Jackson Pollock, Nummer 32, 1950*, Frankfurt 1996, S. 41.

out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.⁶³

Während Newman in *The Plasmic Image* noch die primitive Kunst für seine Abgrenzungsstrategie gegenüber der europäischen Tradition instrumentalisiert hatte, genügt ihm in *The Sublime Is Now* allein die neue amerikanische Malerei, die er selbstbewußt gegen die europäische Kunst verteidigt. Newman postuliert eine Kunst, die den Bezug zu sich aus der sichtbaren Welt rekrutierenden Bilder ausschließt, um die Beziehung zum Absoluten glaubhaft gestalten zu können.

Aufschlußreich für Newmans Naturverständnis ist ein Vorwort in einem Ausstellungskatalog über seinen Kollegen Theodoros Stamos, das Newman auf die Bitte von Betty Parsons verfaßt hat.

Communion with nature, so strongly advocated by the theorists as the touchstone of art, the primal aesthetic root, has always been confused with a love of nature. [...] The concept of communion became a *reaction to* rather than a *participation with*, so that a concern with nature, instead of doing what is supposed to do — give man some insight into himself as an object in nature — accomplished the opposite and excluded man, setting him apart to make nature the object of romantic contemplation.⁶⁴

Newman verlangt von Kunst, daß sie dem Menschen Einblick in sein Selbst als ein Bestandteil von Natur gibt. Der Künstler soll Formen entwickeln, die in der Natur nicht vorhanden sind, um daraus eine Kunst zu schaffen, die der Natur viel näher steht als jede Kunst, die Natur als erkennbares Sujet hat. Immer wieder hat Newman darauf

⁶³Newman: *The Sublime Is Now*, 1948, S. 173.

⁶⁴Barnett Newman: *Stamos*, 1947, S. 109.

hingewiesen, daß das Thema von Kunst das Selbst und nicht Natur ist: „The self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting and sculpture.“⁶⁵

Newman wehrt sich vehement gegen die Feststellung von David Sylvester, Mondrian sei ihm insofern ähnlich, als seine Formensprache keine Natur-Assoziationen beinhalte und dennoch eine Vorstellung von Wirklichkeit transportiere. Newman entgegnet, daß Mondrian sich mit seinem System von Horizontalen und Vertikalen sehr wohl an der Natur orientiere.

I would say that Mondrian was definitely related to the theory of nature: his horizontals and verticals moved in relation to, you might say, Platonic essences of the world.⁶⁶

Newman hat Vorbehalte gegen die Verwendung des Begriffs *Natur*, weil für ihn dabei die Bedeutung Landschaft mitzuschwingen scheint. Er lehnt den Begriff dann ab, wenn seine Verwendung mißverständlich sein könnte. 1966 heißt es in einem Fernsehinterview: „My work has nothing to do with nature — nature meaning landscape.“⁶⁷ Er grenzt sich von Mondrian und Kandinskij mit der Begründung ab, daß diese immer noch mit Formen arbeiten, die sich mit Natur assoziieren lassen. Um zu betonen, daß er eine ausschließlich nicht-assoziative Formensprache anstrebt, findet er die Formulierung „I removed myself from nature, but I did not remove myself from life.“⁶⁸ Farbe und Leinwand müssen für Newman „träge“ sein, um dem Gemälde Leben

⁶⁵Barnett Newman: *From „Exhibition of the United States of America“*, 1965, S. 187.

⁶⁶*Barnett Newman: Interview with David Sylvester*, 1965, S. 256. Bevor das Interview von der BBC gezeigt wurde, fügte Newman noch einige ergänzende Bemerkungen über den Vergleich mit Mondrian hinzu: Im Gegensatz zu Mondrian, der seine Gemälde aus Einzelteilen konstruierte, betrachte er seine Gemälde als Ganzes, das sich nicht in Einzelteile zerlegen lasse. Vgl. *ibid.*, S. 254.

⁶⁷Zit. nach Mackie: *Art/Talk*, 1989, S. 163.

⁶⁸*Newman: Interview with Sylvester*, 1965, S. 255.

einhauchen zu können; ansonsten bestehe die Gefahr, „sich in das Material zu verlieben.“

For me, the material, whether canvas or paint, has to be inert, so that I myself can create the sense of life. Otherwise there is the danger that I fall in love with the material.⁶⁹

Newman unterscheidet deutlich zwischen dem Interpretieren und Schaffen von Natur. Er spricht davon, selbst Natur zu schaffen.

I insist that I'm an artist. I'm not a piano player, I'm not interpreting nature or reality — I'm making it [...]⁷⁰

3.6 Clyfford Still

Bei keinem *Abstrakten Expressionisten* läßt sich eine größere Diskrepanz zwischen den Bemerkungen der Kritiker und den Äußerungen und Absichten des Künstlers feststellen als bei Clyfford Still. Still zog seine Konsequenzen daraus: Er äußerte sein Unbehagen in polemischen Briefen und weigerte sich von 1952 bis 1959, seine Werke öffentlich auszustellen. Am deutlichsten zeigt sich dieses Mißverhältnis bei der beharrlichen Deutung seiner Werke als abstrakte Natur- oder Landschaftsbilder, obwohl Still seinen Standpunkt darüber deutlich formuliert hat.

Still betrachtete Sprache als grundsätzlich unzureichendes Medium für das Verständnis seiner Bilder. Er sah keinen Sinn darin, seine Gemälde durch Worte zu erläutern. Die veröffentlichten Statements beschränken sich auf Vorworte zu seinen Katalogen, Briefe, Tagebucheinträge und Interviews. In dem Vorwort zum Katalog der Gemälde in Buffalo bemerkt Still:

⁶⁹ *Barnett Newman: Interview with Lane Slate*, 1963, S. 252.

⁷⁰ Barnett Newman: *Remarks at the Fourth Annual Woodstock Art Conference*, 1952, S. 246; vgl. auch ders.: *Painting and Prose/Frankenstein*, 1945, S. 93.

To supplement the reproductions of paintings shown in this catalogue with written comment by the painter represents not only the extreme of temerity on my part — it is patently presumptuous.⁷¹

Die Skepsis gegenüber Sprache als Medium der Kunstvermittlung war jedoch nur ein Aspekt von umfassender Kulturkritik.⁷² Seine scharf formulierte Kritik richtet sich nicht nur gegen die „dekadente“ westeuropäische Kunst, sondern gegen die ganze abendländische Kultur von Platon bis Einstein; auch der Kulturapparat, Museen und Kritiker eingeschlossen, wurde von Still nicht ausgeklammert.⁷³

Self-appointed spokesmen and self-styled intellectuals with the lust of immaturity for leadership invoked all the gods of Apology and hung them around our necks with compulsive and sadistic fervor. Hegel, Kierkegaard, Cézanne, Freud, Picasso, Kandinsky, Plato, Marx, Aquinas, Spengler, Einstein, Bell, Croce, Monet; — the list grows monotonous. But that ultimate in irony, — the Armory Show of 1913 — had dumped upon us the combined and sterile conclusions of Western Decadence.⁷⁴

In dem Interview mit Thomas Albright liefert Still einen Grund für seine ablehnende Haltung gegenüber der europäischen Kunst und

⁷¹Clyfford Still: *A Statement by the Artist*, in: Kat. *Clyfford Still. Thirty-three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery*, The Buffalo Fine Arts Academy Buffalo 1966, S. 16; vgl. auch Kat. *Clyfford Still*, San Francisco Museum of Modern Art, 1976, S. 110–111. Still hatte 1964 der *Albright-Knox Art Gallery* in Buffalo 31 Gemälde geschenkt.

⁷²Still betont jedoch, daß sich seine Kritik nicht gegen Literatur wendet. Vgl. Kat. *Clyfford Still*, San Francisco Museum of Modern Art 1976, S. 110–111

⁷³Bis zum heutigen Zeitpunkt ist keine Monographie über Still erschienen. Die Dissertation von David Anfam und die Monographie von Betty Freeman durften bis heute nicht veröffentlicht werden. Vgl. dazu Edel: *Still*, 1995, S. 1.

⁷⁴Clyfford Still: *Letter to Gordon Smith*, 1. Jan. 1959, in: Kat. *Still*, 1966, S. 6.

Kultur: Die europäische Kunst sei so dominierend gewesen, daß man jeder Kunst, die im Widerspruch dazu gestanden habe, mit Argwohn und Feindschaft begegnet sei.

„At the time, the Bauhaus and Surrealism—in their broadest senses — were the only accepted schools. Anything contrary to them was looked upon with the deepest suspicion and hostility.“⁷⁵

Mehrfach weist Still der Kultur mit ihrer Tradition Attribute wie tot und morbide zu.⁷⁶ In dem Katalog zu der 1952 im *Museum of Modern Art* von Dorothy Miller organisierten Ausstellung *15 Americans* schreibt Still: „The homage paid to it [sc. tradition] is a celebration of death.“⁷⁷

1963 erklärt Still in einem Interview mit Ti-Grace Sharpless, daß er nicht das Bedürfnis habe ein Zeitalter zu illustrieren, das wie er es nennt, von Wissenschaft, Technik, Macht und Tod geprägt sei.

I'm not interested in illustrating my time. A man's „time“ limits him, it does not *truly* liberate him. Our age — it is of science — of mechanism — of power and death. I see no point in adding to its mammoth arrogance the compliment of graphic homage.⁷⁸

Für Still gibt es nur eine Möglichkeit, diesem „toten“ Zeitalter zu entkommen, um seinen Anspruch nach einer lebendigen Kunst gerecht

⁷⁵Thomas Albright: *A Conversation with Clyfford Still*, 1976, in: *ARTnews*, 75: 3, März 1976, S. 32.

⁷⁶In dem Vorwort zu dem Katalog der Still-Sammlung in San Francisco schreibt Still, daß ein Aspekt, der ihn dazu bewogen habe, diesem Museum einen Teil seiner Gemälde zu schenken, die Räumlichkeiten seien, die eben keinem „Bauhaus Grab“ ähneln würden. Vgl. Clyfford Still: *A Statement by the Artist*, 1976, in: *Kat. Still*, 1976, S. 12.

⁷⁷Clyfford Still: *Letter*, 5. Feb. 1952, in: *Kat. 15 Americans*, 1952, S. 22.

⁷⁸*Clyfford Still: Interview with Ti-Grace Sharpless*, in: *Kat. Still*, 1963, ohne Seitenangabe.

zu werden: Jeder Bezug zur äußeren Welt muß so weit wie möglich ausgeschaltet werden.

I held it imperative to evolve an instrument of thought which would aid cutting through all cultural opiates, past and present, so that a direct, immediate, and truly free vision could be achieved, and an idea be revealed with clarity.⁷⁹

Die auf die Biologie des 19. Jahrhunderts zurückgehende Vorstellung, daß sich in der individuellen Entwicklung die Phylogenese wiederholt, ist grundlegend für Still.⁸⁰

I had not overlooked the organic lesson; ontogeny suggested that the way through the maze of sterility required recapitulation of my phylogenetic inheritance.⁸¹

Nur so ist verständlich, warum er so hartnäckig jeden Bezug seiner Arbeit zur äußeren Natur leugnet. Der Ausweg lag für Still in der vollkommenen und ausschließlichen Bezugnahme auf sich selbst. Die einzige Quelle, die er für seine Kunst zulassen kann, ist sein Ich. Er betrachtet seine Kunst als alleinigen Ort, der ihm die Möglichkeit der Selbstverwirklichung gibt. „My work is in the paintings. There I function and there alone would I be understood,“⁸² schreibt Still am 21. Februar 1975 an Henry Hopkins, den damaligen Direktor des *Museum of Modern Art* in San Francisco.

Die umfassendste und kohärenteste Darstellung seines Kunstverständnisses enthält das Interview mit Benjamin Townsend, der Still einen Tag nach Ende seiner Retrospektive in der *Albright Art*

⁷⁹Still: *Letter to Smith*, 1959, S. 7.

⁸⁰Vgl. Stephen Polcari: *The Intellectual Roots of Abstract Expressionism: Clyfford Still*, in: *Art International*, 25, Mai–Juni 1982, S. 18.

⁸¹Still: *A Statement*, 1966, S. 16–17.

⁸²Clyfford Still: *Letter to Henry Hopkins*, 21. Feb. 1975, in: *Kat. Still*, 1976, S. 25.

Gallery in Buffalo 1959 befragt hat. Ein wesentlicher Teil des Interviews beschäftigt sich mit Stills Verhältnis zur Natur.⁸³ Als Still von Benjamin Townsend gefragt wird, wie er zu dem Problem von *imagery*, d.h. bildlicher Darstellung, stehe, entgegnet Still, daß in seinem Werk der Künstler selbst das Bild und die einzige Quelle bildlicher Darstellung sei. Er betrachte jedes Gemälde als Bestandteil seiner persönlichen Geschichte und male daher auch nur für sich selbst und nicht für ein Publikum.

When I had told him my interest in imagery, he came at once to the point by stating that in his work, from beginning to end, he the artist is the image and the sole source of imagery. [...] „Each painting is an episode in a personal history, an entry in a journal,“ he explained. For this reason, he went on to say, he paints for no audience other than himself.⁸⁴

Da sich Still um eine Kunst bemüht, die auf bereits bekannte Bilder verzichtet, mißbilligt er den traditionellen Gebrauch des Begriffs *imagery* im Zusammenhang mit seinem Werk. Nach Townsend bedeutet *imagery* für Still etwas Identifizier- und daher auch Imitierbares. Still erklärt seine Freiheit und Unabhängigkeit „von allen äußeren, dekadenten und verderbenden Einflüssen.“⁸⁵ Er verneint die Frage von Townsend, ob seine Arbeiten auf irgendeine Weise mit Natur oder unbewußten Erinnerungen seiner Kindheit in der Prärie zusammenhängen, und erklärt, daß er nur sich selbst und keine Natur malt.

„The fact that I grew up on the prairies,“ he replied, „has nothing to do with my paintings, with what people think that they find in them. I paint only myself, not nature.“⁸⁶

⁸³Vgl. J. Benjamin Townsend: *An Interview with Clyfford Still*, in: Buffalo Fine Arts Academy, Albright Art Gallery: *Gallery Notes*, 23: 2, Sommer 1960, S. 8–14. Viele Äußerungen in dem Interview sind in indirekter Rede wiedergegeben.

⁸⁴Townsend: *Interview with Still*, 1960, S. 9.

⁸⁵Ibid., S. 11.

⁸⁶Ibid..

Still betont, daß er vor allem Kolorist ist und Farbe von konventionellen und vertrauten Assoziationen befreien will. Dazu gehöre das Angenehme, Leuchtende und Symbolische. Deswegen hat er besonders in den 40er Jahren sinnliche Farben, wie die *Fauves* sie beispielsweise benutzt haben, vermieden und statt dessen die Farbe sehr dick aufgetragen. Die dadurch entstandene *muddiness* sei beabsichtigt gewesen.⁸⁷ Weil er ein neues und einzigartiges Sujet, nämlich sich selbst, malen wollte, sei er gezwungen gewesen, Farbe auf eine neue und für viele nicht gerade „angenehme“ Weise zu verwenden.

The artist explained that he has consciously endeavoured in his paintings to disembarrass color from all conventional, familiar associations and responses; that is, from the pleasant, luminous, and symbolic. Especially in the paintings of the forties he avoided the appealing, sensuous colors of, for example, the Fauves. Instead he applied pigment flatly, harshly and heavily. This heavy use of impasto, he admitted, may have produced an unpleasant muddiness. The effect was intentional. Since he wished to use color to depict directly a new, unique subject — himself — he had to use it in a new, for many displeasing way.⁸⁸

Nach Still ist der Künstler vollkommen autonom, er lebe zwar in der Welt der Natur, sei aber nicht mehr abhängig von ihr; weder gegenüber der Natur noch der geschichtlichen Tradition oder dem Urteil der Gesellschaft fühle er sich verantwortlich. Das Sujet der Menschheit sei der Mensch, das des Künstlers der Künstler selbst.

For Still the artist is autonomous: he lives in the world of nature but is no more dependent upon it or answerable to it than he is to the continuum of historical tradition or the authoritative judgment of society. The proper subject of mankind is man; of the artist, himself.⁸⁹

⁸⁷ *Muddiness* kann sowohl *Schlammigkeit* als auch *Unklarheit* bedeuten.

⁸⁸ *Ibid.*, S. 13.

⁸⁹ *Ibid.*, S. 11.

Die Unabhängigkeit von der äußeren Natur bedeutet bei Still nicht ein Lossagen von allem Lebendigen. Im Gegenteil: Still sah in der Autonomie von der äußeren Welt die einzige Möglichkeit, eine Kunst zu schaffen, die etwas Lebendiges verkörpert.

The work itself [...] could not have existed without a profound concern to achieve a purpose beyond vanity, ambition, or remembrance, for a man's term of life. [...], let no man undervalue the implications of this work or its power for life; — or for death, if it is misused.⁹⁰

Still spricht hier von der seinem Werk innewohnenden „power for life.“ Er betrachtete seine Arbeiten als Bestandteil seiner Biographie und erklärt, daß er den Bildern Titel geben würde, wenn sie sich nicht ausschließlich auf seine Person beziehen würden. So versieht er seine Arbeiten nur mit dem Entstehungsjahr und Buchstaben, die auf die Reihenfolge der Entstehung innerhalb eines Jahres hindeuten. Dies habe jedoch nur für ihn Bedeutung. Still begreift sein Werk als etwas stetig Wachsendes, Organisches; kein Gemälde ist in sich selbst abgeschlossen, sondern eine kontinuierliche Entwicklung vorangegangener Gemälde, die sich in zukünftigen Bildern fortsetzt.

„No painting stops with itself, is complete of itself. It is a continuation of previous paintings and is renewed in successive ones,“ he stated, returning to his conception of art as organic.⁹¹

Um das organische Wachsen seines Werkes nachvollziehbar zu machen, war Still immer darauf bedacht, seine Gemälde grundsätzlich zusammen und nicht im Kontext mit den Werken anderer Künstler zu zeigen. Als Still 1976 dem *San Francisco Museum of Modern Art*

⁹⁰Still: *Letter to Smith, 1959*, S. 8.

⁹¹Townsend: *Interview with Still, 1960*, S. 14.

einige seiner Gemälde schenkt, macht er es dem Museum zur Auflage, seine Werke permanent auszustellen und sie nicht zusammen mit Arbeiten anderer Künstler zu zeigen.⁹²

3.7 Mark Rothko

Die meisten Statements von Rothko stammen aus der Zeit von 1945 bis 1948. In den 50er und 60er Jahren weigert sich Rothko zunehmend, Stellung zu seinen Arbeiten zu beziehen; die einzige und letzte ausführliche öffentliche Äußerung aus den späten Jahren stellt der Vortrag dar, den Rothko am 27. Oktober 1958 am New Yorker Pratt Institute in Brooklyn gehalten hat. Wie viele seiner Kollegen empfand auch Rothko das Dilemma, als Künstler zu seinem Werk Stellung nehmen zu müssen, obwohl sich für ihn der Inhalt der Bilder nicht über Sprache vermitteln ließ.⁹³ Im August 1950 schreibt Rothko an Newman:

I have nothing to say in words which I would stand for. I am heartily ashamed of the things I have written in the past. This self-statement business has become a fad this season.⁹⁴

Der umfangreichste und wichtigste Text von Rothko erschien im Winter 1947/48 unter dem Titel *The Romantics Were Prompted in Possibilities*.⁹⁵ Die Auffassung des Bildes als lebendiger Organismus prägt Rothkos Kunstverständnis. In *The Romantics Were Prompted* beschreibt Rothko seine Bilder als Dramen und die darin auftauchenden

⁹²Vgl. Kat. *Still*, 1976, S. 22–23.

⁹³Vgl. Dore Ashton: *About Rothko*, New York 1983, S. 144.

⁹⁴Zit. nach James E. B. Breslin: *Mark Rothko. A Biography*, Chicago 1993, S. 241.

⁹⁵Vgl. Mark Rothko: *The Romantics Were Prompted*, 1947, zit. nach: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 168–170.

shapes als Darsteller: „I think of my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers.“⁹⁶

Rothko gibt eine genaue Charakterisierung der *shapes*: Rothko erklärt sie zu Individuen, die sich in einer einzigartigen Situation befinden. Er begreift die *shapes* als Organismen, denen er menschliche Attribute wie Willensstärke und Selbstbehauptung zuweist. Sie könnten sich jedoch in vollkommener Freiheit bewegen, müßten weder mit der vertrauten Welt im Einklang sein, noch müssen sie sich gegen diese auflehnen. Obwohl man in ihnen die Leidenschaft und die Prinzipien von Organismen spüre, hätten sie keine Ähnlichkeit mit irgendeiner visuellen Erfahrung.

On shapes:

They are unique elements in a unique situation. They are organisms with volition and a passion for self-assertion. They move with internal freedom, and without need to conform with or to violate what is probable in the familiar world. They have no direct association with any particular visible experience, but in them one recognizes the principle and passion of organisms.⁹⁷

In einem Entwurf für einen Brief an Clyfford Still betont Rothko, daß es für ihn keine Abstraktionen gebe und daß jede Form, die nicht dieselbe Empfindsamkeit gegenüber Schmerz und Freude wie Fleisch und Knochen besitze, für ihn wertlos sei.

I will say without reservations that from my point of view there can be no abstractions. Any shape or area which has not the pulsating concreteness of real flesh and bones, its vulnerability to pleasure or pain is nothing at all. Any picture which does not provide the environment in which the breath of life can be drawn does not interest me.⁹⁸

⁹⁶Ibid., S. 167.

⁹⁷Rothko: *The Romantics Were Prompted*, 1947, S. 168.

⁹⁸Mark Rothko: *Draft of a letter to Clyfford Still*, undatiert, in: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 170.

Die Handlungen der *shapes* seien nicht vorhersehbar. Wichtig sei das Vertrauen des Künstlers in seine Fähigkeit, Wunder hervorzubringen. Nachdem das Bild beendet sei und somit die Intimität zwischen Schöpfer und Schöpfung aufhöre, müsse das Bild für den Künstler und den Betrachter eine Offenbarung sein.

Neither the action nor the actors can be anticipated, or described in advance. [...] The most important tool the artist fashions through constant practice is faith in his ability to produce miracles when they are needed. Pictures must be miraculous; the instant one is completed, the intimacy between the creation and the creator is ended. He is an outsider. The picture must be for him as for anyone experiencing it later, a revelation, an unexpected and unprecedented resolution of an eternally familiar need.⁹⁹

Rothko erklärt, das für den archaischen Künstler im Unterschied zum heutigen Künstler eine Einbindung von Elementen aus der vertrauten Welt, so auch der menschlichen Figur, in eine transzendente Erfahrungswelt möglich gewesen sei. Heute müsse der Künstler die vertraute Welt vollkommen hinter sich lassen. Nur die Auflösung der vertrauten Eigenart der Dinge könne die begrenzten Assoziationen, mit denen die Gesellschaft unsere Umgebung immer mehr verhülle, zerstören.

The difference is that, since the archaic artist was living in a more practical society than ours, the urgency for transcendent experience was understood, and given an official status. As a consequence, the human figure and other elements from the familiar world could be combined with, or participate as a whole in the enactment of the excesses which characterize this improbable hierarchy. With us the disguise must be complete. The

⁹⁹Rothko: *The Romantics Were Prompted*, 1947, S. 168.

familiar identity of things has to be pulverized in order to destroy the finite associations with which our society increasingly enshrouds every aspect of our environment.¹⁰⁰

In dem Vortrag am Pratt Institute erklärt Rothko, daß er sich nur mit großem Widerwillen von der menschlichen Figur gelöst habe. Weil er die Natur nicht habe verstümmeln wollen, sei er gezwungen gewesen, auf eine neue Art seine Weltsicht zu kommunizieren.¹⁰¹

It was with the utmost reluctance that I found the figure could not serve my purposes. [...] But a time came when none of us could use the figure without mutilating it.¹⁰²

Rothko beschreibt die Suche nach neuen Ausdrucksformen als unbefriedigend. In der Vorlesung distanziert sich Rothko vom Terminus *Abstrakter Expressionismus*, weil er damit einen unreflektierten Selbsta Ausdruck verbunden sah, den er für seine Kunst ablehnte.¹⁰³ Rothko wollte in seinen Bildern seine Sichtweise über die Welt kommunizieren.¹⁰⁴ Um ihre Lebendigkeit entfalten zu können, brauchen die Bilder einen sensiblen Betrachter, der die darin enthaltenen menschlichen Gefühle durchlebt.¹⁰⁵

¹⁰⁰Ibid., S. 168.

¹⁰¹Rothko hat nach Dore Ashton ohne Notizen gesprochen. Vgl. Ashton: *About Rothko*, 1983, S. 44. Teile des Vortrags sind durch Dore Ashton und James Breslin überliefert. Vgl. Dore Ashton, *Art: Lecture by Rothko*, in: *The New York Times*, Okt. 31, 1958, S. 26; Dore Ashton: *Letter from New York*, in: *Cimaise*, 6: 2, Dez. 1958, S. 37–40. Außerdem existiert eine Tonbandaufzeichnung des Vortrages, die später auch schriftlich fixiert wurde. Bisher unveröffentlichte Auszüge, die auf der schriftlichen Fassung des Tonbandes basieren, enthält die Rothko-Biographie von James Breslin. Vgl. Breslin: *Mark Rothko. A Biography*, Chicago 1993, S. 389–397.

¹⁰²Zit. nach Dore Ashton: *Lecture by Rothko*, 1958, S. 26.

¹⁰³Ibid., S. 26

¹⁰⁴Vgl. Rothko: *The Pratt Lecture*, 1958 in: Breslin: *Rothko*, 1993, S. 389.

¹⁰⁵Selden Rodman: *Mark Rothko*, 1961, in: ders.: *Conversations*, 1961, S. 93.

A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer. It dies by the same token.¹⁰⁶

Rothko hat seine Bilder mit Häuten verglichen, die abgezogen wurden und an die Wand gehängt wurden: „Paintings are skins that are shed and hung on a wall.“¹⁰⁷ Aus der Auffassung des Bildes als lebendiges Geschöpf resultiert ein Verantwortungsbewußtsein gegenüber den Bildern und der Wille, Kontrolle über die Bilder auszuüben.¹⁰⁸ Am 20. Dezember 1952 schreibt Rothko an Lloyd Goodrich, den Direktor des *Whitney Museum*, daß er weder am *Whitney Annual* teilnehme, noch seine Bilder der Ankaufskommission vorlege. Als Grund dafür gibt er an, daß die spezifische Bedeutung seiner Arbeiten in derartigen Ausstellungen verzerrt werde und daß die Situation auch nicht besser wäre, wenn diese Bilder durch einen Ankauf zum Bestandteil der ständigen Sammlung würden. Rothko erwähnt das enorme Verantwortungsbewußtsein seinen Bildern gegenüber, das zu dieser Entscheidung geführt habe.¹⁰⁹

[...] Since I have a deep sense of responsibility for the life of my pictures will lead out in the world, I will with gratitude accept any form of their exposition in which their life and meaning can be maintained, and avoid all occasions where I think that this cannot be done.¹¹⁰

¹⁰⁶Rothko: *Statement*, 1952, in: Kat. *15 Americans*, 1952, S. 18.

¹⁰⁷Zit. nach James Breslin: *Out of the Body: Mark Rothko's Paintings*, in: Kathleen Adler, Marcia Pointon (Hrsg.): *The Body Imaged*, Cambridge (USA) 1993, S. 49.

¹⁰⁸Zur Anthropomorphisierung von Rothkos Arbeiten vgl. *ibid.*, S. 43–51, 194–95; ders.: *Rothko*, 1993, S. 305–6.

¹⁰⁹Vgl. auch *ibid.*, S. 303–304; Bonnie Clearwater: *How Rothko Looked at Rothko*, in: *ARTnews*, 84: 9, Nov. 1985, S. 303–4.

¹¹⁰*Letter to Lloyd Goodrich*, 1952, in: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 172.

3.8 Session at Studio 35

Im Gegensatz zu den Äußerungen in selbstverfaßten Texten oder Einzelinterviews offenbart die *Session at Studio 35* eher die gemeinsamen Interessen der Künstler. Da abgesehen von Alfred Barr nur Künstler mitwirkten, wurden in der Diskussion vor allem Fragen, die für die Künstler wirklich von Interesse waren, gestellt. Das Gespräch verläuft offener und weniger vorherbestimmt als bei einem herkömmlichen Interview, in dem versucht wird, das Gespräch in eine bestimmte Richtung zu lenken. Nicht immer werden die Fragen direkt beantwortet, sondern von den Künstlern auf ihre individuellen Interessen hin modifiziert. Es sind vor allem drei Themenkreise, die den Schwerpunkt der Diskussion bilden: Prozeß der Kreativität, Verhältnis zur Gesellschaft und zur Welt, Grundlagen für die Gemeinschaft der Künstler.

Die Diskussionsrunde enthält zahlreiche Hinweise auf das Verhältnis der Künstler zur Natur. Vor allem am dritten Tag der *Session* wird ausgiebig über den Naturbegriff gesprochen. Deutlich werden hier vor allem die Unterschiede zwischen Newmans konzeptioneller Auffassung von Kunst und de Koonings intuitivem Zugang. Die Analyse der Diskussionsrunde wird sich vorrangig auf Newman, de Kooning und Motherwell konzentrieren.¹¹¹ Um den Charakter der *Session* wiederzugeben, werden längere Passagen an einem Stück zitiert.

Der Kreativitätsprozeß wird vor allem im Hinblick auf das Problem, wann ein künstlerisches Werk als fertig zu beurteilen ist, betrachtet. Für Newman ist die Idee eines fertigen Gemäldes eine bloße Fiktion: Im Grunde male man sein ganzes Leben an einem Bild und das Fertigstellen eines Bildes sei eine moralische Entscheidung. Er höre auf mit dem Bild, wenn er das Gefühl habe, es enthalte etwas von seinen ursprünglichen Intentionen. Newman beschreibt ein Gemälde als etwas Organisches, mit dem er in eine emotionale Beziehung tritt. Auch de Kooning weist das Beenden eines Bildes von sich. Er höre

¹¹¹Dies geschieht nicht aufgrund der Annahme, die anderen Teilnehmer seien weniger wichtig, sondern weil eine Untersuchung von Äußerungen, ohne sich eingehender mit den künstlerischen Absichten zu beschäftigen, sinnlos erscheint.

auf, wenn er nicht mehr Bestandteil des Bildes sei. Wenn es einen Ausdruck habe, behalte er es, ansonsten werfe er es weg. Auf jeden Fall müsse das Gemälde etwas Lebendiges haben. Er betont, daß er mit seinen Bewegungen zum Bestandteil des Bildes wird. Motherwell lenkt das Augenmerk auf den Unterschied zwischen Europa und Amerika. Für ihn wenden die Franzosen eher traditionelle Kriterien wie Komposition für das Beenden eines Bildes an, während die Amerikaner eher an dem Prozeß interessiert seien; wann das Bild abgeschlossen ist, ist dabei nicht so sicher. De Kooning bestätigt die Ansichten von Motherwell und sagt, er sei froh, daß er nicht diesen europäischen Charakter des *finishing* habe.

Moderator Motherwell: The question then is, „How do you know when a work is finished?“ [...]

Newman: I think the idea of a „finished“ picture is a fiction. I think a man spends his whole life-time painting one picture or working on one piece of sculpture. The question of stopping is really a decision of moral considerations. To what extent are you intoxicated by the actual act, so that you are beguiled by it? To what extent are you charmed by its inner life? And to what extent do you then really approach the intention or desire that is really outside of it. The decision is always made when the piece has something in it that you wanted. [...]

De Kooning: I refrain from „finishing“ it. I paint myself out of the picture, and when I have done that, I either throw it away or keep it. I am always in the picture somewhere. The amount of space I use I am always in, I seem to move around in it, and there seems to be a time when I lose sight of what I wanted to do, and then I am out of it. If the picture has a countenance, I keep it. If it hasn't, I throw it away. I am not really very much interested in the question. [...]

Moderator Motherwell: I noticed in the Carré exhibition of young French painters who are supposed to be close to this group, that in „finishing“ a picture they assume traditional criteria to a much greater degree than we do. They have a real „finish“ in that the picture is a real object, a beautifully made

object. We are involved in „process“ and what is a „finished“ object is not so certain. [...]

De Kooning: [...] They have a particular something that makes them look like a „finished“ painting. They have a touch which I am glad not to have.¹¹²

Die Frage nach der Verwendung von Titeln berührt sowohl die Kreativität als auch das Verhältnis zur Gesellschaft. Motherwell sieht eine unmittelbare Verknüpfung zwischen Titel und Inhalt. Für ihn stelle sich bei der Suche eines Bildtitels das Problem, etwas zu benennen, was noch niemals benannt worden sei. Alfred Barr erweitert die Diskussion um Titel, indem er fragt, ob es möglich sei, Malerei durch Worte zu bereichern. De Kooning entgegnet, wenn man grundsätzlich Titel geben könne, bedeute dies, daß man in seiner Kunst nicht immer sehr klar sei. Ibram Lassaw, ein Bildhauer, der zum weiteren Kreis des *Abstrakten Expressionismus* zählt, erwidert die Frage von Barr, indem er erklärt, daß er dazu übergegangen sei, Namen (z.B. von Sternen) zu verwenden, weil Namen nicht automatisch implizieren, daß das Kunstwerk etwas ausdrücke, symbolisiere oder darstelle. Ein Kunstwerk sei wie ein Stück Natur. Was Lassaw hier anspricht, läßt sich insofern auf die anderen Künstler übertragen, als hier dem Kunstwerk an sich wie der Natur eine Existenzberechtigung zugesprochen wird, die keiner weiteren Rechtfertigung bedarf und nicht unter Beweis gestellt werden muß. Die Existenz des Kunstwerkes allein ist Sinn genug.

Moderator Motherwell: The question is how to name what as yet has been unnamed.

Moderator Barr: Do you think it is possible to enrich the painting by words?

De Kooning: I think that if an artist can always title his pictures, that means that he is not always very clear.

Lassaw: [...] Lately, I have adopted the use of the names of

¹¹² *Session at Studio 35*, S. 11–13.

stars or other celestial objects, similar to the way ships are named. Such titles are just names, and are not to imply that the constructions express, symbolize or represent anything. A work of art „is“ like a work of nature. [...]

Newman: I think it would be very well if we could title pictures by identifying the subject matter so that the audience could be helped. I think the question of titles is purely a social phenomenon. The story is more or less the same when you can identify them. I think the implication has one of two possibilities: (1) We are not smart enough to identify our subject matter, or (2) language is so bankrupt that we can't use it. I think both are wrong. I think the possibility of finding language still exists, and I think we are smart enough. Perhaps we are arriving at a new state of painting where the thing has to be seen for itself.¹¹³

Im Anschluß an die Diskussion um Bildtitel konzentriert sich das Gespräch auf die Frage nach dem Bezug des Künstlers zur Welt. Barr fragt, ob irgendjemand der hier versammelten Künstler nur für sich selbst arbeiten würde. De Kooning vertritt die Meinung, daß jeder für sich arbeitet, indem man sich selbst überzeugt und seine Ansichten der Welt aufdrängt. Newman bezieht seine Antwort auf eine Bemerkung von Lippold, der den Unterschied zwischen sich selbst und beispielsweise einem mittelalterlichen Künstler vor allem darin sieht, daß er das Kunstwerk aus sich selbst heraus schaffen müsse, während der mittelalterliche Künstler ein vorgegebenes Sujet gehabt habe. Nach Newman schafft sich der Künstler bis zu einem bestimmten Ausmaß seine eigene Welt. Etwas später fügt Newman hinzu, daß sich die subjektive Haltung, die der Künstler am Anfang einnimmt, durch seine Bemühungen mit der Welt verbindet.

De Kooning: [...] I think, whatever happens, every man works for himself, and he does it on the basis of convincing himself. I force my attitude upon this world, and I have this right — particularly in this country — [...]

¹¹³Ibid., S. 14–15.

Newman: I would like to go back to Mr. Lippold's question — are we involved in self-expression or in the world? [...]; but if you are involved in the world, you cannot be an artist. We are in the process of making the world, to a certain extent, in our own image. This removes us from the craft level. [...]

Newman: I think we start from a subjective attitude, which in the process of our endeavour, becomes related to the world.¹¹⁴

Am letzten Tag der *Session* geht es u.a. um die Bedeutung des Schönen und den kreativen Prozeß. Für Newman ist der Begriff des Schönen unmittelbar mit dem Begriff des Bekannten verbunden und damit negativ belegt.

Moderator Barr: Would you say preoccupation with the idea of beauty is a bad thing?

Newman: A concern with „beauty“ is a concern with what is „known.“¹¹⁵

Im Zusammenhang mit dem kreativen Prozeß wird das Prinzip des Automatismus diskutiert. Adolph Gottlieb bezweifelt einen reinen Automatismus bei Brooks und wendet ein, daß Spiralförmigkeiten nicht ausschließlich dem Unbewußten entspringen und gerade Linien a priori ausgeschlossen würden. De Kooning fügt hinzu, daß die Klarheit geometrischer Formen ein rein optisches Phänomen sei, im Grunde sei dies eher ein Zeichen von Unsicherheit. Newman erwidert darauf, daß Klarheit eine Frage der Absicht sei. Für ihn habe Klarheit nichts mit der tatsächlichen Gestalt der Formen zu tun. De Kooning knüpft an seine frühere Argumentation an und behauptet, daß es keine geraden Linien in der Malerei gebe. Reinhardt möchte wissen, ob es für das Wertesystem des Bildes noch andere Kriterien als die im Bild vorhandenen gibt. Für Motherwell erscheint es unmöglich, sich in der Malerei nur auf Strukturen innerhalb des Bildgefüges zu beziehen.

¹¹⁴Ibid., S. 16.

¹¹⁵Ibid., S. 18.

De Kooning erklärt, ein Bild als solches ist nicht geometrisch. Newman entgegnet, daß de Kooning nun doch von seiner ursprünglichen Annahme des Nichtvorhandenseins gerader Linien in der Natur abgerückt sei. Wenn man eine gerade Linie zeichne, existiere sie optisch. Nach de Koonings Argumentation würden ebenso wenig gebogene Linien existieren. Für Newman ist das in der Natur vorhanden, was geschaffen werden kann. Deswegen könnten Geometrie und eine gerade Linie organisch sein und Gefühle beinhalten.

De Kooning: I consider all painting free. As far as I am concerned, geometric shapes are not necessarily clear. When things are circumspect or physically clear, it is purely an optical phenomenon. It is a form of uncertainty; [...]

De Kooning: The end of a painting in this kind of geometric painting would be almost the graph for a possible painting — like a blueprint.

Tomlin: Would you say that automatic structure is in the process of becoming and, and that „geometry“ has already been shown and terminated?

De Kooning: Yes. [...]

Newman: The question of clarity is one of intention. [...]

Ferber: The means are important, but we were concerned with an expression of a relationship to the world. Truth and validity cannot be determined by the shape of the elements of the picture.

De Kooning: About this idea of geometric shapes again: I think a straight line does not exist. There is no such thing as a straight line in painting.

Reinhardt: We are losing Ferber's point. I would like to go back to the question of whether there is another criterion of truth and validity, apart from the internal relationships in a work of art.

Moderator Motherwell: It would be very difficult to formulate a position in which there were no external relations. I cannot imagine any structure being defined as though it only has internal meaning. [...]

De Kooning: If we talk in terms of what kinds of shapes or lines we are using, we don't mean that and we talk like outsiders. When Motherwell says he is painting stripes, he doesn't mean he is painting stripes. That is still thinking in terms of what kind of shapes we are painting. We ought to get rid of that. If a man is influenced on the basis that Mondrian is clear, I would like to ask Mondrian if he was so clear. Obviously, he wasn't clear, because he kept on painting. Mondrian is not geometric, he does not paint straight lines. A picture to me is not geometric — it has a face. . . . It is some form of impressionism. [. . .]

Newman: De Kooning has moved from his original position that straight lines do not exist in nature. Geometry *can* be organic. Straight lines do exist in nature. When I draw a straight line it does exist. It exists optically. When de Kooning says it doesn't exist optically, he means it doesn't exist in nature. On that basis, neither do curved lines exist. But the edge of the U.N. building is a straight line. If it can be made, it does exist in nature. A straight line is an organic thing that can contain feeling.¹¹⁶

e

¹¹⁶Ibid., S. 20.

4

„Nature into Action:“ (Schaffens)Prozeß

Die Projektion von Natur auf das Ich des Künstlers führt zu einer Konzentration auf den kreativen Prozeß. Natur wird in schöpferische Aktion verwandelt, das Kunstwerk wird zu Natur. Die Künstler greifen zu unterschiedlichsten Mitteln, um sich und den kreativen Prozeß bildnerisch festzuschreiben. Die Bilder sind so gestaltet, daß der Betrachter sich ihren Entstehungsprozeß vorzustellen versucht, immer wieder nahe an die Bilder herantritt, um die Oberflächen in Augenschein zu nehmen und nach Spuren des kreativen Prozesses zu suchen. Solche Spuren sind nicht absichtslos, sondern bewußte Relikte einer Inszenierung des kreativen Vorgangs.

Irving Sandler beschränkt seinen Diskurs über den Schaffensprozeß auf Jackson Pollock, Willem de Kooning und Franz Kline, die für ihn die gestische Malerei verkörpern und verkennt, daß auch Malern wie

Barnett Newman, Clyfford Still und Mark Rothko, die er dem *color-field painting* zuordnet, die Thematisierung des kreativen Prozesses ein elementares Bedürfnis war.

The gesture painters on the whole believed, that when painting is deeply felt by the artist, its felt quality is communicable and can be experienced by the sensitive viewer as „real“ or „moral“ — and as aesthetically valid, for a fully felt shape or color was deemed formally correct. Therefore, the primary content of gesture painting was thought to be the „confession“ of the artist’s particular creative experiences — the embodiment of his unique artistic temperament.¹

Heruntertropfende Farbe, gestische Pinselführung, aber auch das Experimentieren mit der ausschließlichen Verwendung von Schwarz und Weiß lenken den Blick auf den Entstehungsprozeß. Die Bilder sehen so aus, als ob sie spontan entstanden seien, obwohl ihre Entstehung oft langwierig und nicht selten von Schwierigkeiten begleitet war. Werner Hofman hat dafür den Begriff der „inszenierten Vorläufigkeit“ geprägt.² Dem Zufall, der im surrealistischen Automatismus sinnstiftend war, wird nur wenig Platz eingeräumt.³

Die Wertschätzung des Entstehungsprozesses führt zu einer neuen Bewertung des Einzelwerks. Das einzelne Werk erlangt erst im Kontext des Gesamtwerkes seine Bedeutung. Die Bilder erklären und ergänzen sich gegenseitig; sie wachsen zu einem großen Organismus zusammen, der durch das Hinzukommen neuer Werke ständigen Veränderungen unterworfen ist. Auffälligerweise entwickeln die *Abstrakten Expressionisten* ab einem bestimmten Zeitpunkt ein Repertoire verschiedener Gestaltungselemente, aus denen sich immer wieder neue und sich doch ähnelnde Bilder formen, die zusammen einen sich stets wandelnden und organisch wachsenden Gesamtkörper bilden. Die Bildstruktur der Einzelwerke wird oft nur so geringfügig variiert, daß sie sich zu

¹Sandler: *Abstract Expressionism*, 1970, S. 97.

²Vgl. Peter Anselm Riedl: *Kandinsky*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 67.

³Vgl. dazu S. 50.

serienartigen Gruppen zusammenstellen lassen. Der Schaffensprozeß gelangt niemals an einen Endpunkt, die Bilder scheinen niemals in sich zu ruhen. Es fehlt die Gewißheit, es mit einem abgeschlossenen Kunstwerk zu tun zu haben. Das Bild wird nicht als fertiges Produkt beendet, sein Prozeß wird einfach abgebrochen.

Formsprache und offene Bildstrukturen wecken nicht nur Assoziationen an Wachstumsprozesse, sondern machen zugleich auf die Entstehungsweise des Bildes aufmerksam und führen zu Bewegungsabläufen in den Werken: Bei Newman, Rothko und Still spürt man das Wachsen und Werden von Formen, bei de Kooning wird man Zeuge einer stetigen Verwandlung der Formen, bei Pollock und Kline rufen die Linien und Balken Assoziationen mit Beschleunigungs- und Bremsvorgängen hervor. Die Formen scheinen über die Bildgrenze hinaus weiterzuwachsen. Es fehlt ein eindeutig definiertes Bildzentrum, es gibt keine Trennung zwischen Vorder- und Hintergrund. Die Bildebenen durchdringen sich. Das Bild ist in Bewegung und öffnet sich zu den Rändern. Formsprache, Bildstruktur und Seriencharakter tragen dazu bei, den Bildern den Anstrich des *unfinished* zu verleihen.

Durch das große Format findet für Künstler und Betrachter eine körperliche Auseinandersetzung mit dem Bild statt. Die Größe der Bilder schafft keine Distanz. Das Format überwältigt nicht, sondern führt zu einer physischen und psychischen Einbindung des Betrachters. Bei normalem Abstand ist ein Bild wie *One: Number 31, 1950*, 1950 von Jackson Pollock oder *Vir heroicus sublimis*, 1950–51 von Barnett Newman nicht als Ganzes zu erfassen.⁴ Barnett Newman gab in einer Ausstellung sogar den Hinweis, daß seine Arbeiten aus geringem Abstand zu betrachten seien.⁵ Rothko hat gesagt, er male große Bilder, weil er menschlich sein wolle. Kleine Bilder zu malen, würde bedeuten, sich außerhalb seiner Erfahrung zu plazieren.⁶

Von einigen Künstlern liegen Dokumentationen zu Entstehungspro-

⁴ *One* mißt 268 cm x 533 cm, *Vir heroicus sublimis* 242 cm x 513 cm.

⁵ Vgl. Newman: *Writings*, 1992, S. 178.

⁶ Vgl. Mark Rothko: *Statement*, 1951, in: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 171–72.

zessen einzelner Werke vor, so daß der Rezipient bestimmte Stadien des Schaffensprozesses nacherleben kann. Zu Beginn der 50er Jahre wurden in *ARTnews* innerhalb der Serie ... *paints a picture* Artikel über Jackson Pollock, Franz Kline und Willem de Kooning veröffentlicht.⁷ Die Beiträge bestanden zu gleichen Anteilen aus Text und Fotos, die jeweils den Entstehungsprozeß eines Werkes verfolgten.

4.1 Jackson Pollock

Mehr als bei jedem anderen *Abstrakten Expressionisten* ist im Werk von Jackson Pollock die Präsenz des Künstlers und des kreativen Prozesses zu spüren. „He is abstracting creativity itself,“⁸ schreibt Bernhard Friedman in seiner Biographie über Pollock. Gottfried Boehm erklärt, daß Pollock „die Spannung seines körperlichen Zustandes“ ins Bild eintrage und damit „das Piktogramm der Naturseite seiner selbst“⁹ gebe.

Pollocks Verhältnis zur Natur ist mehrfach thematisiert worden: Ellen Johnson widmet diesem Thema ein Kapitel ihres Buches *Modern Art and the Object*.¹⁰ Claude Cernuschi setzt sich im Rahmen seiner Studie *Jackson Pollock. Meaning and Significance* mit der Beziehung von Pollocks Werk zu Natur auseinander.¹¹ Johnson legt ausführlich die Bedeutung von Natur und Landschaft für Pollocks Kunst und sein

⁷Vgl. Robert Goodnough: *Pollock Paints a Picture*, in: *ARTnews*, 50, Mai 1951, S. 38–41, 60–61; Ders.: *Kline Paints a Picture*, in: *ARTnews*, 51, 8, Dez. 1952, S. 36–39, 63–64; Thomas B. Hess: *De Kooning Paints a Picture*, in: *ARTnews*, 52: 1, März 1953, S. 30–32, 64–65.

⁸Friedman: *Pollock*, 1973, S. 57.

⁹Boehm: *Das neue Bild der Natur*, 1986, S. 107.

¹⁰Vgl. Ellen Johnson: „*I am nature*“— *Jackson Pollock and Nature*, in: Dies.: *Modern Art and the Object. A Century of Changing Attitudes*. New York 1976, S. 110–118.

¹¹Vgl. Claude Cernuschi: *Jackson Pollock. Meaning and Significance*, New York 1991.

Leben dar. Sie sieht in dem Umzug von New York nach Long Island, der im Herbst 1945 stattfand, einen entscheidenden Wendepunkt für Pollocks weiteres künstlerisches Schaffen.¹² Johnson weist darauf hin, daß die mythischen Bezüge von Bildtiteln wie *Circumcision*, *Troubled Queen*, *An Ace in the Hole* und *High Priestess* nach dem Umzug durch Anklänge an Landschaft und Natur ersetzt werden: *Sounds in the Grass*, *Accabonac Creek*,¹³ *Croaking Movement*, *Shimmering Substance* und *Earth Worms* sind Titel von Arbeiten, die nach dem Umzug entstanden sind.¹⁴ Sowohl Johnson als auch Cernuschi betonen, daß Pollock seine Malerei als „self-discovery“ verstand und sich mit Natur identifizierte. Cernuschi erklärt, daß die Identifikation mit Natur Pollock half, eine Ausdrucksform für seinen introvertierten Charakter zu finden. Er habe so die unterschiedlichen und widersprüchlichen Komponenten seines Ichs in der Natur wiederfinden können.¹⁵ Johnson schreibt, daß sich die Naturanalogien nicht in direkten Bezügen wie beispielsweise durch Anklänge an Wasser und Gras in früheren Werken wie *Shimmering Substance*, 1946, *Eyes in the Heat*, 1946 und *Full Fathom Five*, 1947 oder Kreatürliches in *Summertime*, 1948 erschöpfen, sondern daß Pollock in seinen späteren Werken „the mobility of life itself“ gestaltet.¹⁶ Die großformatigen Gemälde wie *Lavender Mist*, *Autumn Rhythm* und *Blue Poles* seien, so Johnson, zwar keine traditionellen Landschaften, sondern vergleichbar mit Cézanne, Monet und den Sung Meistern Metaphern für das innere Leben der äußeren Natur, in welche die Künstler selbst eintauchen würden.

Obviously such paintings as *Autumn Rhythm*, *Lavender Mist*
und *Blue Poles* are not landscapes in the traditional Western

¹²Vgl. Johnson: *Pollock and Nature*, 1976, S. 113.

¹³Accabonac Creek ist ein Ort auf Long Island.

¹⁴Vgl. Johnson: *Pollock and Nature*, 1976, S. 114. Johnson räumt ein, daß nicht alle Titel auf Pollock selbst zurückgehen; jedoch habe Pollock niemals Titel akzeptiert, die seinen eigenen Ideen zuwider gelaufen wären.

¹⁵Vgl. Cernuschi: *Pollock*, 1991, S. 139.

¹⁶Vgl. Johnson: *Pollock and Nature*, 1976, S. 116.

or Eastern sense; but in a more significant way they are like the landscapes of such masters as the Sung painters, Cézanne or Monet: above all, they are *paintings* which are metaphors for the inner life of the external nature in which the artists immersed themselves.¹⁷

Cernuschi schreibt, daß Pollock zwar wie Turner, mit dem Rosenblum ihn verglichen hat, die dynamische Energie der Natur in Malerei übersetzt habe; im Unterschied zu Turner sei Pollock aber weder illustrativ noch beziehe er sich auf die Besonderheiten von Erfahrungen. Pollock suche Äquivalente oder Metaphern für die der Natur innewohnenden Kräfte und Energien.

Hence, like Turner, to whom Robert Rosenblum astutely compares him, Pollock translates the dynamic energy of nature into paint. But unlike Turner, Pollock never illustrates or even refers to the specifics and particulars of empirical experience. In his statement Pollock proclaimed interest not in the optical qualities of the landscape but in its rhythm — not in nature per se but in the effect of nature. In transcending the visual appearance of the environment, Pollock gives, instead, a visual metaphor, of its underlying energy.¹⁸

Cernuschi betont, wie wichtig für Pollock das Überwinden der Trennung zwischen Selbst und Natur war.¹⁹ Die Ausführungen von Johnson und Cernuschi enthalten nur wenige Bezüge zu konkreten Werken. Die Analyse des Naturbildes geht kaum über bildhafte Umschreibungen, die Pollocks eigene Formulierungen aufgreifen, hinaus.

Hans Namuth hat mit zwei Filmen und über 500 Photos aus den letzten sechs Lebens- und Schaffensjahren Pollocks wesentlich dazu beigetragen, das Bild des im Malakt vollkommen versunkenen Künstlers als Inbegriff der neuen amerikanischen Malerei zu verstehen (Abb. 9,

¹⁷Ibid., S. 114.

¹⁸Cernuschi: *Pollock*, 1991, S. 135–136

¹⁹Ibid., S. 144

10, 11, 16).²⁰ Die Photos und Filme sind einzigartige Dokumente. Niemals zuvor ist der Schaffensprozeß eines Künstlers so ausführlich dokumentiert worden wie bei Pollock. Durch die Photos und Filme vollzog sich eine grundsätzliche Neubewertung des Künstlers. Sowohl die beiden Filme als auch die zahlreichen Photographien zeigen Pollock fast nur während des Malaktes. Es war so ungewöhnlich und neu, einen Künstler ausschließlich bei der Arbeit zu filmen und zu photographieren, daß die Photos und Filme zunächst stark kritisiert wurden und wenig Anerkennung fanden. Edward Steichen, der damalige Chefkurator der Photoabteilung des *Museum of Modern Art*, war der Ansicht, daß die Persönlichkeit des Künstlers nicht durch die ausschließliche Konzentration auf den Schaffensprozeß, sondern nur durch die umfassende Darstellung des ganzen Tagesablaufes zu erfassen sei. Seit den 60er Jahren sind dem Publikum die Photos von Namuth vertrauter als die Gemälde Pollocks. Ein Grund dafür war die Tatsache, daß die großformatigen Gemälde im Gegensatz zu den Photos durch die kleinen Reproduktionen an Wirkung verloren.²¹

Anfang der 50er Jahre war noch nicht daran zu denken, daß digitale Verfahren eine exaktere Rekonstruktion des Schaffensprozesses ermöglichen konnten als es das reine Betrachten der Filme und Photos zuließ. Anlässlich der 1998/99 vom *Museum of Modern Art* ausgerichteten umfassenden Pollock-Retrospektive wurde das gesamte Film- und Photomaterial detailliert untersucht. Peter Namuth, der Sohn von Hans Namuth, hat dem *Museum of Modern Art* alle Kontaktabzüge zur Verfügung gestellt, so daß die Reihenfolge der Photos festgestellt werden konnte. Außerdem wurden die Filme und weggeschnittene Filmsequenzen auf Video übertragen, was eine Analyse der Einzelbilder ermöglichte. Fotos und Filme wurden digitalisiert. Die Ausschnitte, die jeweils annähernd demselben Stadium innerhalb des Schaffensprozesses entsprachen, wurden perspektivisch entzerrt und

²⁰Vgl. Barbara Rose (Hrsg.): *Pollock Painting. Photographs by Hans Namuth*, New York 1980.

²¹Vgl. Pepe Karmel: *Pollock at Work. The Films and Photographs of Hans Namuth*, in: Kirk Varnedoe: *Kat. Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York 1998, S. 91–92.

soweit wie möglich zusammengesetzt.²² Pepe Karmel hat so Teile der Schaffensprozesse von *Number 27, 1950* (Abb. 12), *One: Number 31, 1950* (Abb. 13) und *Autumn Rhythm* (Abb. 14) rekonstruiert und analysiert.

Namuths Filme und Photos waren mit ihrer Konzentration auf den Künstler während des Malaktes Ausdruck eines veränderten Selbstverständnisses und Image des Künstlers. Auch wenn die Photos und Filme nicht frei von Elementen der Selbstinszenierung sind, waren ihre Unmittelbarkeit und Authentizität wegweisend für eine neue Betrachtungsweise des Künstlers. Der Anfang von *The American Action Painters* liest sich wie ein Kommentar zu den Photos von Namuth. Die Bewegung beim Betrachten des Bildes spiegeln die Bewegungen, die Pollock während des kreativen Prozesses vollzogen hat, wider und geben eine Vorstellung davon, was Pollock gemeint haben könnte, als er davon sprach, den „Rhythmus der Natur“ nachempfinden zu wollen.²³ Namuth berichtet dazu:

It was a great drama, the flame of explosion when the paint hit the canvas; the dance-like movement; the eyes tormented before knowing where to strike next; the tension; then the explosion again.²⁴

Als Hans Namuth mit dem Wunsch an Pollock herantrat, Photographien während des Malvorgangs machen zu dürfen, war Pollock zunächst skeptisch, willigte dann aber ein.²⁵ Als Namuth im Studio eintraf, sagte Pollock, daß er soeben das Bild abgeschlossen habe und

²²Verwendet wurde dafür die Software Photoshop von Adobe. Zu den technischen Details vgl. *ibid.*, S. 133.

²³Vgl. dazu S. 51.

²⁴*Jackson Pollock*, in: *Portfolio*, 2: 1, 1951, keine Seitenangabe. Erstmals wurden hier einige Pollock-Photos von Namuth veröffentlicht. Der Artikel enthält keinen Hinweis auf einen Verfasser, Karmel vermutet, daß er von den Herausgebern George S. Rosenthal und Frank Zachary verfaßt wurde. Vgl. Karmel: *Pollock at Work*, 1998, S. 134, Anm. 23.

²⁵Namuth hatte Pollock am 1. Juli 1951 bei der Eröffnung einer Gruppenaus-

es nichts zu photographieren gebe. Namuth nahm seine Kamera und machte ein paar Aufnahmen, als Pollock plötzlich wieder die Arbeit an *One: Number 31, 1950* aufnahm.

I looked aimlessly through the ground glass of my Rolleiflex and began to take a few pictures. Pollock looked at the painting. Then, unexpectedly, he picks up can and paintbrush and started to move around the canvas. It was as if he suddenly realized the painting was not finished. His movements, slow at first, gradually became faster and more dance-like as he flung black, white and rust-colored paint onto the canvas. [...] My photography session lasted as long as he kept painting, perhaps half an hour. In all that time, Pollock did not stop. How long could one keep up that level of physical activity? Finally he said, „This is it.“²⁶

Pollock war von den Abzügen so angetan, daß er weiteren Aufnahmen zustimmte und Namuth für fast zwei Jahre zum „Hausphotographen“ von Jackson Pollock und Lee Krasner wurde.

Namuth war bestrebt, Künstler und Kunstwerk gleichermaßen zu zeigen. Auf den Photos waren jedoch entweder Pollock oder die Bilder nicht richtig zu erkennen. Da Pollock auf dem Boden arbeitete, konnte Namuth das Bild immer nur ausschnittsweise, dazu noch stark perspektivisch verkürzt, erfassen. Für einige Photos kletterte Namuth sogar auf eine Leiter oder hielt die Kamera über den Kopf. Die dunklen Lichtverhältnisse in der kleinen Scheune, die Pollock zu einem Atelier umfunktioniert hatte, führten zu langen Belichtungszeiten; wegen der vielen Bewegungen sind zahlreiche Photos unscharf.²⁷ Namuth war mit dem Ergebnis zunächst nicht zufrieden. Die Unschärfe führt

stellung im Rathaus von East Hampton, Long Island getroffen. Vgl. Hans Namuth: *Photographing Pollock*, in: *Pollock Painting*, 1980, ohne Seitenangabe.

²⁶Ibid.. Pepe Karmel weist nach, daß die Session länger als eine halbe Stunde gedauert haben muß und am nächsten Tag fortgesetzt wurde. Vgl. Karmel: *Pollock at Work*, 1998, S. 124.

²⁷Die Unschärfe ist allerdings nicht nur auf die langen Belichtungszeiten

aber dazu, daß die Photos besonders authentisch und lebendig wirken und die Dynamik des Schaffensprozesses anschaulich wird. Mit dem Erscheinen des Artikels *Pollock Paints a Picture* von Robert Goodnough im Frühjahr 1951 erreichten die Photos ein größeres Publikum: Der Artikel enthielt fünf Photos, die Pollock beim Malen von *Autumn Rhythm* zeigten (Abb. 9, 10, 11). Ergänzend war eine Reproduktion des fertigen Gemäldes und ein Photo von Rudolph Burckhardt, das offene Farbdosen auf dem Boden von Pollocks Atelier zeigte, beigefügt.²⁸

Robert Goodnough schildert das Entstehen von Pollocks Werken als langwierigen und schwierigen Vorgang, in dem Pollock nach Phasen konzentrierten Malens intensiv das *work in progress* studiert. Mal verlaufe der Malprozeß in fieberhafter Aktivität, mal in Bedächtigkeit.

Pollock often sits for hours in deep contemplation of work in progress, his face forming rigid lines and often settling with a heavy frown. A Pollock painting is not born easily, but comes after weeks, often months of work and thought. At times he paints with feverish activity, or again with slow deliberation.²⁹

Goodnough sieht einen engen Zusammenhang zwischen Natur und Pollocks Arbeiten. Pollock durchdringe die Natur und projiziere sie auf seine Werke, erschaffe sich jedoch sein eigenes Universum und beziehe sich nicht direkt auf Landschaft.³⁰

Der Artikel von Goodnough enthält keine exakte Beschreibung der Entwicklung der Bildkomposition von *Autumn Rhythm*, sondern konzentriert sich auf die Darstellung von Pollocks ungewöhnlicher Technik.³¹ Goodnough ist fasziniert von Pollocks innovativer Methode und seinem Umgang mit dem Medium Bild. Goodnough beschreibt die

zurückzuführen, sondern auch darauf, daß eine Kamera defekt war. Vgl. *ibid.*, S. 90.

²⁸Vgl. Goodnough: *Pollock Paints a Picture*, 1951.

²⁹*Ibid.*, S. 39–40.

³⁰Vgl. *ibid.*, S. 39, 60.

³¹Pepe Karmel weist einige Ungenauigkeiten und Fehler in der Darstellung des

rhythmischen Bewegungen, die das Bild hervorbringen, als rituellen Tanz.

Starting automatically, almost as a ritual dance might begin, the graceful rhythms of his movements seem to determine to a large extent the way the paint is applied, but underlying this is the complex Pollock mind.³²

Goodnough betont, daß sich Pollock seinen Arbeiten ohne Skizzen nähert und die Arbeit dann beendet ist, wenn es keine Affinität mehr zu dem Bild gibt.³³ Goodnough mißt den Erfahrungen während des Malaktes ein hohes Maß an Bedeutung bei und nimmt bereits Thesen von Harold Rosenberg vorweg.³⁴

The nature of the experience is important. It is not something that has lost contact with reality, but might be called a synthesis of countless contacts which have become refined in the area of emotions during the act of painting. [...] Pollock depends on the intensity of the moment of starting to paint to determine the release of his emotions and the direction the picture will take.³⁵

Karmel weist darauf hin, daß die Photos zwei gegensätzliche Deutungen von Pollocks Gemälden inspirierten: Zum einen verhalfen sie Harold Rosenberg zu seinem Begriff des *action painting*, zum anderen galten sie den Formalisten als endgültiger Beweis für eine vollkommen

Entstehungsprozesses nach Goodnough nach; auch ist der Bildtitel nicht korrekt: Das Bild, das später den zusätzlichen Titel *Autumn Rhythm* erhält, ist nicht *Number 4, 1950*, sondern *Number 30, 1950*. Vgl. Karmel: *Pollock at Work*, 1998, S. 94–95.

³²Goodnough: *Pollock Paints a Picture*, 1951, S. 60.

³³Vgl. *ibid.*, S. 60

³⁴Zu den Ähnlichkeiten zwischen Goodnough und Rosenberg vgl. Karmel: *Pollock at Work*, 1998, S. 96–97.

³⁵Goodnough: *Pollock Paints a Picture*, 1951, S. 60.

abstrakte Malerei.³⁶ Bei der Analyse der Photos weist Karmel drei figürliche Formen in der untersten Bildschicht von *Autumn Rhythm* nach.³⁷

Für Namuth war es ein logischer Schritt, einen Film zu drehen. Der erste Film entstand im August 1950 in Pollocks Atelier. Er ist in schwarz-weiß gedreht und dauert sieben Minuten. Der Film ist mit dem Radiointerview von William Wright unterlegt. Das Bild, das Pollock in dem Film zu malen beginnt, galt lange Zeit als zerstört oder übermalt.³⁸ Fast alle schwarzen Flecken und Linien sind übermalt worden; nur ein paar Details am äußersten Rand ermöglichen die Identifikation mit *Number 27, 1950*, 1950 (Abb. 12).³⁹ Der Film fängt damit an, wie Pollock von draußen in sein Studio läuft. Namuth hatte eine Leiter aufgebaut, so daß er Pollock und die auf dem Boden liegende Leinwand von oben filmen konnte. Im Hintergrund hängt *One* (Abb. 13). Ein paar Zentimeter über der nackten Leinwand hält Pollock einen mit schwarzer Farbe getränkten Pinsel in der Hand des ausgestreckten rechten Arms, in der linken Hand hält er eine Dose mit schwarzer Farbe. Auch in diesem Gemälde gelingt Karmel der Nachweis einer figurativen Basis: Pollock bearbeitet das Bild von allen Seiten und beginnt an der rechten Seite. In dem Teil, der später den rechten Rand des Gemäldes bilden wird, entsteht in der ersten Sequenz eine eiartige Form, die zu einer Figur ergänzt wird. Es entstehen weitere figurative Formen am oberen Bildrand und in der Mitte. Die mittlere Figur erinnert an *The She-Wolf*, 1943.

In dieser ersten Phase von *Number 27* gibt es noch kein richtiges *all-over*. Die unterste Schicht setzt sich aus vielen, voneinander unabhängigen Teilen zusammen, die unterschiedliche Richtungen haben. Im nächsten Schritt homogenisiert Pollock die erste Bildschicht, indem er sie noch einmal mit Schwarz überarbeitet. In der letzten Phase

³⁶Vgl. Karmel: *Pollock at Work*, 1998, S. 105–6.

³⁷Vgl. *ibid.*, S. 119–121.

³⁸Vgl. Namuth: *Photographing Pollock*, 1980, ohne Seitenangabe.

³⁹Vgl. Karmel: *Pollock at Work*, 1998, S. 107; zur Beschreibung des Entstehungsprozesses von *Number 27* vgl. *ibid.*, S. 107–11.

fügt Pollock weiße Flecken hinzu, dann endet der Film abrupt, weil möglicherweise kein Filmmaterial mehr zur Verfügung stand. Später hat Pollock das Bild mit Aluminiumfarbe, Weiß, Rosa, Gelb und Grau übermalt. *Number 27* geht von einem figurativen in einen abstrakten Zustand über. In den ersten beiden Phasen ähnelt es *Number 32* (Abb. 25), das in demselben Sommer fertiggestellt wurde. Es liegt nahe, davon auszugehen, daß auch hier eine figurative Schicht die Basis bildet.

Der zweite, in Farbe gedrehte Film entstand im darauffolgenden Herbst. Er wurde gemeinsam mit Paul Falckenberg produziert. Die endgültige Version dauert elf Minuten. Der Film wurde am 14. Juni 1951 im *Museum of Modern Art* uraufgeführt. Im Gegensatz zum ersten Film wurde der zweite im Freien gedreht. Eine von Pollock selbst gesprochene Textcollage begleitet den Film. Um die Fokussierung auf den Künstler zu steigern, läßt Namuth Pollock im zweiten Film auf eine Glasscheibe malen (Abb. 16). Die Kamera richtet sich von der Unterseite des Glases auf Pollocks Gesicht. Das Malen auf einem durchsichtigen Untergrund hatte zwei Effekte: Die Einheit von Künstler und Kunstwerk konnte besonders deutlich gemacht werden. Für Pollock war das Malen auf einem durchsichtigen Grund aber vor allem reizvoll, weil durch das Glas die Landschaft zu sehen war: „The fields and beach looked wonderful through it.“⁴⁰ Die Natur ist hier nicht mimetisches Vorbild, gibt aber einen schöpferischen Anreiz.

Pollock malt zwei Versionen, von denen er die erste wieder abwischt, weil er nach eigener Aussage den Kontakt zu dem Bild verloren habe: „I lost contact with my first painting on glass, and I started another one.“⁴¹ Da in dem Film das Bild nur ausschnittsweise zu sehen ist, bleibt die Gesamtkomposition unklar. Der Ausschnitt besteht aus einem dichten Liniennetz. Der Film zeigt, wie elaboriert Pollocks Technik war und wie differenziert er diese einzusetzen wußte. In der ersten Version taucht Pollock einen dünnen Pinsel in eine Dose mit

⁴⁰Zit. nach Friedman: *Pollock*, 1973, S. 166.

⁴¹Zit. nach Karmel: *Pollock at Work*, 1998, S. 112. Namuth und Pollock konnten nur Geld für eine Glasscheibe aufbringen. Vgl. *ibid.*.

schwarzer Farbe und zeichnet damit ganz dicht über der Oberfläche der Glasplatte. Bei der zweiten, heute noch erhaltenen Fassung des Glasgemäldes *Number 29, 1950* (Abb. 17) hat Pollock neben Öl-, Lack- und Aluminiumfarbe auch Glasstücke, Glasmurmeln, Drahtgeflecht und Bindfaden verwendet. Bereits in einigen früheren Arbeiten hat Pollock fremde Materialien verwendet. Röntgenaufnahmen haben gezeigt, daß *Full Fathom Five*, 1947 Nägel, Klammern, Münzen, Streichhölzer und einen Schlüssel enthält.⁴² Während in *Number 29, 1950* die Materialien sichtbar bleiben, sind sie in *Full Fathom Five* verborgen und geben der Bildoberfläche Struktur.⁴³

Die Frage, inwieweit figurative Elemente eine Rolle bei Pollock spielen, ist schon immer Gegenstand der Forschung gewesen. Lee Krasner hatte Aufsehen erregt, als sie zu Bernhard Friedman gesagt hatte:

I saw his paintings evolve. Many of them, many of the most abstract began with more or less recognizable imagery — heads, parts of the body, fantastic creatures. Once I asked Jackson why he didn't stop the painting when a given image was exposed. He said, „I chose to veil the imagery.“⁴⁴

Später erklärte sie, daß Pollock sich nur auf das Bild *They Were Seven in Eight*, 1945 bezogen habe.⁴⁵ Die aktuelle Pollock-Debatte kreist erneut um die Frage nach dem Gegenständlichen.⁴⁶

Pollock hat sich nach seinen eigenen Aussagen niemals vollkommen vom Gegenständlichen gelöst. Pollock hatte 1956 gesagt, daß seine

⁴²Anlässlich der Pollock-Retrospektive 1998 wurden Röntgenaufnahmen einiger Gemälde angefertigt, deren Ergebnisse in der Ausstellung präsentiert wurden.

⁴³Das ebenfalls im Film entstandene Gemälde auf roter Leinwand existiert heute nicht mehr. Es erinnert an *Number 13A, 1948: Arabesque*.

⁴⁴Bernhard H. Friedman: *An Interview with Lee Krasner Pollock*, in: *Pollock painting*, 1980.

⁴⁵Vgl. Cernuschi: *Pollock*, 1991, S. 140

⁴⁶Vgl. dazu die Ausstellungsrezensionen von Thomas Crow und Michael Fried. Thomas Crow: *Moving Pictures*, in: *Artforum*, 37: 8, April 1999, S. 90–95, 143; Michael Fried: *Optical Allusions*, in: *ibid.*, S. 96–101, 143–144, 146.

Arbeiten immer gegenständliche Bezüge enthielten, nur das Ausmaß sei unterschiedlich.⁴⁷ Pollocks Äußerung bleibt sehr vage und gibt keine genauen Anhaltspunkte, die eine bestimmte Lesart des Figurativen nahelegen. Ungeklärt bleibt, warum Pollock daran gelegen war, die Figuren zu verbergen und sie somit für den Betrachter unsichtbar zu machen. Nach Karmel dienen die Figuren dazu, den Bildern eine rhythmische Struktur zu verleihen.⁴⁸ Wysuph sieht in den Figuren eine persönliche Bedeutung. Er bezieht sie auf Pollocks Person und stellt die These auf, daß sich Pollock durch das Verbergen der Figuren vor einer Selbstenthüllung schützen wollte.⁴⁹ Es gibt jedoch auch eine Reihe von Arbeiten aus der Zeit von 1947 bis 1950, in denen figurative Elemente deutlich sichtbar mit einem abstrakten Liniennetz kombiniert werden. Diese Werke lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Zu der ersten Gruppe zählen Arbeiten wie *Summertime*, 1948, *White Cockatoo*, 1948, *The Wooden Horse*, 1948. Die figurativen Formen fügen sich hier organisch in die Bildstruktur ein. Zur zweiten Gruppe gehören die sogenannten *cut-outs* wie *Out of the Web*, 1949 (Abb. 18, 19) und *Untitled (Cut-Out)*, 1948–50 (Abb. 20). Hier sind figurative Formen aus dem bereits mit einem Liniennetz überzogenen Bildfeld geschnitten. In *Out of the Web* sind mehrere figurenähnliche Formen herausgeschnitten, in *Untitled (Cut-Out)* ist es nur eine. Die ausgeschnittenen Formen finden weiter Verwendung: *Untitled (Cut-Out Figure)*, 1948 (Abb. 21) besteht aus einer aufgeklebten ausgeschnittenen Form. Hier ist die Figur selbst mit einem Netz aus Linien versehen. Folgt man Wysuphs Behauptung und deutet die Figuren in *Untitled (Cut-Out)* und *Untitled (Cut-Out Figure)* als Chiffre für Pollocks Person, könnte man diese Werke im Zusammenhang mit einer Thematisierung des kreativen Prozesses sehen. Gestaltet wäre die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Werk. Da das Einbeziehen seines Körpers in den gestalterischen Prozeß von großer Bedeutung für Pollock war, erscheint diese Interpretation zwar nicht

⁴⁷ 53.

⁴⁸ Vgl. Karmel: *Pollock at Work*, 1998, S. 129.

⁴⁹ Vgl. C. L. Wysuph: *Jackson Pollock: Psychoanalytic Drawings*, New York 1970, S. 21–22.

vollkommen abwegig, aber zu eng und festgelegt. Michael Fried sieht in den *cut-outs* die Absenz der Figur gestaltet.⁵⁰

Interessant erscheinen die *cut-outs* aber vor allem im Kontext der „abstrakten“ Arbeiten wie *Autumn Rhythm*. Das Figurative, das in *Autumn Rhythm* nur noch im Verborgenen vorhanden ist, tritt hier offen in Erscheinung. Pollock führt in den *cut-outs* seinen Umgang mit dem Figurativen vor und gibt einen Hinweis auf den Gestaltungsprozeß seiner „abstrakten“ Werke. Pollock legt die unteren Bildschichten frei, indem er figurenartige Formen herausschneidet.⁵¹

In *Number 1A, 1948* (Abb. 22) und *Lavender Mist, 1950* (Abb. 24) manifestiert sich Pollock durch Folgen von schwarzen Handabdrücken an den oberen und seitlichen Rändern (Abb. 23). Die Handabdrücke verweisen unmittelbar auf ihren Schöpfer. Sie befinden sich unter dem Liniennetz. Der Handabdruck ist ein persönlicheres Dokument als die Handschrift einer Signatur, weil es vom physischen Involviertsein des Künstlers in den Schaffensprozeß zeugt. Pollock hatte immer davon gesprochen, „im“ Bild zu sein.⁵² Die körperliche Auseinandersetzung mit dem Bild wird hier spürbar. Pollock hinterläßt für den Betrachter sichtbare Spuren des kreativen Aktes. Charles Stuckey sieht in den Handlinien sogar eine mögliche Inspirationsquelle für das Liniennetz seiner Gemälde.⁵³ Die Pollock-Biographen Steven Naifeh und Gregory Smith deuten die Handabdrücke als Ausdruck zunehmenden Selbstvertrauens.⁵⁴ Kirk Varnedoe erkennt in den Handabdrücken ei-

⁵⁰Fried: *Pollock*, 1965, S. 16.

⁵¹Vgl. Jürgen Harten (Hrsg.): *Kat. Siqueiros/Pollock*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1995, S. 231.

⁵²Vgl. Pollock: *Statement*, 1947, S. 139.

⁵³Vgl. Charles Stuckey: *Another Side of Jackson Pollock*, in: *Art in America*, 65: 6, November–December 1977, S. 87. Stuckey verweist in diesem Zusammenhang auf eine Zeichnung von Willem de Kooning, die nach seinen eigenen Aussagen durch das Muster von Fingerlinien angeregt ist (ob es sich um seine eigenen handelt, erwähnt er nicht). Vgl. auch Thomas B. Hess: *Willem de Kooning. Drawings*, London 1972, S. 20–21.

⁵⁴Vgl. Naifeh, Smith: *Pollock*, 1989, S. 566

ne deutliche Verwandtschaft mit dem primitiven Künstler.⁵⁵ In *Number 1A* kann man in der untersten Schicht am linken Rand im oberen Bereich eine verborgene Figur mit nach oben angewinkeltem Arm vermuten.

Das Körperliche ist in Pollocks Malerei jedoch auch dort präsent, wo es keine direkten Verweise gibt wie in *Number 1A* und *Lavender Mist*. Die Bilder rufen keine konventionellen Assoziationen wach, sondern wecken in dem Betrachter das Bedürfnis, sich die Bewegungen, die Pollock im Schaffensprozeß vollzogen hat, vorzustellen und durch seine eigenen Bewegungen nachzuerleben.⁵⁶ Die unmittelbar physische Auseinandersetzung mit der Leinwand im kreativen Prozeß ist im abgeschlossenen Bild ablesbar. Es gelingt Pollock, die Bilder in Bewegung zu halten und den Rezipienten zur Bewegung und Betrachtung aus der Nähe und Distanz zu animieren.

Homogenität und Polyfokalität gelten als Hauptmerkmal von Pollocks Malerei und werden unter dem Begriff *all-over* subsumiert. In den drei Arbeiten *One: Number 31, 1950* (Abb. 13), *Autumn Rhythm: Number 30, 1950* (Abb. 14) und *Number 32, 1950* (Abb. 25) ist dieser Effekt besonders ausgeprägt, was zwar durch die großen Formate begünstigt wird, vor allem aber durch die Malweise bedingt ist. Ein Vergleich der drei Arbeiten zeigt, daß sie sich deutlich im Komplexitätsgrad unterscheiden. Claude Cernuschi schlägt vor, die nacheinander entstandenen Werke *Number 32*, *Autumn Rhythm* und *One* als drei Entwicklungsschritte eines einzigen Werkes zu betrachten.⁵⁷ Ellen Landau sieht *Number 32* als vorbereitende Skizze für *One*.⁵⁸

In *Number 32* hat Pollock — mit Ausnahme einiger kleiner ockergelber Flecken in der linken Bildhälfte am unteren Rand — ausschließ-

⁵⁵Vgl. Varnedoe: *Abstrakter Expressionismus*, 1984, S. 656.

⁵⁶Pepe Karmel weist darauf hin, daß die Formen und Linien auf der Leinwand nicht zwangsläufig exakt die Bewegungen wachrufen, die sie tatsächlich hervorgebracht haben. Vgl. Karmel: *Pollock at Work*, 1998, S. 129–130.

⁵⁷Vgl. Cernuschi: *Pollock*, 1991, S. 143.

⁵⁸Vgl. Landau: *Pollock*, 1989, S. 190–192. Prange widerspricht dieser Deutung. Vgl. Prange: *Pollock*, 1996, S. 94, Anm. 105.

lich mit schwarzer Lackfarbe auf ungrundierter Leinwand gearbeitet. Da das Netz aus schwarzen Linien und Flecken sehr locker ist, hat die Farbe der Leinwand entscheidenden Anteil am Bild. Die Fläche der nicht bemalten Leinwand tritt nicht, wie Michael Fried und Walter Kambartel versucht haben darzustellen, hinter dem Liniennetz zurück und wird „unsichtbar“, sondern ist sehr dominant, zieht immer wieder den Blick auf sich und weist auf die Materialität und den Entstehungsprozeß des Bildes hin.⁵⁹ Obwohl nur eine Farbe verwendet wird, lassen sich mehrere Bildebenen wahrnehmen: Da die Lackfarbe unterschiedlich dick aufgetragen wurde und an einigen Stellen nicht von der Leinwand aufgesogen wurde, entstehen auf den matten Linien glänzende Stellen, die deutlich hervorspringen (Abb. 26). Teilweise haben sie aufgebrochene, schrundige Oberflächen.⁶⁰

Die Linie ist das wesentliche Gestaltungsmittel bei Pollock. In *Number 32* treten die Linienskuren deutlicher in Erscheinung als in *One* und *Autumn Rhythm*. Richard Serra hebt zu Recht die organischen Eigenschaften der Linie bei Pollock und ihre Ähnlichkeiten mit Naturformen hervor.

I don't think it's wrong to talk about the organic quality of Pollock's line, with its swirls and rope-laden spatters, [...]. It points to a likeness to nature without being depictive or illustrative of nature. [...] it's formed the way nature is formed, not analytically like a Cubist picture or a Mondrian.⁶¹

Die Linien wirken so, als seien sie das Ergebnis eines natürlichen Wachstumsprozesses. Sie verändern ihre Breite, beginnen oft mit fleckenhaften Verdichtungen und laufen schmal aus. Der Betrachter beginnt von diesen verdichteten Stellen aus, den kurven- und

⁵⁹Vgl. Fried: *Pollock*, 1965, S. 15; Kambartel: *Pollock*, 1970, S. 18; Prange: *Pollock*, 1996, S. 24.

⁶⁰Vgl. *ibid.*, S. 13.

⁶¹Richard Serra: *One Provocateur Inspired by Another. At the Met and the Modern with Richard Serra*, in: *The New York Times*, 11. August 1995, C 26.

schwungförmigen Verlauf der Linien zu verfolgen. Pollock hatte davon gesprochen, in seinen Bildern Energie und Bewegung sichtbar machen zu wollen und erklärt, daß ihn das Benutzen von Stöcken anstatt von Pinseln dazu befähige, sich mit größerer Leichtigkeit über der Leinwand zu bewegen.⁶² Claude Cernuschi, der die Bilder von Pollock als Metapher für den Rhythmus der Landschaft von Long Island deutet, greift auf Frank O'Hara zurück, der erklärt hat, daß Pollock durch das Ausdünnen und Verdicken von Linien Wirkungen von Beschleunigung und Verlangsamung erzielt. Dünne Linien werden mit Schnelligkeit assoziiert, dicke Linien mit Langsamkeit.⁶³ Der von O'Hara beschriebene Effekt ist bei *Number 32* deutlich spürbar: die dünnen Linien rasen über die Bildfläche, an den Verdichtungen wird die Bewegung abgebremst: „There has never been enough said about Pollock's draftmanship, that amazing ability to quicken a line by thinning it, to slow it by flooding [...]“⁶⁴

In *Autumn Rhythm* (Abb. 14) wird das schwarze Liniennetz durch Weiß, Grau und Braun ergänzt. Die Stellen, an denen alle drei Farben aufeinandertreffen, sind Knotenpunkte, an denen der Bewegungsablauf unterbrochen wird (Abb. 15). *One* (Abb. 13) hat eine dichtere und komplexere Struktur als *Number 32* (Abb. 25) und *Autumn Rhythm*. Die ungrundierte Leinwand schimmert hier nur an den Rändern durch. Das labyrinthartige Gefüge macht unmöglich, was in *Number 32* und *Autumn Rhythm* gelingt: eine Vorstellung davon zu bekommen, in welcher Reihenfolge die einzelnen Bildschichten entstanden sein könnten. Die großzügigen Bogen führen zu gleichmäßigeren und fließenderen Bewegungen als in *Number 32* und *Autumn Rhythm*.

In *Blue Poles: Number 11, 1952, 1952* (Abb. 27) ist von der nackten Leinwand nichts mehr zu sehen; die vertikal verlaufenden blauen „Pfähle“ schaffen keine horizontale Rhythmisierung, die den Blick

⁶²Vgl. Pollock: *Interview with Wright*, 1950, S. 143.

⁶³Vgl. Cernuschi: „*Not an illustration, but the equivalent*“, 1997, S. 128–129.

⁶⁴Frank O'Hara: *Jackson Pollock*, in: ders.: *Art Chronicles 1954–1966*, New York 1990, S. 32.

lenkt, sondern bilden eine Barriere und schieben die dichten Farbschichten nach hinten. Pollock hat mit *Blue Poles* ein Labyrinth geschaffen, das dem Betrachterblick so viele Wege anbietet, daß er sich darin verirrt.

4.2 Willem de Kooning

Im Gegensatz zu den anderen *Abstrakten Expressionisten* ist Natur im Werk von Willem de Kooning nicht nur als Projektion auf den Schaffensprozeß präsent, sondern auch in Form von Landschaft. Viele Arbeiten lassen sich auf konkrete Orte beziehen. 1963 ist de Kooning von New York nach Springs auf Long Island gezogen, weil er die Nähe zur Natur gesucht hat. Wie bei Pollock hat das Leben auf Long Island einen großen Einfluß auf sein Werk gehabt. Die Landschaft mit dem Meer, seinem besonderen Licht und dem Strand gaben den Bildern sichtbare Impulse.⁶⁵

Es sind vor allem zwei Aspekte, die die Gemälde von Willem de Kooning prägen: das collagenhafte Zusammensetzen von Bruchstücken und die Wandlungsfähigkeit der Formen. Die einzelnen Elemente tauchen immer wieder in einem neuen Zusammenhang auf. Anders als bei Pollock ist die Bewegung des Betrachters bei de Kooning kein unbedingt notwendiger Beitrag zur Bilderfahrung; der Betrachter wird nicht dazu animiert, sich selbst vor dem Bild zu bewegen. Die Formen geraten von selbst in Bewegung, weil sie sich in einer ständigen Metamorphose befinden und nicht auf eine einzige Bedeutung festzulegen sind. „With de Kooning, the procedure is continual change, and the immediacy of the change,“⁶⁶ erklärt Franz Kline in dem Interview mit Selden Rodman.

Harold Rosenberg hat in seiner 1974 erschienenen Monographie über Willem de Kooning auf die Bedeutung von Metamorphose und In-

⁶⁵Vgl. Harold Rosenberg: *Willem de Kooning*, New York 1974, S. 48.

⁶⁶Rodman: *Kline*, 1956, S. 108.

stabilität, die durch die Sujets Frau und Meer symbolisiert werden, hingewiesen.

Symbols of metamorphosis and instability dominate each phase of his work — woman and the sea are the most constant. For him, the female and the seasurface are at once concrete realities, and metaphors for the „tremblings“ of nature and the „I“ which he long ago discerned as the leitmotif of Western Art since the Renaissance.⁶⁷

Anlässlich der 1968 vom *Museum of Modern Art* ausgerichteten Retrospektive hat Thomas Hess das Werk von de Kooning in mehrere Phasen unterteilt.⁶⁸ Die einzelnen Abschnitte stellen keine in sich abgeschlossenen Blöcke dar, sondern gehen organisch ineinander über. Bestimmte Themen wie die *Women* werden immer wieder aufgegriffen, das Sujet Landschaft wird variiert (*Abstract Urban Landscapes*, *Abstract Parkway Landscapes*, *Abstract Pastoral Landscapes*) und in der *Women in the Country*-Serie miteinander verbunden. Die Symbiose, von Figur und Landschaft, die in den *Women in Landscape* gipfelt, ist schon in frühen Jahren angelegt.

In dem 1950 entstandenen Gemälde *Excavation* (Abb. 28) stellt de Kooning ein ganzes Arsenal biomorpher und abstrakter Formen zur Schau.⁶⁹ *Excavation* bildet den Höhepunkt der abstrakten Arbeiten seit der Mitte der 40er Jahre. De Kooning faßt hierin die Erfahrungen der *Color abstractions*, *Largely White with Black Abstractions* und *Largely Black with White Abstractions* zusammen. Die Mehrdeutigkeit der Formen und ihre dichte Verzahnung hatte de Kooning bereits in Arbeiten wie *Attic*, 1949 (Abb. 29) oder *Painting*, 1948 erprobt. In *Attic* reduziert sich die Farbe auf Weiß mit schwarzen Konturen, in *Painting* auf Schwarz mit weißen Konturen. Die Reduktion der Farbpalette auf Schwarz und Weiß wurzelt nicht wie bei Newman in dem

⁶⁷Rosenberg: *De Kooning*, 1974, S. 13.

⁶⁸Vgl. Kat. *De Kooning*, 1968, S. 26.

⁶⁹Thomas Hess sieht in *Excavation* das Zelebrieren orgiastischer Sexualität. Vgl. *ibid.*, S. 75.

Bedürfnis, sich mit den Ursprüngen der Schöpfung auseinanderzusetzen, sondern in der darin enthaltenen Möglichkeit, sich vollkommen auf die Formen zu konzentrieren.⁷⁰

Excavation besteht aus eng miteinander verwobenen Formen, die sich als Beine, Arme, Köpfe, Münder, Torsi oder gegenstandslose Formen interpretieren lassen. Sie fließen ineinander und sind übereinandergeschichtet. Sandiges Gelb ist vorherrschend und wird nur stellenweise durch farbige Akzente unterbrochen. Schwarze Konturen schaffen zwar Trennungen, die Komposition ist aber derart dicht und homogen, daß nicht gelingen kann, was der Bildtitel suggeriert, nämlich die einzelnen Formen „auszugraben“ und einzelne Schichten freizulegen. Das Oszillieren der Formen zwischen Abstraktion und Figuration führt dazu, daß die Bildstruktur trotz enger Formverknüpfungen nicht starr und geschlossen, sondern in sich bewegt erscheint. Jörn Merkert hat das Phänomen der Mehrdeutigkeit der Formen sehr treffend beschrieben:

Vielfältige Assoziationsfelder werden so förmlich in den Vordergrund des Sehens gespült, um nach kurzer Zeit wieder zurückzutauchen in die rein abstrakt gefügte Ordnung des Bildes. Da mag ein Oval mit einem Punkt für einen Moment als Auge erscheinen, an anderer Stelle weitgeschwungene Kurven an Brüste erinnern, hier ein Bein, dort ein Körper, dort wieder ein Fenster, eine Tür, — dann wieder nur ein Rechteck. Völlig ungegenständlich, ist das Bild dennoch bis zum Rand angefüllt mit „Figur.“⁷¹

⁷⁰Thomas Hess weist noch auf mögliche finanzielle Gründe hin, die zu einer Beschränkung auf Schwarz und Weiß geführt hätten. Hess macht aber zugleich darauf aufmerksam, daß de Kooning auch in Zeiten finanzieller Nöte sich die besten Farben beschafft habe. Vgl. *ibid.*, S. 50–51. Zur Vieldeutigkeit der Formen in den Schwarz-Weiß-Abstraktionen vgl. Jörn Merkert: *Stillosigkeit als Prinzip. Zur Malerei von Willem de Kooning*, in: Paul Cummings, Jörn Merkert, Claire Stoullig: *Kat. Willem de Kooning. Retrospektive. Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen*, Akademie der Künste, Berlin, München 1984, S. 123.

⁷¹*Ibid.*, S. 125.

Die *Woman*-Serie gilt als beispielhaftes Modell für die Thematisierung des künstlerischen Schaffensprozesses. Die Entstehung von *Woman, I*, 1950–52 (Abb. 30) ist legendär: Nach 18 Monaten wurde der Malprozeß abgebrochen; Meyer Schapiro, der mit de Kooning befreundet war, brachte ihn dazu, die Arbeit an dem Gemälde wieder aufzunehmen. Zusammen mit den fünf weiteren Bildern *Woman, II–VI* konnte de Kooning die Arbeit an *Woman, I* nach zwei Jahren endlich abschließen. Letzte Änderungen nahm de Kooning vor, bevor das Gemälde für die Ausstellung bei Sidney Janis im März 1953 gerahmt wurde. Weil Teile des Entstehungsprozesses von *Woman I*, 1950–52 durch Photographien von Rudolf Burckhardt (Abb. 31) und einen Text von Thomas Hess dokumentiert sind, läßt sich hier exemplarisch de Koonings Arbeitsweise erklären.⁷²

Hess beschreibt die Entstehung von *Woman I* als ununterbrochenen Kampf. Den Entstehungsprozeß charakterisiert er nicht als fortschreitende Entwicklung, sondern als Reise. Die Photos bezeichnet Hess als willkürlich, gar zufällig; die unterschiedlichen Zustände des *work in progress* seien nicht besser oder schlechter und nicht weniger vollendet als die endgültige Version. De Kooning stelle sich einem Problem auf immer neue Weise. Beinahe zwanghaft sei das Malen der *Women* gewesen, ohne sie in den Griff zu bekommen und vollenden zu können. Der Schaffensprozeß ist für de Kooning wichtiger als das endgültige Resultat: „[...] a painting to me is primarily a verb, not a noun — an event first and secondarily an image.“⁷³ Niemals habe er mit der Vorstellung der Vollkommenheit an den *Women* gearbeitet. Er wollte sehen, wie weit er gehen könne.

I really could never get hold of it [sc. die *Women*]. I almost petered out. I never could complete it [...] I didn't work on it with the idea of perfection, but to see how far one could go — but not with the idea of doing it.⁷⁴

⁷²Vgl. Hess: *De Kooning Paints a Picture*, 1953.

⁷³Zit. nach Gibson: *Theory Undeclared*, 1997, S. 387.

⁷⁴*De Kooning: Interview with Sylvester*, 1963, S. 45, 48.

De Kooning überarbeitet, so Hess' Darstellung, das Bild, indem er mit Kohle auf Transparentpapier die Gesamtkomposition oder auch nur Ausschnitte skizziert. Dann wird das Papier zerschnitten und die einzelnen Teile an verschiedensten Positionen auf der Leinwand befestigt. Im ersten Photo sind solche Versatzstücke im Brust- und Oberschenkelbereich zu sehen. Hess erklärt, daß diese Methode zwar vor Fehlern schütze, primär aber dazu diene, sich der Figur und ihren Proportionen, die de Kooning als *intimate* bezeichnet, anzunähern.⁷⁵

Hess erklärt, daß sich die festdefinierte Raumsituation im ersten photographisch fixierten Stadium von *Woman I* — die Frau sitzt in einem Innenraum auf einem Stuhl — im Laufe des Schaffensprozesses auflöst und sich zu einer nicht eindeutig festgelegten Situation, die de Kooning als „no-environment“ bezeichnet, wandelt.⁷⁶ In der endgültigen Version kann sich die Frau gleichermaßen in einem Innenraum oder inmitten einer Landschaft befinden. Diese Mehrdeutigkeit läßt sich aber auch auf die Frauenfigur beziehen. De Kooning hat gesagt, die Frau erinnere ihn an eine Landschaft: Sie habe Arme wie Wege und einen Körper aus Hügeln und Feldern.⁷⁷ In *Woman I* gibt es keinen Hintergrund, von dem sich die Frauenfigur abheben könnte.

Hess beschreibt *Woman I* als „noble battlefield.“⁷⁸ Die gestische Pinselführung und auffällige Spuren herunterfließender Farbe zeugen von den Anstrengungen und malerischen Exzessen, die diese zornig blickende Frau hervorgebracht haben. De Kooning benutzt Palettenmesser und extrem breite und grobe Pinsel, die auch zum Anstreichen verwendet werden. Hess spricht von einer „breathing vitality,“⁷⁹ die de Kooning der Oberfläche seiner Bilder verleihe. Die Pinselstruktur ist fast immer deutlich in der pastos aufgetragenen Farbe zu erkennen. Manchmal führt der dicke Farbauftrag zu Aufbrechungen, die von de Kooning aber nicht mehr überarbeitet werden.

⁷⁵Vgl. Hess: *De Kooning Paints a Picture*, 1953, S. 32.

⁷⁶Vgl. *ibid.*, S. 66; Kat. *De Kooning*, 1968, S. 79.

⁷⁷Vgl. Hess: *De Kooning Paints a Picture*, 1953, S. 67.

⁷⁸Vgl. Kat. *De Kooning*, 1968, S. 78.

⁷⁹Vgl. Hess: *De Kooning Paints a Picture*, 1953, S. 65.

Das *unfinished* charakterisiert auch die anderen *Women*. *Woman II*, 1952 (Abb. 32) ist stellenweise sehr heterogen. Das Gesicht wirkt zweigeteilt. Der Bereich zwischen Nase und Schultern sieht aus wie nachträglich in die Gesamtkomposition hineincollagiert. Thomas Hess erläutert das Verfahren, das de Kooning in vielen Bildern verwendet: Teile des Bildes werden abgeklebt; da die Klebestreifen dennoch übermalt werden, erscheinen die Übergänge nach dem Entfernen des Klebebandes oft abrupt, und es entsteht ein collagenhafter Effekt wie in *Woman II*.⁸⁰ Die Ambiguität der Formen spielt eine größere Rolle als in *Woman I*. Die Haare gehen direkt in die Umgebung über. Es gibt mehrere Formen, die sich mit Händen assoziieren lassen. In der Bildecke unten links taucht eine weißliche Form auf, die gleichermaßen ein Stuhl- oder Frauenbein sein kann.

Die Verschmelzung der stehenden Frau mit ihrer Umgebung ist in *Woman and Bicycle*, 1952–53 (Abb. 33) noch enger als in den vorangegangenen *Women*. Die Konturen öffnen sich noch mehr. Die Stirnpartie, die in *Woman I* und *Woman II* noch eindeutig definiert war, ist nur noch durch eine grüne Linie angedeutet. Das Fahrrad kann man nur erahnen, seine Form läßt sich nicht vollständig aus dem Bildgefüge herauslösen. Es sind nur Teile, die sich zuordnen lassen. Bei den Kreisformen am linken und rechten Rand handelt es sich um Vorder- und Hinterrad. Ungeklärt bleibt das räumliche Verhältnis zwischen der Frau und dem Fahrrad. Die rote Fläche in der Bildmitte kann man als Fahrradachse ebenso deuten wie auch als Bestandteil des Frauenkörpers. Die Frau hat zwei Münder: einen im Gesicht, den anderen an ihrem Hals.⁸¹ De Kooning war von Frauenmündern fasziniert und hat sie aus Zeitschriften herausgeschnitten. In einer *Woman*-Studie hat de Kooning einen Mund aus einer *Camel*-Werbung verwendet.⁸² Man hat den Eindruck, de Kooning habe den Mund „lieengelassen,“ um ihn für ein weiteres Bild zu verwenden. Im unteren Bildbereich sind Teile unbemalt, wodurch der Eindruck des *unfinished*, der alle *Women* kennzeichnet, unterstützt wird.

⁸⁰Vgl. *ibid.*, S. 65; Kat. *De Kooning*, 1968, S. 47.

⁸¹Hess schreibt, daß der Mund zu einer Kette wird. Vgl. *ibid.*, S. 79.

⁸²Vgl. *ibid.*, S. 78–79.

Woman III, 1952–53 (Abb. 34) ist in der Farbigkeit reduzierter als die anderen *Women* und knüpft an die *Largely White Abstractions* der 40er Jahre an. Am unteren Bildrand fließt Farbe auf die unbemalte Leinwand. Der obere Rand bleibt fast über die ganze Bildbreite unbemalt. Das Bild endet so unvermittelt, als habe de Kooning es ursprünglich ein paar Zentimeter höher geplant. De Kooning gibt damit erneut einen Hinweis auf den Entstehungsprozeß. In *Woman IV*, 1952–53 (Abb. 35) arbeitet de Kooning intensiv mit Rosa. Die Assoziation von Rosa mit Haut ist grundlegend für spätere Landschaften, in denen figurative Formen nicht mehr eindeutig zu erkennen sind. Unter der linken Brust scheinen schwarze Linien eine handartige Form zu bilden, obwohl sich die Hand des linken Armes an einer anderen Stelle befindet.

In *Woman V*, 1952–53 (Abb. 36) beginnen die gestische Unruhe und das explosive Ineinanderfließen der Formen etwas zu verschwinden. *Woman VI*, 1953 (Abb. 37) zeigt eine tektonische Verschachtelung, die an die abstrakten Gemälde der 40er Jahre erinnert und einem Patchworkmuster gleicht. Die Frauenfigur in *Woman VI* ist aus geometrisch-abstrakten Formen zusammengesetzt. Die rundlichen Brüste sind hier nur noch schwach angedeutet. Am oberen Bildrand bleibt wie in *Woman III* ein Streifen unbemalt.

Ann Eden Gibson liegt zwar richtig in ihrer Charakterisierung der *Women* als Bilder, die von der Spannung innerhalb des kreativen Prozesses handeln, geht aber in ihrer auf Freud zurückgreifenden Interpretation zu weit, wenn sie in den *Women* die Angst vor dem Tod der Kreativität und das freudsche Gegensatzpaar Eros und Thanatos gestaltet sieht. Die Frau auf den Bildern zu greifen, hieße, so Gibson, den Tod zu umarmen.⁸³

Auch Harold Rosenberg sieht in der *Woman*-Serie das Produkt von nicht lösbaren Widersprüchen, die im Laufe ihrer Entstehung aufgetreten sind, geht aber in seiner Deutung nicht so weit wie Gibson. Rosenberg hebt das Monströse von *Woman I* hervor.

⁸³Vgl. Gibson: *Theory Undeclared*, 1997, S. 387–88.

Considering their mode of creation, it seems to me incorrect to treat the „Women“ as pictures expressing fixed feelings. Each represents, rather, changing experiences of the artist broken off at an unpredictable point, when the painting was turned to the wall. What make monsters is the irreconcilability of the forces that produce them, and this ordains that every monster shall also be a cripple. The monstrousness of de Kooning's famous „Woman I“ is a product of an irresolvable contradiction in the processes that brought her into being. She is a prodigy born of a heroic mis-mating of immediacy and will. In her de Kooning endeavored to give himself to the flow of memories, associations, present emotions, and changing hypotheses, and at the same time to drive this formless and all-inclusive living toward a foreseen result, a female figure.⁸⁴

Die nach den *Women* folgenden abstrakten Stadtlandschaften spiegeln nach de Koonings eigenen Aussagen die Erfahrungen der Großstadt wieder. Die Großstadt wird hier zur Projektionsfläche für „das Zittern der Natur.“⁸⁵ Die Bilder enthalten Gestaltungselemente aus der *Woman*-Serie. Das Unbehaustsein der *Women*, das *no-environment*, wird hier auf die Großstadterfahrungen (in New York) übertragen. Wie in den *Women* kommen die Formen in den *Abstract Urban Landscapes* nicht zur Ruhe und befinden sich in einem dauerhaften Zustand der Veränderung. Der erste Eindruck von *Composition*, 1955 (Abb. 38) ist eindeutig abstrakt. Bei näherer Betrachtung sind jedoch einige Formen aus den *Women* zu entdecken: Die rot-orangefarbene Fläche rechts oben erinnert an einen Frauenoberkörper mit Brüsten. In *Gotham News*, 1955–56 (Abb. 39) sind Zeitungsabdrücke zu erkennen.⁸⁶ Sie sind deutlich sichtbare Überbleibsel des Schöpfungsprozesses: Um den Trockenprozeß zu beschleunigen, hat de Kooning auf einige Bilder Zeitungspapier gelegt. Nach dem sie

⁸⁴Harold Rosenberg: *de Kooning: Painting is a Way*, in: Ders.: *The Anxious Object*, 1982, S. 119; vgl. Mackie: *Art/Talk*, 1989, S. 81.

⁸⁵S. 54.

⁸⁶Vgl. Kat. *De Kooning*, 1968, S. 77.

entfernt worden waren, hinterließen sie manchmal Abdrücke auf der Leinwand, die de Kooning nicht mehr korrigierte. Auch *Attic*, 1949 (Abb. 29) und *Easter Monday*, 1955–56 (Abb. 40) weisen solche Spuren auf. Die Landschaften und Landstraßenbilder seit den *Women* der 50er Jahre hängen nach de Koonings eigener Aussage mit dem Gefühl zusammen, aus der Stadt oder in die Stadt zu fahren.⁸⁷ In *Parc Rosenberg*, 1957 (Abb. 41) wird Dynamik nicht durch die Mehrdeutigkeit der Formen, sondern durch diagonal verlaufende Linien erzeugt. In *Bolton Landing*, 1957 (Abb. 42) kommt verstärkend eine flugzeugartige Form hinzu.

Door to the River, 1960 (Abb. 43) bildet einen Übergang zu den *Abstract Pastoral Landscapes*. *Pastorale*, 1963 (Abb. 44), *Rosy-Fingered Dawn at Louse Point*, 1963 (Abb. 45) und *Untitled*, 1963 (Abb. 46) spielen mit der Ambiguität von Abstraktion und Figuration. Der Gedanke an eine (weibliche) Figur stellt sich nicht nur wegen Formsprache ein, sondern vor allem wegen der Farbe Rosa, die bereits in der *Woman*-Serie eine wichtige Rolle gespielt hat. *Pastorale* ist überaus reich an figurativen Anspielungen: Auf der orangefarbenen Fläche unten links und der grünlich weißen Fläche im Bildzentrum sieht man ein gelbes V, das man als Bein lesen kann. Die grünlich weiße Fläche kann aber auch Teil eines Frauenoberkörpers sein, deren Brustbereich sich nach oben in der bräunlichen Fläche fortsetzt und deren Hüftpartie durch die orangegelbe Fläche gebildet wird. Das linke Bein wird durch die bräunliche Form am Bildrand unten links angedeutet. In der oberen rechten Bildecke kann man in den gelben Strichen die Konturen eines Frauenkörpers, der an ein Pin-up-Girl erinnert, vermuten.⁸⁸

In den *Women* seit den 60er Jahren gestaltet de Kooning die Verwandlung der Frauen in Landschaft. Die Frauen befinden sich nicht mehr in einer unbestimmbaren Umgebung; de Kooning plaziert sie nicht nur in die Landschaft, sondern läßt sie selbst zu Landschaft wer-

⁸⁷Vgl. *de Kooning: Interview with Sylvester*, 1963, S. 48.

⁸⁸De Kooning sammelte Photos von Pin-up-Girls und hängte sie in seinem Atelier auf. Vgl. Kat. *De Kooning*, 1968, S. 77.

den. Beine und Brüste werden zu Hügeln. Bei flüchtiger Betrachtung scheint es sich bei Werken *Figure in Marsh Landscape*, 1966 (Abb. 47) oder *Two Figures in a Landscape*, 1967 (Abb. 48) um wüste, menschenleere Landschaften zu handeln, bevor man die fleischfarbenen Frauengestalten entdeckt. In den beiden kleinformatischen Arbeiten *Clam Diggers*, 1964 (Abb. 49) und *Two Figures*, 1964 (Abb. 50) haben die Figuren eine flirrende Oberfläche. Die Figuren sind nicht mehr zu fassen, sie beginnen sich aufzulösen. De Kooning hat seine Figuren als Spiegelungen auf dem Wasser charakterisiert.⁸⁹ In dem extrem hochformatigen Gemälde *Woman, Sag Harbor*, 1964 (Abb. 51) zeigt sich die Assoziation der Figuren mit Wasser besonders deutlich: die Frau gleicht einem Wasserfall. Die Umgebung ist nur schwach angedeutet. Wilde Farbspritzer sind zu sehen. Im unteren Teil des Bildes sieht man die helle Grundierung der noch unbemalten Leinwand.

4.3 Franz Kline

Franz Kline hat den Prozeß als Schlüsselbegriff für den *abstrakten Expressionismus* bezeichnet.⁹⁰ Er bezeichnet seine Werke als „Malereifahrungen.“⁹¹ Stephen Foster erkennt einen Zusammenhang zwischen Kline und Klee, der seine Bilder als „Gefüge von Zuständen des Wachstums“ bezeichnet hat. Klees Gedanken lassen sich nach Foster insofern auf Klines Malerei übertragen, als diese auf dem Sichtbarmachen der innerern Morphologie von Malerei beruhe.⁹²

⁸⁹Vgl. Film über de Kooning anlässlich seines 80. Geburtstags: *Art Is a Way of Living: Willem de Kooning*, Zürich: Erwin Leiser Filmproduktion, 1984. Regie und Produktion: Erwin Leiser.

⁹⁰Vgl. S. 58.

⁹¹Vgl. Kuh: *Kline*, 1962, S. 144; vgl. auch Foster: *Kline*, 1994, S. 36.

⁹²Vgl. Foster: *Kline*, 1994, S. 34. Lawrence Alloway vertritt eine ähnliche Auffassung, wenn er erklärt, daß sich die Äußerung von Kline über Bonnard „He is organising in front of you.“ auch auf sein eigenes werk übertragen lasse. Vgl. Lawrence Alloway: *Sign and Surface. Notes on Black and White Painting in New*

Robert Goodnough beschreibt in *Kline Paints a Picture*, 1952 exemplarisch anhand von *Horizontal II*, 1952 (Abb. 52), wie Kline sich einem Bild nähert.⁹³ Obwohl Kline hervorhebt, ohne vorgefaßte Ideen zu arbeiten und jedes Bild auf eine andere Weise zu realisieren, greift er teilweise auf vorbereitende Skizzen zurück. Dabei werden entweder (wie in *Horizontal II*) mehrere Skizzen für einzelne Ausschnitte verwendet oder es wird auf eine einzige zurückgegriffen.⁹⁴ Harry Gaugh beschreibt die Technik bei Kline als Prozeß, der von der stetigen Auseinandersetzung zwischen Skizze und großer Leinwand geprägt ist. Im Gegensatz zu de Kooning, Newman und Motherwell verwirklicht Kline seine Gedanken nicht in Serien.⁹⁵

Kline zieht die Leinwand während des Schaffensprozesses nicht auf einen Keilrahmen auf, sondern befestigt sie auf einem harten Brett, das ihm den nötigen Widerstand liefert.⁹⁶ Die Arbeit an *Horizontal II* hat Kline mit ein paar Linien in Kohle begonnen. Den Malprozeß beschreibt Goodnough als Auseinandersetzung zwischen Schwarz und Weiß. Die beiden Farben werden in schneller Folge aufgetragen, ohne daß eine Farbe die Oberhand gewinnt. Der schwarze Farbauftrag ist dünnflüssiger und matter als der weiße und zeigt deutlich die Struktur der breiten Pinsel.⁹⁷ Das mit Terpentin verdünnte Schwarz dringt in die Leinwand ein; nur die überarbeiteten Stellen sind glänzend und werden auch nicht mehr verbessert.⁹⁸ Kline hat immer wieder das Attribut „kalligraphisch“ im Zusammenhang mit seinen Werken zurückgewiesen; beide Farben sind für ihn vollkommen gleichberechtigt. Er verwendet Weiß ebenso wie Schwarz zum Erzeugen positiver

York, in: *Quadrum*, 9, 1960, S. 54.

⁹³Bei Goodnough hat das Bild den Titel *Abstract Painting*, 1952. Vgl. Goodnough: *Kline*, 1952, S. 37.

⁹⁴Vgl. *ibid.*, S. 37.

⁹⁵Vgl. Harry Gaugh: *The Vital Gesture. Franz Kline*, New York 1985, S. 16, 120.

⁹⁶Vgl. Goodnough: *Kline*, 1952, S. 38.

⁹⁷Kline verwendet wie de Kooning Anstreicherpinsel, die bis zu fast 13 cm breit sein können. Vgl. Goodnough: *Kline*, 1952, S. 63.

⁹⁸Vgl. *ibid.*, S. 38–39.

Formen.⁹⁹

David Anfam hat das Kollidieren zwischen Kräften als Hauptcharakterzug in den Gemälden von Kline erkannt.¹⁰⁰ Anfam stellt seinen Ausführungen eine Bemerkung von Kline aus dem Interview mit Selden Rodman voran: „To think of ways of *disorganizing* can be a form of organization, you know.“¹⁰¹

Kline gestaltet in seinen Gemälden vielschichtige Systeme von Aufbau und Zerstörung. Durch die Kollision von Kräften wird Energie für einen Neuanfang freigesetzt.

There are moments or periods when it would be wonderful to plan something and do it and have the thing only do what you planned to do, and then there are other times when the destruction of those planned things becomes interesting to you. So then, it becomes a question of destroying — of destroying the planned form; it's like an escape, it's something to do; something to begin the situation.¹⁰²

Mit den Arbeiten von Kline assoziiert man wie bei Pollock Bewegung, Energie, Kraft und Geschwindigkeit. Die Kompositionen sind so sehr zu den Rändern, daß sie weit über die Bildgrenzen hinauszuwachsen scheinen. In dem Vorwort zu Klines erster Einzelausstellung bei Charles Egan 1950 hat Elaine de Kooning die Arbeiten von Kline sehr treffend charakterisiert: Sie sieht Klines Werke durch eine auswärtsgerichtete, kontrollierte Bewegung und sich in den Raum greifende bedrohliche schwarze Formen gekennzeichnet.

Stark and instantaneous in effect, Kline's compositions are not at rest. Their balance is not classically internal. Each picture

⁹⁹Vgl. *ibid.*, S. 63; *Kline: Interview with Sylvester*, 1960, S. 3–4.

¹⁰⁰Vgl. David Anfam: *Kline's Colliding Syntax: „Black, White, and Things“*, in: *Kat. Kline. Black and White*, The Menil Collection, Houston 1994, S. 18.

¹⁰¹Rodman: *Kline*, 1956, S. 109.

¹⁰²*Kline: Interview with Sylvester*, 1960, S. 4.

directs its energy outward, but never explosively. The outward motion is controlled, channeled, motorized. One feels in the spreading black shapes a curious sense of threat. Forthrightness seems carried to the point of brutality as these images reach out and seize the physical space of the room in which they hang.¹⁰³

Energiegeladene Balken, die sich kreuzen oder zu clusterartigen Gebilden und körperhaften Formen verdichten können, organisieren sich in den Gemälden von Kline zu einem offenen System, in dem die einzelnen Bildebenen nicht so eng miteinander verstrickt sind wie bei de Kooning.

In *Mahoning*¹⁰⁴, 1956 (Abb. 53) deuten die schwarzen Balken in alle Richtungen; sie spannen sich diagonal, horizontal oder vertikal über die Bildfläche und bewegen sich dabei kontinuierlich und linear. Die Balken liegen nicht in einer Bildebene. Der horizontal liegende obere Balken reicht vom linken zum rechten Bildrand und wirkt wie ein Ausschnitt aus einer Form, die über die Bildränder hinausragt. In *Lehigh*, 1956 (Abb. 54) ist die Organisation weniger klar strukturiert als in *Mahoning*. Die Balken sind nicht überall als voneinander eindeutig separierte Elemente erkennbar. Die aktive Beteiligung des Weiß zeigt sich deutlicher als in *Mahoning*. Die weißen Flächen greifen aktiv ins Bildgeschehen ein. Rechts unten und oben trennen dreieckige weiße Keile die schwarzen Flächen.

In *Cupola*, 1958–60 (Abb. 55) wird die Konfrontation zwischen Weiß und Schwarz besonders deutlich: Links sieht man eine Pattsituation zwischen Schwarz und Weiß in Form von parallel angeordneten Balken und Dreiecksformen, jeweils in Schwarz und Weiß. Der weiße Balken setzt sich jedoch weiter nach unten fort und überlagert eine schwarze Fläche. Allein die sichtbare Pinselstruktur ermöglicht das Segmentieren von Formen aus der schwarzen Farbmasse, die sich

¹⁰³Zit. nach Kat. *Kline*, 1994, S. 183.

¹⁰⁴Es hat für Kline keine inhaltliche Bedeutung, daß er viele Bilder nach Orten in Pennsylvania benannt hat. Vgl. Frank O'Hara: *Franz Kline. Introduction and Interview*, in: ders.: *Art Chronicles*, 1990, S. 42.

vom Bildzentrum über die Bildfläche auszubreiten beginnt, aber von dem Weiß an den Rändern aufgehalten wird. In Werken wie *Siegfried*, 1958 (Abb. 56), *Requiem*, 1958 (Abb. 57) und *New Year Wall: Night*, 1960 sieht man das explosionsartige Aufeinanderprallen von Kräften. In dem Grau mischen und neutralisieren sich die Energien. In *Rue*, 1959 (Abb. 58) werden die schwarzen Verstrebungen immer wieder aufgebrochen, das Bild scheint noch im Aufbau zu sein. Es gibt viele „unfertige“ Stellen, wie zum Beispiel die Bildecke unten links, in denen die drei Balkenenden noch keine Verbindung aufgenommen haben. Der schwarze Farbauftrag ist stellenweise sehr dünn und läßt die Pinselstruktur erkennen.

Im der Mitte von *Red Painting*, 1961 (Abb. 59) befindet sich ein schwarzes Gerüst, das von ungleichmäßig aufgetragenen roten Farbflecken umsäumt wird. Das Rot überdeckt eine darunterliegende Schicht mit schwarzen Balken. Am oberen Rand öffnet sich das Rot und gibt den Blick auf die verborgenen schwarzen Formen frei. Das Übereinanderschichten von Schwarz und Rot ist nicht beendet, sondern wird einfach abgebrochen.

4.4 Robert Motherwell

Für Motherwell ist der Schaffensprozeß fest verankert im surrealistischen Prinzip des psychischen Automatismus. Er bezeichnet den Automatismus als wichtigstes Prinzip der gegenwärtigen Malerei.¹⁰⁵ Der *Abstrakte Expressionismus* zeichnet sich für Motherwell durch das Assimilieren des Automatismus an die „besondere New Yorker Situation“ aus.¹⁰⁶ Dabei zeichnet sich der Schaffensprozeß durch die Zu-

¹⁰⁵Vgl. *Motherwell: A Conversation*, 1962, S. 137.

¹⁰⁶Vgl. *Robert Motherwell: Interview with Sidney Simon: „Concerning the Beginnings of the New York School: 1939–1943“*, Januar 1967, in: *Motherwell: Writings*, 1992, S. 167. Motherwell hält sich jedoch nicht für einen surrealistischen Maler, weil er andere Vorstellungen darüber hat, was ein Bild auszeichnet. Vgl. *Robert Motherwell: A Process of Painting*, 1963, in: *ibid.*, S. 140.

sammenarbeit zwischen Künstler und Leinwand aus. Das Verhältnis zwischen Künstler und Bild wird zu einem Vertrauensverhältnis.¹⁰⁷ Für gewöhnlich beginnt er die Arbeit an einem Bild mit einer „Kritzelei“ oder einer rorschachähnlichen Zeichnung.¹⁰⁸ Nach Motherwell gibt nicht der Geschmack, sondern die Wahrheit den Ausschlag für die künstlerischen Entscheidungen innerhalb des kreativen Vorgangs.¹⁰⁹ Motherwell vergleicht den Schaffensprozeß mit einer abenteuerlichen Entdeckungsreise, auf der der Künstler mit nicht vorhersehbaren Gefühlen und Ideen konfrontiert wird.¹¹⁰ Dore Ashton greift die Metapher der Reise auf und sieht in *The Voyage*, 1949 (Abb. 60) ein Schlüsselwerk. Sie weist auf die Komponente der fortwährenden Bewegung hin:

The movement in Motherwell's work is perpetual. There is no work in which the restless imp of invention does not intervene to disturb or enliven. He seeks animation wherever he moves. [...] His *rhythm*, like the poet's *voice*, is his signature. That is why the seminal vision of Motherwell's painting, *The Voyage*, can serve as an overall metaphor for his oeuvre.¹¹¹

Wie Newman und de Kooning entwickelt Motherwell seine bildnerischen Entwürfe über Serien. Motherwell beschreibt diese Methode als einen Vorgang, in dem ein ständiges Neubewerten der Bilder stattfindet.¹¹² Durch das Entstehen anderer Bildlösungen sind die bereits vorhandenen Gemälde neuen Bewertungsmaßstäben unterworfen.

¹⁰⁷Vgl. *Motherwell: A Conversation*, 1962, S. 135.

¹⁰⁸Vgl. *Motherwell: A Process of Painting*, 1963, S. 140–41.

¹⁰⁹Vgl. Robert Motherwell: *The New York School*, 1950, in: ders.: *Writings*, 1992, S. 80.

¹¹⁰Vgl. Robert Motherwell: *The New York School*, 27. Okt. 1950, in: ders.: *Writings*, 1992, S. 78–80, 83; Flam: *With Motherwell*, 1983, S. 13.

¹¹¹Dore Ashton: *On Motherwell*, in: Kat. *Motherwell*, 1983, S. 37.

¹¹²Vgl. *Motherwell: A Process of Painting*, 1963, S. 141.

Die zwischen April und Mai 1965 entstandene Serie *Lyric Suite* umfaßt ca. 600 Tuschezeichnungen auf Reispapier (Abb. 61).¹¹³ In einem Kommentar zu den Zeichnungen weist Motherwell darauf hin, daß er in der *Lyric Suite* ausschließlich automatistisch arbeitete und sich die Tinte von selbst verteilte. Die Spritzer zeugen von der Spontaneität des Schaffensprozesses.

In der Serie *Besides the Sea*, 1962 (Abb. 62, 63, 64, 65) wurde die Farbe mit einer so starken Wucht aufgetragen, daß Motherwell ein mit fünf Leimschichten verstärktes Papier verwenden mußte, weil das Papier sonst nach Motherwells eigener Aussage der Einwirkung von physischer Gewalt durch Arm, Schulter und Pinsel nicht hätte standhalten können. Ähnlich wie Pollock arbeitet Motherwell hier mit dem Einsatz seines ganzen Körpers und imitiert Natur, indem er sich ihre Abläufe aneignet.¹¹⁴ Die spritzende Farbe verweist hier nicht nur auf den kreativen Prozeß wie in *Lyric Suite*, sondern gleichzeitig auf konkrete Naturvorgänge. Die Bewegungen des nach oben peitschenden Wassers werden zu den Bewegungen des Künstlers und umgekehrt.

Obwohl die Serie *Elegies to the Spanish Republic* mit über 150 Werken — darunter auch Zeichnungen und Skizzen — den größten Umfang aller von Motherwell geschaffenen Serien hat, ist ihr Anteil am Gesamtwerk nur gering. Dennoch stellt sie ein zentrales Kapitel dar. 1948 setzt die Beschäftigung mit den *Elegien* ein und begleitet Motherwell für den Rest seines Lebens (Abb. 66).¹¹⁵ Die querformatigen *Elegien*

¹¹³Ursprünglich hatte Motherwell 1000 Zeichnungen geplant. Durch den Tod von David Smith, mit dem Motherwell eine enge Freundschaft verband, wurde die Serie abgebrochen. Der Titel ist durch ein Streichquartett von Alban Berg, das Motherwell während des Schaffensprozesses gehört hat, inspiriert. Vgl. den Kommentar von Motherwell zu den Zeichnungen in Arnason: *Motherwell*, 1982, S. 154.

¹¹⁴Vgl. S. 61.

¹¹⁵Im Folgenden wird der vollständige Titel *Elegy to the Spanish Republic* zu *Elegy* verkürzt und mit der dazu gehörigen Nummer versehen. Bei Bildern, die zu den *Elegien* gehören, aber einen anderen Titel haben, wird dieser vollständig genannt. Die Nummerierung spiegelt nicht immer die exakte Reihenfolge wider,

sind charakterisiert durch den rhythmischen Wechsel zwischen vertikalen schwarzen Balken und ovalen schwarzen Formen.¹¹⁶ Das Aneinanderreihen der Formen zeigt eine horizontal gerichtete Bewegung an. Das Verhältnis der runden Formen zu den Balken ist Schwankungen unterworfen: Sie berühren sich immer; mal lehnen sie sich jedoch nur leicht aneinander, mal werden die Ovale von den Balken beinahe erdrückt.

Die dunklen Formen sind umgeben von weißen Flächen. In einigen *Elegien* schwächt Motherwell die Dominanz von Schwarz und Weiß ab und arbeitet zusätzlich mit Ocker, Grün, Blau und Rot. In einem Gespräch mit E. Carmean teilt Motherwell mit, daß es bei den *Elegien* Analogien zur Collage gebe:

There is an analogy to collage [...] where I am working with ready made elements. In the *Elegies* the ovals and vertical panels are *a priori* elements in my mind . . . and in that sense they are not very innovative.¹¹⁷

Das Unfertige und Provisorische charakterisiert bereits die frühen *Elegien*, verstärkt sich aber deutlich bei den späten Werken. Das Bildgefüge lockert sich, wird loser und instabiler. Durch das immer wieder neue Variieren nur weniger Bildelemente wird die einzelne Bildlösung relativiert und das Prozeßhafte rückt in den Vordergrund. Nach Motherwell gibt es innerhalb der *Elegien* genauso viele geglückte

weil sie teilweise erst nachträglich von Motherwell nummeriert worden sind.

¹¹⁶Die Formen werden fälschlicherweise oft mit Geschlechtsteilen assoziiert. Robert Hobbs sieht in den *Elegien* durch ihre Monumentalität eine Transformation des intimen Themas der Sexualität in eine öffentliche Sphäre gestaltet. Zur Kritik an Hobbs vgl. E. A. Carmean: *The Elegies to the Spanish Republic*, in: ders., Eliza Rathbone: Kat. *American Art at Midcentury*, National Gallery of Art, Washington 1978, S. 107–108. William Rubin sieht einen Zusammenhang der *Elegien* mit dem Thema Stierkampf. Vgl. Kat. *The Museum of Modern Art*, 1993, S. 194–95.

¹¹⁷Carmean: *Art at Midcentury*, 1978, S. 104.

wie mißlungene Bilder.¹¹⁸ Nach Motherwells eigener Aussage beruhen die *Elegien* auf dem Prinzip der freien Assoziation (Abb. 67).¹¹⁹ In der Motherwell-Retrospektive, die Frank O'Hara 1965 für das *Museum of Modern Art* ausgerichtet hat, hingen die drei Arbeiten *Elegy No. 55*, 1955–60, *Elegy No. 58*, 1957–60 und *Elegy No. 70*, 1961 direkt nebeneinander (Abb. 68).¹²⁰ *Elegy No. 55* (Abb. 69) hat eine fast starre Struktur: Die Formen ruhen auf einem festdefinierten Platz. Die Balken sind rechteckig; die beiden äußeren Balken nehmen die ganze Bildhöhe ein, der mittlere endet kurz vor dem unteren Bildrand mit einem unregelmäßigen Rand. Die weiße Linie auf der Balkenform in der Mitte wirkt wie ein absichtsloses Überbleibsel des Schaffensprozesses, das rechtzeitig zu entfernen vergessen wurde.

In *Elegy No. 58* (Abb. 70) haben die schwarzen Balken keine klare geometrische Form mehr: Sie runden sich, berühren nur den oberen Bildrand und sind weniger ausgeformt als im vorherigen Bild. Am unteren Ende der mittleren Balkenform sieht man, wie die ursprünglich gerade Kante durch das Übermalen mit weißer Farbe in eine runde Kontur umgestaltet wurde. Das Ocker, in das sich zarte Spuren von Orange und Blau mischen, scheint den linken Balken über die gesamte Bildhöhe zu hinterlegen. Bei dem mittleren Balken ist das Ocker nur noch oben links zu sehen, bei dem rechten Balken ist es ganz verschwunden. Das Bild gibt eindeutig eine Leserichtung von links nach rechts vor: Je weiter das Auge nach rechts wandert, desto mehr scheint das Weiß Besitz von den Formen zu ergreifen und die Leinwand in eine weiße Fläche zurückzuverwandeln. Motherwell hat sich mehrfach zum Zustand einer noch unbemalten Leinwand geäußert.¹²¹ Ihre Leere empfindet Motherwell gleichermaßen als schön und hemmend. In dem Interview mit David Sylvester hat er erklärt, daß er die

¹¹⁸Vgl. Robert Motherwell: *Lecture with Charles R. Hulbeck*, Okt. 1959, in: ders.: *Writings*, 1992, S. 122.

¹¹⁹Vgl. Motherwell: *A Conversation*, 1962, S. 137.

¹²⁰Vgl. Frank O'Hara: Kat. *Robert Motherwell*, The Museum of Modern Art, New York 1965.

¹²¹Vgl. Robert Motherwell: *Black or White*, 1950, in: ders.: *Writings*, 1992, S. 72; ders.: *A Process of Painting*, 1963, S. 140, 141.

Leinwand erst „schmutzig machen“ müsse, um schließlich wieder den ursprünglichen Zustand von Klarheit und Vollkommenheit herstellen zu können. In *Elegy No. 58* führt Motherwell genau jenen Prozeß der Verwandlung der reinen Leinwand in eine „schmutzige“ und seine Umkehrung vor.

[...], I find a blank canvas so beautiful that to work immediately, in relation to how beautiful the canvas is as such, is inhibiting and, for me, *demands to much to quickly*; so that my tendency is to get the canvas „dirty,“ so to speak, in one way or another, and then, so to speak, „work in reverse,“ and try to bring it back to an equivalent of the original clarity and perfection of the canvas that one began on.¹²²

In *Elegy No. 70* (Abb. 71) wird der regelmäßige Rhythmus von Balken und eiertigen Formen durchbrochen: In der Mitte berühren sich zwei Ovale. Arnason schreibt, daß die lockere Kontur den Ovalen Lebendigkeit verleihe und sie aussehen lasse wie „eggs under pressure, bursting out of their shells.“¹²³ Die schwarzen Spritzer unter dem linken Balken erinnern an die automatistischen Zeichnungen. An der Ecke oben rechts ist der schwarze Balken mit Weiß übermalt, das aber deutlich die Balkenform durchblicken läßt. Das hochformatige Gemälde *The Spanish Death*, 1975 (Abb. 72) wirkt wie ein Ausschnitt aus *Elegy No. 70*, 1961 oder *Elegy No. 100*, 1963–75. Einige Flächen der Leinwand sind hier unbemalt. Auf den weißen Flächen ist der Farbauftrag ungleichmäßig.

Von *Elegy No. 77*, 1961 (Abb. 73) liegt ein Photo vor, das den vorletzten Zustand des Gemäldes wiedergibt (Abb. 74). 1979 erklärt Motherwell, daß er dieses Stadium der endgültigen Version vorziehe, weil es genau das verkörpere, was er unter *unfinished* verstehe.¹²⁴ *Elegy No.*

¹²²Robert Motherwell: *Interview with David Sylvester*, 1960, zit. nach: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 111.

¹²³Vgl. Arnason: *Motherwell*, 1982, S. 31.

¹²⁴Vgl. Arnason: *Motherwell*, 1982, S. 125.

110, 1971 (Abb. 75) hat einen skizzenhaften und fragmenthaften Charakter. An mehreren Stellen bleibt die Leinwand unbemalt, außerdem ist ein mit Bleistift gezogenes Raster zu erkennen. Die schwarzen Formen werden nur unvollständig von weißen Flächen umschlossen.

4.5 Barnett Newman

Das zentrale Thema im Œuvre von Barnett Newman ist Schöpfung und Kreativität. Der Anfang eines jeden Bildes war für Newman ein absoluter Neubeginn: „I start each painting as if I have never painted before.“¹²⁵ Newman verknüpft den künstlerischen Schaffensprozeß so eng mit der Frage nach dem Ursprung des Lebens, daß die Auseinandersetzung mit der eigenen Kreativität grundsätzlich auch eine Beschäftigung mit der Schöpfung ist und umgekehrt. Die Genesis wird zur Metapher für den Schaffensprozeß. Allein die Bildtitel, die für Newman den emotionalen Gehalt der Werke beschreiben sollten, stehen oft in inhaltlichem Zusammenhang mit Schöpfung und Neubeginn: *Pagan Void*, 1946, *The Beginning*, 1946, *Genetic Moment*, 1947, *Eve*, 1950, *Day Before One*, 1951, *Day One*, 1951–52, *Adam*, 1951–52, *Primordial Light*, 1954.¹²⁶

Als Newman im Januar 1948 eine Leinwand mit rotbrauner Ölfarbe bemalte, anschließend das Bild vertikal mit einem Klebestreifen teilte, der mit einer dicken Schicht in Orange überzogen wurde, wußte er mit dem Ergebnis zunächst wenig anzufangen: Es sollte fast ein Jahr dauern, bis Newman nach intensivem Studium die Arbeit an *Onement I* (Abb. 76) für abgeschlossen erklärte und begriff, worin der Unterschied zu seinen früheren Arbeiten lag. Das Neue von *Onement I* bestand nach Newmans eigenen Aussagen darin, ein Gemälde

¹²⁵ *Barnett Newman: Frontiers of Space*, Interview with Dorothy Seckler, 1962, in: *ibid.*, S. 248; vgl. auch ders.: *Response to the Reverend Thomas F. Mathews*, 1967, in: *ibid.*, S. 287.

¹²⁶ Vgl. *Newman: Interview with Sylvester*, 1965, S. 258–59.

geschaffen zu haben, in dem nichts mehr an die sichtbare Natur erinnere. Zum ersten Mal habe er sich dem Malprozeß nicht entziehen können. Dabei sei ein Gemälde mit einem eigenen Leben entstanden.

That painting called *Onement I*: what it made me realize is that I was confronted for the first time with the thing that I did, whereas up until that moment I was able to remove myself from the act of painting, or from the painting itself. The painting was something I was making, whereas somehow for the first time with this painting the painting itself had a life for its own in a way that I don't think the others did, as much.¹²⁷

Newman hat *Onement I* als den Beginn seines Lebens und sein erstes Bild bezeichnet. *Onement I* markiert einen Wendepunkt. Die persönliche Bedeutung von *Onement I* betont Newman, indem er angibt, das Bild an seinem Geburtstag gemalt zu haben.¹²⁸

I recall my first painting — that is, where I felt I had moved into an area for myself that was completely me — I painted on my birthday in 1948. It's a small red painting, and I put a piece of tape in the middle, and I put my so-called zip.¹²⁹

Onement I hat den Charakter eines noch nicht vollendeten Bildes: Das Klebeband, das eigentlich wieder hätte entfernt werden sollen, ist ein deutlicher Hinweis auf die Entstehung des Bildes. Thomas Hess sieht durch *Onement I*, 1948 das Ende der Suche nach einem angemessenen Sujet erreicht und erklärt *Onement I* zu einem Symbol für die Genesis.¹³⁰

¹²⁷Ibid., S. 256.

¹²⁸Vgl. *ibid.*, S. 255.

¹²⁹*Barnett Newman: Interview with Emile de Antonio*, 1970, in: *Newman: Writings*, 1992, S. 305.

¹³⁰Vgl. Thomas B. Hess: *Barnett Newman*, New York 1969, S. 42; ders.: *Kat. Barnett Newman*, The Museum of Modern Art, New York 1971.

Yves-Alain Bois hat in seiner phänomenologischen Studie *Perceiving Newman* das Thema Schöpfung in den Mittelpunkt gestellt.¹³¹ Bois knüpft an Hess an, geht aber in seiner Deutung noch weiter und fragt, worin das fundamental Neue von *Onement I* liege, da ja auch schon frühere Arbeiten durch das Sujet Schöpfung bestimmt gewesen seien. Es erscheint unglaublich davon auszugehen, so Bois, daß die früheren Werke zwar schon ihr Sujet, nicht aber ihre formale Gestalt entwickelt hätten und Newman erst mit *Onement I* eine adäquate formale Lösung gefunden habe. Bois macht auf einen Widerspruch aufmerksam: Newmans Überzeugung, bei jedem Gemälde intuitiv und direkt, das heißt ohne jegliche Vorarbeiten vorzugehen widerspreche der Tatsache, daß sich fast alle Werke mit demselben Sujet beschäftigen. Nach Bois liegt der Wendepunkt für Newman in der Entdeckung der Unmöglichkeit, mit jedem Werk etwas absolut Neues zu gestalten. Seit *Onement I* sei das Sujet Schöpfung semantisch erweitert worden. Bois erklärt, daß *Onement I* im Unterschied zu Arbeiten wie *Genesis — The Break, The Word, The Command* und *Moment* keine Symbole der Schöpfungsidee enthält, sondern die Schöpfungsidee als solche verkörpert.¹³² Das einzige Ereignis sei ein die Leinwand teilendes vertikales Band, das an die in der Genesis beschriebene Teilung von Himmel und Erde erinnere. Der *zip*, den Hess als *dividing action* beschrieben hat, taucht bereits in den Arbeiten vor *Onement I* auf.¹³³

Der Schaffensprozeß ist für Newman ein mit existentiellen Erfahrungen behaftetes Unterfangen. Er beschreibt den Schaffensprozeß als schmerzliche Auseinandersetzung mit einer weißen Fläche.

[...] the terror of that blank area is the whole issue. What is the most difficult thing about painting? The most difficult thing is sitting in that room by yourself. You have to sit there by yourself; it's not like sitting at a place with a desk, where

¹³¹Vgl. Yves-Alain Bois: *Perceiving Newman*, in: Ders.: *Painting as Model*, Cambridge (USA) 1990, S. 186–213.

¹³²Vgl. auch Harold Rosenberg: *Barnett Newman*, New York 1978, S. 49.

¹³³Vgl. Hess: *Newman*, 1969, S. 44.

other people are talking to you and the phones are ringing. You are there alone with that empty space ...¹³⁴

Newman beschwört hier einen alten Topos herauf: die Angst des Künstlers vor der Leere. In dem Interview mit Dorothy Seckler gesteht Newman, die Leere schon immer gehaßt zu haben.¹³⁵ 1945/46 hatte sich Newman schon einmal mit der Leere auseinandergesetzt: *Gea*, 1945 und *Pagan Void*, 1946. In der Kabbala ist die Leere der Moment vor der Schöpfung; sie birgt ein kreatives Potential, das im *Tsimtsum*, dem Moment der Schöpfung, ausbricht.¹³⁶ Das aus dem Nichts heraus entstehende Leben wird zum zentralen Motiv bei Newman.

Nirgends hat Newman das Ringen um ein Bild auf einer weißen Fläche eindringlicher dargestellt als in *The Stations of the Cross*.¹³⁷ Newman versteht den Gemäldezyklus *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* auch als Metapher für seine Erfahrungen während der Erstellung der Serie:

I tried to make the title a metaphor that describes my feeling when I did the paintings. It's not literal, but a cue. In my work, each station was a meaningful stage in my own — the artist's life. It is an expression of how I worked. I was a pilgrim as I painted.¹³⁸

Die 14 gleichformatigen Gemälde sind zwischen 1958 und 1966 entstanden. *The Stations of the Cross* ist nicht von vornherein als Serie konzipiert worden. Die ersten beiden Bilder sind 1958 entstanden und sollten zunächst ein Paar bilden. Dann wurde Newman klar, daß es

¹³⁴Newman and Hess, 1966, S. 282.

¹³⁵Newman: *Interview with Seckler*, 1962, S. 249.

¹³⁶Vgl. Kat. *Newman*, 1971, S. 47, 103.

¹³⁷Vgl. Kat. *Barnett Newman: The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966.

¹³⁸Barnett Newman: *The Stations of the Cross, Lema Sabachthani*, 1966, in: Newman: *Writings*, 1992, 187–88.

nicht bei diesen beiden Gemälden bleiben würde, und er malte 1960 zwei weitere Bilder. 1961 stellte Newman das erste Bild unter dem Titel *Station* aus. Erst jetzt schien sich für Newman das Projekt *The Stations of the Cross* herauskristallisiert zu haben. Die nächsten beiden Gemälde entstanden 1962, 1964 folgten drei weitere. 1965 stellte Newman *Tenth Station*, *Eleventh Station* und *Twelfth Station* fertig und begann die letzten beiden *Stations*, die im darauffolgenden Jahr abgeschlossen wurden.¹³⁹ 1966 stellte das *Guggenheim Museum* den Gemäldezyklus zusammen mit *Be, II*, 1961–64 aus. Der Katalog ist neben einem Essay von Lawrence Alloway mit einem Vorwort von Barnett Newman versehen.

Die Geschlossenheit des Gemäldezyklus entspricht Newmans Auffassung des Kreuzweges als einem stetigen Leid und steht durchaus in der Tradition der christlichen Ikonographie.¹⁴⁰ Auch die Anzahl von 14 Kreuzwegstationen entspricht den traditionellen Darstellungen seit dem 17. Jahrhundert. *The Stations of the Cross* bestehen nicht aus einer Folge von Einzelepisoden, sondern bilden ein organisch gewachsenes Ganzes. Newman wollte in *The Stations of the Cross* auf den Schrei *Lema Sabachthani* hindeuten, mit dem sich Christus verzweifelt an Gott wendet. Alloway schreibt, daß die Erfahrungen der Menschen, die sich beim Betrachten von Gemälden oder auf der Via dolorosa mit dem leidenden Christus zu identifizieren versuchen, in *The Stations of the Cross* zu den Erfahrungen des Künstlers wird.¹⁴¹

Newman hat vor einer zu wörtlichen Übertragung der Metapher des Kreuzwegs auf sein Künstlerleben gewarnt. Dennoch: *The Stations of the Cross* handeln nicht nur von den Kreuzwegstationen, sondern auch von der Entstehung der Gemälde. Die Bilder legen die Arbeitsweise von Barnett Newman offen. Barnett Newman hat seine Gemälde direkt auf der Leinwand entwickelt und nicht geplant oder durch Skizzen vorbereitet. In *The Stations of the Cross* hat sich

¹³⁹Vgl. Kat. *Newman*, 1971, S. 94–98.

¹⁴⁰Vgl. Lawrence Alloway: *The Stations of the Cross and the Subjects of the Artist*, in: Kat. *Stations*, 1966, S. 13.

¹⁴¹Vgl. *ibid.*.

die Bildidee erst allmählich entwickelt. Lawrence Alloway sieht die Entstehung der *Stations* als Prozeß der Selbsterkenntnis.¹⁴²

Die formalen Mittel, die Newman in den 14 Gemälden benutzt, sind sehr begrenzt: Die Farbpalette ist auf Schwarz und/oder Weiß und die Farbe der unpigmentierten Leinwand beschränkt.¹⁴³ Die ausschließliche Verwendung von Schwarz und Weiß auf nackter Leinwand ist nach Newmans eigenen Worten primär durch das Sujet motiviert.

I was compelled to do the series in black and white on raw canvas. [...] I couldn't make a green Passion or a red one. It had to be black and white.¹⁴⁴

Die selbstaufgelegte Beschränkung wird jedoch zu einer Herausforderung: Kann eine unpigmentierte Leinwand genauso lebendig erscheinen wie eine farbige?

The issue of color became a practical test to myself: could I use the raw canvas the way I use colored canvas and make that canvas come into some kind of color, so it would have some sense of light? [...] Could I get that large area to have what I suppose I would call the living quality of color without the use of color?¹⁴⁵

Das „Schaffen von Farbe“ hat Newman als eines seiner Grundbedürfnisse geschildert.

The thing about color that is important is that the color has to be created by the artist.¹⁴⁶

¹⁴²Vgl. *ibid.*, S. 11.

¹⁴³Die Leinwand ist nur mit Leim, der sich nachträglich gelb verfärbt hat, grundiert.

¹⁴⁴*Newman and Hess*, 1966, S. 277.

¹⁴⁵*Ibid.*, S. 277.

¹⁴⁶*Barnett Newman: „The Case for 'Exporting' Nation's Avant-Garde Art: Interview with Andrew Hudson*, 1966, in: *Newman: Writings*, 1992, S. 273.

Newman hat erklärt, daß ein Künstler dann auf Schwarz-Weiß zurückgreife, wenn er *tabula rasa* machen wolle.¹⁴⁷ Im Umfeld der *Stations of the Cross* sind noch weitere Gemälde in Schwarz oder Weiß auf unpigmentierter Leinwand entstanden: *Shining Forth*, 1961, *White Fire II*, 1961, *Black Fire I*, 1961 und *Noon Light*, 1961.

Thomas Hess, dem die aufschlußreiche Deutung von Newmans Œuvre vor dem Hintergrund der jüdischen Mystik zu verdanken ist, weist auf eine Legende der Kabbala hin, nach der es vor der Erfindung des Wortes, das heißt der Thora, weißes und schwarzes Feuer gab, die in der Thora zusammengeschmolzen sind. Das weiße Feuer verkörpert die geschriebene Thora, in der die Buchstaben noch nicht ausgeformt sind. Die Konsonanten und Vokalpunkte wurden durch das schwarze Feuer, das für die gesprochene Thora steht, überbracht.¹⁴⁸

Ohne die Gemälde als Textillustration lesen zu wollen, liefert die Legende einen Schlüssel zum Verständnis von Newmans schwarz-weißen Arbeiten. In *The Stations of the Cross* wird das Herausschälen von Formen aus dem Zusammenwirken der schwarzen oder weißen gemalten Farbe mit der nackten Leinwand gestaltet. In immer wieder neuen Variationen teilen *zips* die Bildfläche so, daß die Proportionen, mit Ausnahme des letzten Bildes, erhalten bleiben.

In *The Stations of the Cross* variiert Newman nur wenige Gestaltungselemente so, daß individuelle Bilder entstehen, die dennoch miteinander in Beziehung stehen. Die einzelnen Bilder entwickeln sich auseinander, der Betrachter wird Zeuge eines komplexen Prozesses, der auch mit dem letzten Bild nicht abgeschlossen zu sein scheint. Die *zips* verändern ihre Gestalt von Bild zu Bild. Der *zip* ist schwarz, weiß oder die ungemalte Form, die sich aus dem Schwarz oder Weiß herauschält. In *The Stations of the Cross* ist nicht nur der Zustand der *zips* gezeigt, sondern auch ihr Werden, das sich besonders deutlich in *First Station* (Abb. 77), *Third Station* (Abb. 79) und *Tenth Station* (Abb. 86) zeigt. Um den Entstehungsprozess anschaulich zu machen, verwendet Newman gestisch-malerische Elemente, die er klaren

¹⁴⁷Vgl. Kat. *De Kooning*, 1968, S. 50.

¹⁴⁸Vgl. Kat. *Newman*, 1971, S. 104.

geometrischen Formen gegenüberstellt. Anders als in der *Onement*-Serie, in der das Teilen thematisiert ist, wird in *The Stations of the Cross* das Entstehen von Formen aus der trägen, nackten Leinwand gestaltet.¹⁴⁹

In den ersten vier *Stations* bleibt der linke schwarze *zip* unverändert: ein klar konturiertes Band, das am linken Bildrand beginnend ungefähr ein Sechzehntel der Breite einnimmt und die Gesamthöhe des Bildes ausfüllt. Dazu gesellen sich am linken Rand des rechten Bildviertels weitere *zips*. Die dazwischenliegende Fläche bleibt unbemalt. In *First Station*, 1958 (Abb. 77) bricht ein *zip* aus gestisch gemalten Farbspuren hervor. Die unpigmentierte Leinwand war vorher mit einem Klebestreifen abgeklebt und wurde dann in zwei Schichten mit Schwarz übermalt. Die untere Schicht besteht aus Farbspuren, die großzügig vom linken bis zum rechten Rand des *zip* verlaufen. Der Farbauftrag ist so sparsam, daß das Schwarz hier zu einem bläßen Grau wird und gleichzeitig Pinselspuren deutlich in Erscheinung treten. Die darüberliegende Schicht ist von einem satteren Schwarz und akzentuiert die Begrenzung des *zip* durch eruptionsartige Formen. Der *zip* wird erst sichtbar, nachdem der Klebestreifen entfernt worden ist. Er wird freigelegt und bleibt unbemalt.

In *Second Station*, 1958 (Abb. 78) kommt das Eruptive wieder zur Ruhe: der „ungemalte“ *zip* wird beidseitig schmal durch ein tiefes Schwarz konturiert. Das Grau legt sich in derselben Breite wie der schwarze *zip* links über den erst abgeklebten und dann unbemalt gelassenen *zip*. Gestische Elemente fehlen hier, doch läßt das Grau verhalten Pinselspuren durchscheinen, außerdem erscheint das Grau nicht einheitlich, sondern unterschiedlich in der Helligkeit. Dadurch entsteht ein saches Flimmern.

An die Stelle des „ungemalten“ *zip* tritt in *Third Station*, 1960 (Abb. 79) ein schwarzer *zip*, der immer wieder die Leinwand durchschimmern läßt. Rechts daneben bleibt eine Fläche in der Breite des schwarzen *zip* am linken Bildrand unbemalt, dann folgt ein schmaler „ungemalter“ *zip*, der aus ähnlichen, wenn auch weniger großzügigen,

¹⁴⁹Vgl. S. 69.

energetisch aufgeladenen schwarzen Farbspuren hervorbricht wie in *First Station*.

In *Fourth Station*, 1960 (Abb. 80) wird das erste Bild aufgegriffen: Die den „ungemalten“ *zip* umschließenden gestischen Pinselstriche sind hier zu einer Fläche, die ebenso breit ist wie der linke *zip*, zusammengeschmolzen. Auch hier sind zwei Schichten zu unterscheiden. Die untere Schicht läßt die Struktur des Pinsels erkennen; die darüberliegende Schicht ist wahrscheinlich erst aufgetragen worden, nachdem der Klebestreifen wieder entfernt worden ist, denn der *zip* weist eine unregelmäßige Kontur auf. Auf der Fläche zwischen den beiden *zips* befinden sich scheinbar zufällig hinterlassene schwarze Farbspritzer.

Der schwarze *zip* links ist in *Fifth Station*, 1962 (Abb. 81) an der rechten Kante „ausgefranst“, horizontal verlaufende Pinselstriche wachsen aus der schwarzen Fläche des *zip* heraus. Der „ungemalte“ *zip* ist zu einer schwarzen schmalen Linie mit klarer Kontur geworden.

In *Sixth Station*, 1962 (Abb. 82) ist links wieder der gewohnte *zip* zu sehen, der rechte *zip* bildet wie im vorangegangenen Bild eine klare Linie, die hier nur etwas breiter ausfällt.

Wo sonst links der breite schwarze *zip* zu sehen war, befindet sich in *Seventh Station*, 1964 (Abb. 83) ein Streifen nackter Leinwand, der durch eine schmale schwarze Linie, die an den Rändern nicht ganz gleichmäßig verläuft, begrenzt wird. Das rechte Bildviertel bildet eine unstrukturierte, gleichmäßige schwarze Fläche, an deren linken Rand die nackte Leinwand in Gestalt eines sehr schmalen *zip* durchsimmert. *Eighth Station*, 1964 (Abb. 84) zeigt links und rechts einen identischen breiten schwarzen *zip*.

In den folgenden drei Gemälden wird das Schwarz gegen Weiß eingetauscht. In *Ninth Station*, 1964 (Abb. 85) ist links ein breiter weißer *zip* zu sehen. Rechts wird ein schmaler Streifen unbemalter Leinwand von zwei scharf konturierten weißen *zips* derselben Breite umfangen.

Ein weißer breiter *zip* begrenzt den linken Rand in *Tenth Station*, 1965 (Abb. 86), das ganze rechte Bildviertel ist ebenfalls weiß. Nach

Aussparung eines schmalen „ungemalten“ *zip* schließt sich ein schmaler weißer Streifen an den linken *zip* an. Die linke Kontur ist klar abgegrenzt, rechts verläuft sie sehr unregelmäßig. Kleine weiße Flecken sind daneben ungleichmäßig verteilt.

Eleventh Station, 1965 (Abb. 87) greift die Struktur von *Ninth Station* (Abb. 85) auf: Die beiden schmalen *zips* sind hier dünner geworden, so daß sich der „ungemalte“ Streifen etwas ausgedehnt hat.

In den nächsten beiden Gemälden, *Twelfth Station*, 1965 (Abb. 88) und *Thirteenth Station*, 1966 (Abb. 89), dominiert nicht die Farbe der Leinwand, sondern Schwarz. Sie bilden Negativversionen der vorangegangenen *Stations*, auch wenn hier kein Bild exakt umgekehrt wird. *Twelfth Station* steht *Seventh Station* (Abb. 83) sehr nahe: Aus der schwarzen Fläche hebt sich links ananalog zu dem schwarzen Band in *Seventh Station* ein weißer schmaler *zip* hervor. Es folgt eine gleichmäßige schwarze Fläche, die erst wieder durch einen „ungemalten“ *zip*, der das rechte unbemalt gelassene Bildviertel begrenzt, unterbrochen wird. Nach rechts verlaufen horizontal schwarze Pinselstriche, die in die ungemalte Fläche am rechten Bildrand hineinragen. In Gestalt von zwei kurzen Strichen, einer im unteren Bereich, einer auf Höhe der Bildmitte, hinterläßt das Schwarz noch kleine Spuren auf der nackten Fläche der Leinwand. *Thirteenth Station* verzichtet auf malerische Akzente und besteht aus einem „ungemalten“ *zip* links und einem „ungemalten“ Band, das etwa ein Achtel der Bildbreite einnehmend, das rechte schwarze Viertel abschließt. Das letzte Bild aus dem Zyklus, *Fourteenth Station*, 1966 (Abb. 90), ist auf einen klaren, weißen *zip* am linken Bildrand reduziert. Alle Bilder sind am unteren Bildrand mit „Barnett Newman“ signiert und der Jahreszahl versehen.

4.6 Clyfford Still

Die Entkopplung von der äußeren Natur hat kein Künstler im *Abstrakten Expressionismus* so weit getrieben wie Clyfford Still. Das

Mißtrauen in die Gesellschaft und die Kunstwelt ging bei Still soweit, daß er kategorisch jeden Bezug seines Werkes mit etwas, das außerhalb seiner Person lag, leugnete. Er begreift sein Werk ausschließlich als Teil seiner Person, der mit der äußeren Welt nichts gemein hat. Dabei gleichen die Arbeiten Tagebucheinträgen. In einem Interview hat Still geäußert, daß er sich fühle, als ob er seine Haut verliere, wenn er sich von seinen Bildern trenne.¹⁵⁰ Die Prozesse, die Still in seinen Gemälden gestaltet, sind Abläufe, die er mit seiner Persönlichkeit verbindet, aber Parallelen zu Vorgängen in der Natur aufweisen. Naturprozesse werden insofern auf seine Arbeiten projiziert, als die Vorstellung von seinem Gesamtwerk als einem organisch gewachsenen Körper grundlegend für Still ist. Daher legte Still großen Wert darauf, seine Arbeiten als zusammenhängende Gruppe zu zeigen. 1949 schreibt Still an seine Galeristin Betty Parsons, nachdem er Bilder für eine Ausstellung geschickt hatte:

These works are a series of acts best comprehended in groups or as a continuity. Except as a created revelation, a new experience, they are without value. It is my desire that they be kept in groups as much as possible and remain so. . . . So I am in the strange position of seeking an environment for the work and the small means wherein I'll be free to continue the „act.“¹⁵¹

Die Schenkungen einiger Werkgruppen an Museen, die Still zu Lebzeiten veranlaßte, setzten voraus, daß Räume ausschließlich für seine Arbeiten reserviert wurden, so daß ihre Zusammengehörigkeit nicht durch die Werke anderer Künstler gestört werden konnte.¹⁵²

Die breitformatigen Leinwände von Still sind geprägt von der Interaktion voneinander abgegrenzter Farbflächen, deren gezagte Konturen

¹⁵⁰Vgl. Susan Landauer: *Clyfford Still and Abstract Expressionism in San Francisco*, in: Thomas Kellein (Hrsg.): *Kat. Clyfford Still. 1904–1980*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, San Francisco Museum of Modern Art, München 1992, S. 91.

¹⁵¹Clyfford Still: *Letter to Betty Parsons*, 1949, zit. nach Susan J. Barnes: *The Rothko Chapel*, 2. Aufl., Houston 1996, S. 26.

¹⁵²Zu den Schenkungen vgl. Edel: *Still*, 1995, S. 190–196.

ineinandergreifen. Ähnlich wie bei Franz Kline scheinen auch bei Still die Formen über den Bildrand hinauszuwachsen. Das gewählte Bildformat erscheint wie eine willkürliche Begrenzung. Die Oberflächen sind materialhaft, der Farbauftrag ist pastos. Immer wieder sind Spuren des Palettenmessers, mit dem Still die Farbe aufgetragen hat, sichtbar. Der Kontrast zwischen matt und glänzend belebt die Oberflächenstruktur. Charakteristisch ist das Zusammenwirken von farbigen Flächen und dem neutralen Ton der ungründerten Leinwand, mit der Still seit 1947 arbeitete.¹⁵³

Wie bei Pollock und Kline sind auch in Stills Arbeiten physikalische Phänomene manifest. Das Wirken von Kräften, das Angezogen- und Abgestoßenwerden von Körpern, Beschleunigungs- und Bremsvorgänge, Fließen und Fluidaltexturen sind Erscheinungen, die bei Still nachvollziehbar werden und mit unterschiedlicher Akzentuierung in das Medium Bild transferiert werden.

Die vier Ölgemälde *Oil on Canvas 1957 (PH-963)* (Abb. 91), *Oil on Canvas 1957 (PH-957)* (Abb. 92), *1957-J No. 2 (PH-401)* (Abb. 93) und *Oil on Canvas 1958 (PH-961)* (Abb. 94) sind nicht als Serie konzipiert, stehen aber in einem engen Zusammenhang.¹⁵⁴ In welcher Reihenfolge die Werke entstanden, ist nicht bekannt. Im Katalog zur Retrospektive im *Metropolitan Museum of Art*, die von Still mitbetreut wurde, sind sie in der genannten Reihenfolge abgebildet.¹⁵⁵ Sie zeigen das allmähliche Zerklüften der massiven Farbkörper durch Flächen unbemalter Leinwand.

¹⁵³Still behandelte seine Leinwände nur mit einem transparentem Leim.

¹⁵⁴Die Nummern, denen die Abkürzung PH vorangestellt ist, hängen nicht mit ihrem Entstehungsdatum zusammen, sondern beziehen sich auf die Reihenfolge, in der die Bilder photographiert worden sind. Da Still seinen Gemälden keine Titel gegeben hat und sie nur mit einer Jahresangabe versehen hat — für frühe Ausstellungen hat er noch einen Buchstaben beigefügt — dienen die Photo-Nummern heute der Identifikation der Gemälde.

¹⁵⁵John P. O'Neill (Hrsg.): Kat. *Clyfford Still*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1979, S. 118–23.

In *PH-963* ist die Leinwand fast vollständig mit Formen in Dunkelrot, Schwarz und Blau bedeckt. Nach oben sind die Ränder der Farbflächen unregelmäßig gezackt, nach unten werden sie durch den Rand der Leinwand begrenzt. Oben öffnet sich ein Spalt, der die ungrundierte Leinwand durchscheinen läßt. Am unteren Rand lichten kleinere Spalte die Farbmassen und geben den Blick auf die nackte Leinwand frei. Die Formen scheinen sich nach oben zu bewegen, ein nach unten strebender Impuls geht nur von der im oberen Spalt liegenden gelben Form aus. Wie ein Pfeil ragt eine ungleichmäßig konturierte und an einer Stelle unterbrochene rote Linie in den Spalt hinein und zeigt eine nach unten gerichtete Bewegung an. Die gegensätzlichen Bewegungen heben sich jedoch nicht auf und bremsen sich, sondern fließen langsam ineinander.

PH-957 wirkt wie eine Weiterentwicklung des vorangegangenen Bildes: Der Spalt, der dort nur einen geringen Teil der Bildfläche einnimmt, ist nun zu einer großen unbemalten Fläche angewachsen. Die Ränder der Formen bilden nach oben und unten eine zackige Kontur, so daß die Bewegungen in diesem Bild gleichmäßig nach oben und unten verlaufen. Die Bewegungen sind schneller als in *PH-963*, weil die Formen nicht mehr so großflächig sind. Sie haben einen geringeren Widerstand zu überwinden. Zu den vertikalen Bewegungen kommen noch seitliche Bewegungen hinzu. Strudelartig scheinen sich einige Formen herauszulösen, um eine andere Richtung einzuschlagen. Diese Turbulenzen reduzieren die Auf- und Abwärtsbewegungen der benachbarten Formen. Die Farbkörper beginnen sich voneinander zu lösen und lassen Platz für Flächen unbemalter Leinwand. In *1957-J No. 2* hat sich der Trennungsprozeß noch weiter vollzogen, in *PH-961* berühren sich die Formen nicht mehr gegenseitig und sind in große Flächen nackter Leinwand gebettet.

Anders als Newman beschreibt Still die Auseinandersetzung mit der Leere der Leinwand zu Beginn des Schaffensprozesses nicht als quälend. Der Leinwand Leben einzuhauchen kommt für Still einem ekstatischen Erlebnis gleich.

Like Belmonte weaving the pattern of his being by twisting the powerful bulls around him, I seem to achieve a comparable ecstasy in bringing forth the flaming life through these large responsive areas of canvas. And as the blues or reds or blacks leap and quiver in their tenuous ambience or rise in austere thrusts to carry their power infinitely beyond the bounds of their limiting field.¹⁵⁶

In einem Tagebucheintrag, den Still in dem Katalog zu seiner Retrospektive in San Francisco 1976 veröffentlichen ließ, heißt es zu *1950-K-No. 1* (Abb. 95):

Mit festen Pinselstrichen und einigen Spachtelhieben [...] erhalten die wunderschönen weißen Felder ihre Farbe und das Werk ist in wenigen Minuten vollendet.¹⁵⁷

Das Bild besteht aus einem blauen Fleck, der das Bildzentrum markiert, und einem kleineren orangefarbenen Fleck in der linken oberen Bildecke.¹⁵⁸ Links neben dem blauen Fleck befindet sich noch ein winziger, kaum wahrzunehmender gelber Punkt. Die Flecken weisen die typischen zackenartigen Ränder auf und sitzen wie kleine Flammen als geballte Energie auf der Leinwand.

¹⁵⁶Clyfford Still: *Diary Note*, 11. Feb. 1956, in: Kat. *Still*, 1992, S. 158.

¹⁵⁷Zit. nach Edel: *Still*, 1995, S. 138.

¹⁵⁸Still fertigte mehrfach zwei Versionen eines Bildes an. „Making additional versions is an act I consider necessary when I believe the importance of the idea or breakthrough merits survival on more than one stretch of canvas, especially when it is entrusted to the precarious world of exhibitions or collecting. Although the few replicas I make are usually close to or extensions of the original, each has its special and particular life and is not intended to be just a copy.“ Vgl. Clyfford Still: *Comment about 1950-A No. 2*, 1974, in: Kat. *Clyfford Still*, 1979, S. 191.

4.7 Mark Rothko

„A painting is not a picture of an experience; it is an experience,“ sagt Rothko 1959.¹⁵⁹ Das Bild soll für seinen Schöpfer und den Betrachter gleichermaßen zu einer Erfahrung werden.¹⁶⁰ Rothko betrachtete Kunst als reflektiven Prozeß, der Betrachter und Maler ein Höchstmaß an Konzentration abverlangte. Anna Chave schreibt, daß Rothko möglicherweise zu einer dunkleren Farbpalette gelangt sei, weil dunkle Bilder schwieriger wahrzunehmen seien und der rezeptive Vorgang verlängert würde.¹⁶¹

Ähnlich wie Clyfford Still versuchte auch Rothko über seine Werke eine Kontrolle zu haben, nachdem sie das Atelier verlassen hatten.¹⁶² Ab 1953 lehnt Rothko das Ausstellen in Gruppenausstellungen ab, weil er davon überzeugt war, daß seine Gemälde ihre größte Wirkung innerhalb eines ganzen Ensembles entfalten konnten.¹⁶³ Die Bilder von Mark Rothko lassen sich mit Attributen versehen, die menschliche Gefühlszustände wiedergeben: traurig, heiter, zuversichtlich, verzweifelt ... Die Stimmungen der Bilder werden durch die Wahl der Farben bestimmt.

Rothko hat mehrmals den Wunsch geäußert, seine Gemälde unter denselben Bedingungen auszustellen, denen sie auch während ihres Entstehungsprozesses unterlagen: Sie sollten niedrig hängen und der Abstand zum Betrachter sollte möglichst gering sein, so daß der Betrachter selbst „im“ Bild ist.¹⁶⁴ In einem Vortrag am Pratt Insti-

¹⁵⁹Zit. nach Anna Chave: *Mark Rothko, Subjects in Abstraction*, New Haven 1989, S. 172.

¹⁶⁰Vgl. S. 79.

¹⁶¹Vgl. Chave: *Rothko*, 1989, S. 183.

¹⁶²Vgl. S. 137.

¹⁶³Vgl. S. 80.

¹⁶⁴Vgl. Michael Compton: *Mark Rothko, die Themen des Künstlers*, in: Kat. *Mark Rothko*, Museum Ludwig, Köln 1988, S. 35; Chave: *Rothko*, 1989, S. 199–200, Anm. 12. Der Abstand sollte ca. 45 cm betragen. Vgl. John Gage: *Rothko: Color as Subject*, in: Kat. *Mark Rothko*, 1998, S. 262.

tute hatte Rothko erwähnt, daß die kleinen Bilder seit der Renaissance wie Romane seien, die großen aber wie Dramen, an denen man auf direkte Weise partizipieren könne.¹⁶⁵ Das Drama, das sich auf Rothkos Leinwänden abspielt, ereignet sich zwischen rechteckigen, wolkigen Flächen, deren Kanten verschwommen sind. Ab 1949/50 beginnt Rothko, die meist hochformatigen Leinwände mit mehreren übereinandergestellten Rechtecken, die beinahe die ganze Breite einnehmen, auszufüllen. Rothko gestaltet (wie auch Clyfford Still) die Beziehung der Flächen und die daraus erwachsende Spannung. Die Abstände und Proportionen der Flächen werden immer wieder variiert, in vielen Bildern setzt Rothko Bänder zwischen die Flächen, die wie Schranken wirken. Mehrere, lasierend aufgetragene Farbschichten formen die Körper. Die rechteckigen Flächen werden zu organischen, körperhaften Gebilden, die sich in einem fragilen Zustand befinden. Die Farbkörper dehnen sich nicht ganz zu den Rändern der Leinwand aus und liegen schwebend auf dem farbigen Untergrund. In der letzten Phase, die mit den Bildern für die Kapelle in Houston beginnt, verlaufen die Kanten geradlinig bis an die Ränder.

Es gelingt Rothko, die Farbkörper zum Schweben zu bringen, sie vibrierend in Bewegung zu versetzen und den Betrachter in die Bilder „hineinzuziehen.“ Die Gemälde sind derart suggestiv, daß sie den Betrachter „aufzusaugen“ scheinen. „One tends to enter into his canvases — not merely look at them,“ schreibt Katherine Kuh 1954.¹⁶⁶ Peter Selz bemerkt 1961: „We no longer look *at* a painting as we did in the nineteenth century; we are meant to enter it, to sink into its atmosphere of mist and light or to draw it around us like a coat — or a skin.“¹⁶⁷ In einem Gespräch mit seinem Freund Alfred Jensen, hat Rothko die nach innen und außen gerichteten Bewegungen seiner Gemälde als charakteristisch hervorgehoben.

¹⁶⁵Vgl. *ibid.*, S. 262.

¹⁶⁶Zit. nach: Thomas Kellein: *Mark Rothko — Kaaba in New York. 40 Seagram Murals und ein Resultat*, in: *Kat. Mark Rothko. Kaaba in New York*, Kunsthalle Basel 1989, S. 32.

¹⁶⁷Peter Selz: *Kat. Mark Rothko*, The Museum of Modern Art, New York 1961, S. 10

Maybe you have noticed two characteristics in my paintings; either their surfaces are expansive and push outward in all directions, or their surfaces contract and rush inward in all directions.¹⁶⁸

Wesentlichen Anteil an der suggestiven Kraft hat die Gestaltung der Konturen und Oberflächen der Rechtecke. Die Konturen sind neblig, unklar und unregelmäßig. In manchen Gemälden hellt Rothko die Ränder so auf, daß die Formen beginnen, sich zu verflüchtigen oder aufzulösen wie die weiße Fläche in *No. 18*, 1951 (Abb. 96). In einigen Gemälden werden die Ränder akzentuiert, indem sie mit einer Farbe, die heller oder dunkler ist als der Rest der Fläche, übermalt werden. In *No. 27*, 1954 (Abb. 97) legt sich ein blauer Schleier über die seitlichen Ränder wie ein Vorhang, der noch offen ist, sich aber bald zuziehen kann. Eine dünne Schicht mit roter Farbe betont die Konturen der weißen Flächen in *No. 16*, 1957 (Abb. 98).

Die Farbe wird in vielen Schichten dünn aufgetragen, dabei schimmern die darunterliegenden Farbschichten häufig durch. Rothko vermittelt so einen Einblick in den Entstehungsprozeß seiner Gemälde. *Untitled*, 1952 (Abb. 99) zeigt im unteren Rechteck deutlich die unter dem Blau liegende grünbraune Untermalung. In *Untitled*, 1953 (Abb. 100) befinden sich pinkfarbene und braune Rechtecke auf einer Schicht in Orange. Das braune Rechteck läßt an seiner unteren Kante einen Streifen in Orange frei, wodurch es unfertig erscheint. In *No. 2*, 1961 scheint eine pinkfarbene Schicht vor allem an den Kanten der Rechtecke durch.

Der Farbauftrag ist lebhaft. Rothko hat darauf hingewiesen, daß die einzelnen Schichten schnell und spontan entstehen und sich häufig automatistische Zeichnungen unter den großflächigen Formen befinden.¹⁶⁹ Bei Rothko sind die Spuren des kreativen Prozesses verhaltener als bei Pollock und de Kooning. Dennoch sind diese Zeichen

¹⁶⁸Zit. nach Breslin: *Rothko*, 1993, S. 301.

¹⁶⁹Vgl. *ibid.*, S. 317.

deutlich und bewußt gesetzt.¹⁷⁰ Die Materialität der Bildoberflächen war für Rothko von großer Bedeutung.

The difference between me and Reinhardt is that he's a mystic. By that I mean his paintings are immaterial. Mine are *here*. Materially. The surface, the work of the brush and so on. His are untouchable.¹⁷¹

Carol Mancusi-Ungaro hat anlässlich der Rothko-Retrospektive von 1998 gründlich die Bandbreite der technischen Feinheiten analysiert, mit denen Rothko seine sensiblen Oberflächen gestaltete.¹⁷² Deutlich sichtbare Pinselspuren sind typische Merkmale der Bildoberflächen bei Rothko. In einigen Bildern sind sogar Spuren heruntertropfender Farbe zu erkennen. Für einen Künstler wie Rothko, der seine Bilder mit einer derart ausgereiften Technik gestaltete, sind Pinselspuren und Tropfen herunterlaufender Farbe mehr als zufällige Überbleibsel des Schaffensprozesses, sondern wohlkalkulierter ästhetischer Bestandteil der Werke.

Es ist bekannt, daß Rothko — wie auch de Kooning — die Orientierung einiger Bilder während des Malprozesses änderte. Daher läuft die Farbe in diesen Werken kurioserweise nicht nach unten, sondern nach oben, wie zum Beispiel in *No. 18*, 1951 (Abb. 96).¹⁷³ In *No. 10*, 1950 (Abb. 102) tropft gelbe Farbe auf die weiße Fläche. In *No.*

¹⁷⁰Irving Sandler und Diane Waldman widersprechen der Auffassung, daß Rothkos Bilder Spuren des Schaffensprozesses aufweisen. Vgl. Sandler: *Abstract Expressionism*, 1970, S. 183; Diane Waldman: *The Farther Shore of Art*, in: dies.: *Kat. Mark Rothko, 1903–1970. A Retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1978, S. 64–65.

¹⁷¹Kat. *Rothko*, 1998, S. 179; vgl. auch Ashton: *About Rothko*, 1983, S. 134–135.

¹⁷²Vgl. Carol Mancusi-Ungaro: *Material and Immaterial Surface: The Paintings of Rothko*, in: *Kat. Rothko*, 1998, S. 282–300.

¹⁷³Im Katalog der Rothko-Retrospektive 1978 im Guggenheim-Museum ist das Bild fälschlicherweise um 180 Grad gedreht abgebildet. Vgl. *Kat. Rothko*, 1978, Abb. 100.

25, 1951 (Abb. 103) ist das schwarze Band, das auf der unteren roten Fläche aufliegt, durch einen breiten weißen Balken, der deutlich die Pinselstruktur zeigt, akzentuiert. An der unteren Kante des roten Rechtecks läuft Farbe herunter.

Das Streben in alle Richtungen wird in *No. 61*, 1953 (Abb. 104) besonders deutlich: In *No. 61* ist im mittleren blauen Rechteck ein Verlauf von Pinselspuren in horizontaler und vertikaler Richtung zu erkennen. In den Arbeiten aus Rothkos letzter Schaffensphase kontrastiert die Lebendigkeit der Oberfläche mit der Strenge des Bildaufbaus und der Zurückgenommenheit der Farben. Die deutlich sichtbaren Pinselspuren erzeugen Unruhe. In *Untitled*, 1969 (Abb. 105) verlaufen die Pinselspuren im oberen braunen Rechteck senkrecht und waagrecht, ohne jedoch immer die volle Höhe und Breite der Fläche einzunehmen. Vor allem im Zentrum des braunen Rechtecks entsteht dabei ein beinahe patchworkartiges Muster, das auf den Entstehungsprozeß verweist. Im Gegensatz dazu steht die untere weiße Fläche, die aus kreisförmigen Bewegungen hervorgegangen ist.

Rothko nutzt die psychologische und wahrnehmungsphysiologische Wirkung der Farbe aus. So spielt er bewußt mit dem Phänomen des Zurück- und Hervortretens von Farbe.¹⁷⁴ Kalte Farben haben die Tendenz zurückzutreten, warme Farben neigen dazu hervorzutreten. In dem dreigeteilten Gemälde *No. 101*, 1961 springt das pinkfarbene Rechteck oben leuchtend hervor, die beiden unteren blauen Flächen weichen zurück. In *No. 14*, 1960 (Abb. 106) hebt sich das rote Rechteck leuchtend von dem tiefen Blau des Hintergrundes ab und verdrängt die massiven schwarzen Flächen.

In den 60er Jahren arbeitet Rothko mit dunklen Farben, denen er in einigen Gemälden Weiß und Grau entgegengesetzt. Die Wirkung der Farben intensiviert sich: die dunklen Flächen verharren in ihrer Position oder weichen weit zurück, die grauen und weißen Flächen

¹⁷⁴John Gage macht auf die Verbreitung von Max Doerners Handbuch *Malmaterial* im Kreis der *Abstrakten Expressionisten* aufmerksam. Ein Kapitel seines Buches beschäftigt sich auch mit dem Thema der dynamischen Wirkung von Farben. Vgl. Gage: *Rothko*, S. 249–52.

springen aus dem Bild heraus und bewegen sich schwebend auf den Betrachter zu. In *Blue and Gray*, 1962 (Abb. 107) schiebt sich der wattige graue Farbkörper wie eine Wolke nach vorne. In *No. 28*, 1962, *Untitled*, 1963 und *Untitled [White, Blacks, Grays on Maroon]*, 1963 ist ein ähnlicher Effekt zu beobachten. Die Intensität der Farbwirkung steigert Rothko in einigen Werken, indem er nicht mit Farbkontrasten, sondern mit verwandten Farben arbeitet. Fast unerträglich grell schreien einem die Rottöne in *Untitled*, 1956, *Four Reds*, 1957 (Abb. 108) und *Untitled*, 1967 entgegen.

In *The Romantics Were Prompted* hatte Rothko die Formen als einzigartige Elemente beschrieben, die sich ohne Rücksicht auf die Gesetzmäßigkeiten der vertrauten Welt bewegen.¹⁷⁵ Rothko ignoriert dieses Gesetze, indem er, die Farben so manipuliert, daß sie sich entgegen ihren „typischen“ Eigenschaften verhalten. In *Brown and Blacks in Reds*, 1958 (Abb. 109) dient das Rot des Hintergrundes und des mittleren Rechtecks als „Teppich,“ von dem sich die große schwarze Fläche abhebt und nach vorne tritt. Auch in *Blue Cloud*, 1956 (Abb. 110) und *Black over Reds*, 1957 (Abb. 111) weicht das Rot des Hintergrundes und der unteren Flächen vor dem Blau bzw. Schwarz zurück. In *No. 1*, 1954 (Abb. ??) sind die Raumverhältnisse nicht so eindeutig: sowohl das Rot als auch das Blau können vor- und zurücktreten.

Rothko gestaltet keine ausgeglichenen Verhältnisse: die Farben harmonieren häufig nicht, auch sind die Bilder kompositorisch nicht immer ausgewogen. Wenn sich über hellen Rechtecken ein dunkler Farbkörper ansiedelt wie in *No. 203*, 1954 (Abb. ??) und *Green and Tangerine on Red*, 1956 (Abb. ??), drohen die unteren Flächen, von der schweren Last erdrückt zu werden.

¹⁷⁵Vgl. S. 77.

5

Schluß

Durch den Holocaust und den 2. Weltkrieg wurde in den 40er und 50er Jahren die Suche nach einem adäquaten *subject matter* virulent. Dabei zeigten die Künstler ein starkes Bedürfnis, ihr Verhältnis zur Natur zu hinterfragen und nach neuen Positionen innerhalb der Kunst-Natur-Beziehung zu suchen. Im *Abstrakten Expressionismus* werden Gestaltprinzipien der Natur auf das Kunstwerk übertragen, das sich im Laufe des Schaffensprozesses natürlich entwickelt. Der Künstler bringt als gestaltende Natur Kunstwerke hervor, die Natur sind. Die Werke wirken unfertig, ihr gestalterischer Prozeß scheint abrupt beendet zu werden. Der Malvorgang wird zu einem Prozeß der Selbsterkenntnis. Die Werke zeichnen sich durch das Offenlegen des Schaffensprozesses und die Gestaltung von Wachstumsvorgängen und Bewegungsabläufen aus.

Das Ausmaß der Orientierung an der sichtbaren Natur ist dabei individuell verschieden. Bei Jackson Pollock findet eine Identifikation seiner Person mit Natur statt. Seine Auseinandersetzung mit Natur

konzentriert sich auf die Sichtbarmachung von Energie und Bewegung, die er innere Werte nennt. Sie zeigt sich an kurvenreichen Linienverläufen, die mit ihren Ausdünnungen und Verdickungen wie natürlich gewachsen aussehen. Willem de Kooning, Franz Kline und Robert Motherwell haben eine undogmatische Einstellung zur Natur und bekennen sich zu einem assoziativen Umgang mit Natureindrücken, gleichgültig, ob damit Großstadtvisionen oder Landschaftserlebnisse gemeint sind. De Kooning gestaltet in seinen Gemälden die nie zu einem Stillstand kommende Wandelbarkeit der Formen. Bei Kline stellen die Bilder Prozesse von aufeinandertreffenden Kräften dar. Motherwell mißt seine Kunstwerke an der äußeren Natur und sieht wie de Kooning und Kline keine Notwendigkeit, sich von der äußeren Natur abzugrenzen.

Barnett Newman hat den Naturbezug seinen Ansichten nach nicht aufgegeben, sondern faßt Natur rein konzeptionell auf: Sein Verhältnis zur Natur ist von der Vorstellung geprägt, daß der Künstler nur durch vollkommene Unabhängigkeit vom Sichtbaren dazu in der Lage ist, ein Kunstwerk hervorzubringen, das lebendig wie Natur ist. Die in der Renaissance verbreitete Auffassung des gottgleichen Künstlers findet bei Newman einen Nachklang, doch setzt bei Newman der Künstler den Maßstab, nicht die Natur. Die Auseinandersetzung mit den Gemälden soll zur Selbsterfahrung des Betrachters werden. Während des Rezeptionsprozesses soll der Betrachter sich und seinen Standpunkt in der Welt erspüren. Barnett Newman hat deutlich seinen Wunsch formuliert, Natur zu schaffen und nicht zu interpretieren. In seinen Werken konzentriert sich das Prozeßhafte auf den Moment der Entstehung von Formen und nicht auf ihre Interaktion.

Clyfford Still hat seine Vorstellungen am radikalsten artikuliert: Er erklärt seine vollkommene Unabhängigkeit von Natur und hat seinen Gemälden immer wieder jeglichen Natur- oder Landschaftsbezug abgesprochen und ausdrücklich erklärt, daß seine Werke ausschließlich sein Ich reflektieren. Bei Mark Rothko, der sich nach eigener Aussage nur widerwillig von der menschlichen Figur gelöst hat, manifestieren sich im Bild unter dem Verzicht auf gegenständliche Assoziatio-

nen Prinzipien des Lebendigen durch die Beziehung von schwebenden Formen. Nicht nur die Formen, auch die Bilder selbst sind für Rothko Wesen aus Fleisch und Blut.

Es ist nicht immer möglich, die sprachlichen Statements in Einklang mit den Werken zu bringen: Die Rigorosität von Clyfford Stills Äußerungen ist nur bedingt nachvollziehbar, da sich bei seinen Gemälden zwangsläufig Assoziationen mit Naturformen einstellen. Barnett Newmans Anspruch, mit seiner Kunst Natur zu schaffen, wird zwar in den *Stations of the Cross* sinnlich erfahrbar, in anderen Arbeiten fehlt jedoch die unmittelbar sinnliche Erfahrbarkeit, wodurch Newman zu einem Vorreiter der Konzeptkunst wird. Die Beschreibung des Prozeßhaften ist eine Möglichkeit der sprachlichen Annäherung an die Werke des *Abstrakten Expressionismus*. Die Resultate sind sehr unterschiedlich und nicht immer befriedigend.

Wie hat sich das Verhältnis der Künstler zur Natur nach dem *Abstrakten Expressionismus* verändert?

Die *Land Art* hat das, was sich die *Abstrakten Expressionisten* zur Aufgabe gemacht haben, nämlich Adaptieren von Naturvorgängen, noch weiter getrieben und eine nie dagewesene Nähe zur Natur bei einem vollkommenen Verzicht auf Abbildlichkeit geschaffen. Die *Plein-Air-Malerei*, die dem Impressionismus die Möglichkeit gab, sich aus der zum Korsett gewordenen mimetischen Annäherung an Natur zu befreien, wird in der *Land Art* zu einer Kunst umgemünzt, die den Landschaftsraum selbst zum Atelier werden läßt.

Christo gestaltet den Landschaftsraum, indem er ihn durch aufwendige Installationen ergänzt. Für die kurze Dauer der Projekte wird der Blick auf die Landschaft verändert, ohne die Natur direkt zu bearbeiten. Nach dem Ende der Projekte bleibt die Landschaft unversehrt zurück. Im Gegensatz dazu stehen die Arbeiten von Michael Heizer, die massiv in den Landschaftsraum eingreifen und deutliche Spuren hinterlassen. *Double Negative*, 1969–70 bestand aus zwei 9 m breiten 15 m tiefen Einschnitten, die sich über eine Strecke von 487 m in Nevada ausdehnten.¹ *Double Negative* kann nicht auf einen Blick erfaßt

¹Zu Michael Heizer vgl. John Beardsley: *Land Art und Landschaft*, in: Chri-

werden, sondern muß durch Überwinden einer beträchtlichen Distanz erlebt werden. John Beardsley bemerkt, daß *Double Negative* neue Möglichkeiten für die Skulptur beinhalte.² Die Landschaftsskulptur ist Naturprozessen unterworfen und verändert ihre Gestalt auf unvorhersehbare Weise.

1970 formte Robert Smithson in einem Salzsee in Utah eine 475 m lange und 4,50 m breite spiralförmige Mole aus schwarzem Gestein, Salzkristallen, Erde und rotem Wasser.³ Die Salzkristalle auf der Mole wuchsen ebenfalls in Form einer Spirale. Robert Smithson reagierte mit *Spiral Jetty* nach eigener Aussage nicht nur auf die umgebende Landschaft, sondern wiederholte darin in starker Vergrößerung die Mikrostrukturen der spiralförmigen Kristallgitter.⁴ Kirk Varnedoe spricht im Zusammenhang mit den Werken von Michael Heizer und Robert Smithson von einem Interesse an geologischen Veränderungen.⁵

Charles Simmonds und Ana Mendieta suchten eine unmittelbar körperliche Auseinandersetzung mit Natur: Simmonds vollzog seine Geburt nach, indem er sich in *Birth*, 1970 in einer Lehmgrube in New Jersey begrub und dann seinen Entstehungsprozeß aus der Erde für einen Film in Szene setzte. Ana Mendieta hinterließ Spuren ihres Körpers durch Einritzungen in Felsen, Abdrücke in Schlamm oder Zeichnungen mit Schießpulver, die angezündet wurden.⁶

Ein konventioneller Rezeptionsvorgang ist in der *Land Art* unmöglich geworden. Es ist ausgeschlossen, das in den Landschaftsraum einge-

stos M. Joachimides, Norman Rosenthal (Hrsg.): Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, München 1993, S. 151–52; Kirk Varnedoe: *Zeitgenössische Tendenzen*, in: Kat. *Primitivismus*, 1984, S. 681.

²Vgl. Beardsley: *Land Art*, 1993, S. 152.

³Zu Robert Smithson vgl. *ibid.*, S. 152–53; Varnedoe: *Zeitgenössische Tendenzen*, 1984, S. 676–681.

⁴Vgl. Beardley: *Land Art*, 1993, S. 152–53.

⁵Vgl. Varnedoe: *Zeitgenössische Tendenzen*, 1984, S. 681.

⁶Zu Charles Simmonds und Ana Mendiata vgl. Beardsley: *Land Art*, 1993, S. 155–56.

schriebene Kunstwerk, beliebig oft in demselben Zustand zu betrachten. Der Schaffensprozeß, der im *Abstrakten Expressionismus* für den Betrachter im Kunstwerk nachvollziehbar werden sollte, wird in der *Land Art* oft zu einem einsamen Ritual, in dem dem Rezipienten die unmittelbar sinnliche Erfahrung mit dem Werk vorenthalten wird und er sich mit Photos oder Filmen begnügen muß. Die für den *Abstrakten Expressionismus* charakteristische Auseinandersetzung mit Naturprozessen, die im Schaffensprozeß ihre Entsprechung finden, lebt bis heute weiter. Erwähnt seien hier nur die Werke von Per Kirkeby und des unlängst verstorbenen Emil Schumacher. Gottfried Boehm sieht in dem neuen Umgang der Künstler mit Natur eine Herausforderung für die Kunstgeschichte.

Es ist an uns zu verstehen, daß Natur unter modernen Bildbedingungen auf andere Weise bedeutsam wird. [...] Sie ist nicht länger das Land vor unseren Augen, auf das wir blicken — zum komponierten Ausschnitt gefügt. [...] Natur beinhaltet eine Spannung zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen. Damit umzugehen erfordert vom Kunsthistoriker manche neue Begriffe und Verfahren. [...] Moderne Bilder lassen sich durchaus im Lichte der Tradition, z.B. des Naturproblems, verstehen, gerade auch dann, wenn die Bildidee der Landschaft diese Darstellungsaufgabe nicht mehr leistet. Wir leben mit der modernen Kunst nicht in einer ganz anderen Welt. Was wir daran wirklich verstanden haben, das gehört — in Kontrast oder Anschluß — zu dem, was wir an der Geschichte der Kunst, der Tradition, schon immer verstanden haben.⁷

⁷Boehm: *Das neue Bild der Natur*, 1986, S. 108–109.

Literaturverzeichnis

Wird bei Ausstellungskatalogen nicht auf Katalogbeiträge verwiesen, wurden nur die Abbildungen verwendet. Ansonsten werden Katalogbeiträge gesondert aufgelistet, für den entsprechenden Katalog wird dabei nur der Kurztitel erwähnt.

Allgemein

- [1] Marcia Epstein Allentuck (Hrsg.): *John Graham's System and Dialectics of Art*, Baltimore, London 1971
- [2] Alfred Barr: Kat. *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern Art, New York, Cambridge (USA) 1986 (Reprint der Ausgabe von 1936)
- [3] Ders.: Kat. *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, The Museum of Modern Art, New York 1936
- [4] John Beardsley: *Land Art und Landschaft*, in: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (Hrsg.): Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, München 1993, S. 151–156
- [5] René d'Harnoncourt: Kat. *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York 1941

- [6] Peggy Guggenheim: *Confessions of an Art Addict*, Hopewell 1997 (erste Auflage 1960)
- [7] Oswald Herzog: *Der abstrakte Expressionismus*, in: *Der Sturm*, 10: 2, 1919/20, S. 29
- [8] Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, durchgesehene und erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1988
- [9] Kat. *American Painting Today 1950. A National Competitive Exhibition*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1950
- [10] Kat. *An Introduction to the National Gallery of Australia*, Canberra 1992
- [11] Kat. *Paris — New York, 1908–1968*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1991 (Neuausgabe des Katalogs von 1977)
- [12] Kat. *The Armory Show, Exhibition of Modern Art, New York 1913*, New York 1972 (Reprint der Ausgabe von 1913)
- [13] Kat. *The Museum of Modern Art, The History and the Collection*, New York 1993
- [14] Peter Anselm Riedl: *Kandinsky*, Reinbek bei Hamburg 1983
- [15] Robert Rosenblum: *The Primal American Scene*, in: Kat. *The Natural Paradise*, The Museum of Modern Art, New York 1976, S. 13–37
- [16] Kirk Varnedoe: *Zeitgenössische Tendenzen*, in: William Rubin (Hrsg.): Kat. *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, New York, The Museum of Modern Art, München 1984, S. 676–701

Ästhetischer Naturbegriff

- [17] Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1981 (erstmalig 1936 in französischer Übersetzung erschienen)
- [18] Gottfried Boehm: *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: Manfred Smuda (Hrsg.): *Landschaft*, Frankfurt 1986, S. 87–110
- [19] Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1988
- [20] Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989 (erste Ausgabe von 1757)
- [21] Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1994 (1962 erschien das Buch erstmals unter dem Titel *Opera aperta* in Italien.)
- [22] Ernst Gombrich: *Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei*, in: ders.: *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985, S. 140–157. (Der Aufsatz ist erstmalig 1950 anlässlich des 70. Geburtstag von Hans Tietze erschienen.)
- [23] Ruth und Dieter Groh: *Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung*, in: Heinz-Dieter Weber (Hrsg.): *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989, S. 53–95
- [24] Hans Holländer: *Weltentwürfe neuzeitlicher Landschaftsmalerei*, in: Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, S. 183–224
- [25] Richard Hoppe-Sailer: „*Hie Werk das wird, hie Werk das ist*“. *Paul Klee — „Insula Dulcamara“*, in: Hans Werner Ingensiep, Richard Hoppe-Sailer (Hrsg.): *NaturStücke: Zur Kulturgeschichte der Natur*, Ostfildern 1996

- [26] Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: Ders.: *Subjektivität*, Frankfurt 1989, S. 141–190
- [27] Ders. und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, s. v. „Landschaft“, Basel, Stuttgart 1980, Band 5; *ibid.*, s. v. „Natur“, Basel, Stuttgart 1984, Band 6
- [28] Georgi Schischkoff (Hrsg.): *Philosophisches Wörterbuch*, s. v. „Galilei“, Stuttgart 1991
- [29] Karlheinz Stierle: *Die Entdeckung der Landschaft in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, in: Weber (Hrsg.): *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, 1989, S. 33–52
- [30] Rolf Wedewer: *Landschaft als vermittelte Theorie*, in: Smuda (Hrsg.): *Landschaft*, 1986, S. 111–134
- [31] Jörg Zimmermann: *Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs*, in: ders.: *Naturbild*, 1982, S. 118–154

Abstrakter Expressionismus

- [32] Lawrence Alloway: *Artists as Writers, Part One: Inside Information*, in: *Artforum*, 12: 6, März 1974, S. 30–35
- [33] Ders.: *Sign and Surface. Notes on Black and White Painting in New York*, in: *Quadrum*, 9, 1960, S. 49–63
- [34] Dore Ashton: *The New York School. A Cultural Reckoning*, New York 1973
- [35] John Baur: *Kat. Nature in Abstraction. The Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature in Twentieth-Century American Art*, Whitney Museum of American Art, New York 1958

- [36] Michael Bockemühl: *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael*, Stuttgart 1985
- [37] Claude Cernuschi: „*Not an illustration, but the equivalent*“: *A Cognitive Approach to Abstract Expressionism*, Madison 1997
- [38] Robert Coates: *The Art Galleries, 1946*, in: Clifford Ross (Hrsg.): *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York 1990, S. 230
- [39] Bradford R. Collins: *Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948–51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise*, in: *The Art Bulletin*, 73: 2, Juni 1991, S. 283–308
- [40] Anette Cox: *Art as Politics: The Abstract Expressionist Avant-garde and Society*, Ann Arbor 1982
- [41] David Craven: *Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period*, Cambridge (England) 1999
- [42] Stephen Foster: *Critics of Abstract Expressionism*, Ann Arbor 1980
- [43] Bernhard H. Friedman: „*The Irascibles*“: *A Split Second in Art History*, in: *Arts Magazine*, 53: 1, Sept. 1978, S. 96–102
- [44] Ann Eden Gibson: *Theory Undeclared: Avant-Garde Magazines as a Guide to Abstract Expressionist Images and Ideas*, Ann Arbor 1997 (gedruckte Fassung der Dissertation von 1984)
- [45] Robert Goldwater: *Symposium: The State of American Art*, in: *Magazine of Art*, 42: 3, März 1949, S. 83–102
- [46] Robert Goodnough (Hrsg.): *Artists' Session at Studio 35, 1950*, in: Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Bernard Karpel (Hrsg.): *Modern Artists in America*, New York 1951, S. 8–22

- [47] Eugene C. Goossen: *The Big Canvas*, in: *Art International*, 2: 8, 1958, S. 45–47
- [48] Clement Greenberg: „*American-Type*“ *Painting*, 1955, in: ders.: *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, London 1993, Band 3, S. 217–236
- [49] Ders.: „*American-Type*“ *Painting*, revidierte Fassung von 1958, in: ders.: *Art and Culture*, Boston 1989, S. 208–229 (erstmal erschienen 1961)
- [50] Serge Guilbault: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago 1983
- [51] Thomas B. Hess: *Abstract Painting. Background and American Phase*, New York 1951
- [52] Nancy Jachec: *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism. 1940–1960*, Cambridge (England) 2000
- [53] Kat. *Die neue amerikanische Malerei*, Hochschule für bildende Künste, Berlin 1958
- [54] Kat. *The New American Painting*, The Museum of Modern Art, New York 1959
- [55] Elaine de Kooning: *Subject: What, How, or Who?*, 1955, in: dies.: *The Spirit of Abstract Expressionism. Selected Writings*, New York 1994, S. 143–154
- [56] April Kingsley: *The Turning Point. The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art*, New York 1992
- [57] Katherine Kuh: *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York 1962
- [58] Michael Leja: *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven, London 1993

- [59] Alwynne Mackie: *Art/Talk. Theory and Practice in Abstract Expressionism*, New York 1989
- [60] Dorothy C. Miller (Hrsg.): Kat. *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York 1952
- [61] Frank O'Hara: *Nature and New Painting*, in: *Folder*, Nr. 3, 1954, ohne Seitenangabe
- [62] Stephen Polcari: *Abstract Expressionism and Modern Experience*, Cambridge (USA) 1991
- [63] David Porter: Kat. *Personal Statement, Painting Prophecy 1950*, New York 1945
- [64] Eric Protter (Hrsg.): *Painters on Painting*, New York 1963
- [65] Andrew Ritchie (Hrsg.): Kat. *Abstract Painting and Sculpture in America*, The Museum of Modern Art, New York 1951
- [66] Deirdre Robson: *The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag Between Critical and Commercial Acceptance*, in: *Archives of American Art Journal*, 25: 3, 1985, S. 283–308
- [67] Selden Rodman: *Conversations with Artists*, New York 1961
- [68] Harold Rosenberg: *Hans Hofmann: Nature into Action*, in: *ARTnews*, 56: 3, Mai 1957, S. 34–36, 55–56
- [69] Ders.: *The American Action Painters*, in: *ARTnews*, 51: 8, Dez. 1952, S. 22–23, 48–49
- [70] Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, London 1975, S. 195–218
- [71] Ders.: *The Abstract Sublime*, in: *ARTnews*, 59: 10, Feb. 1961, S. 38–41, 56–58
- [72] Irving Sandler: *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York 1970

- [73] Christian Schaernack: *Wie die CIA mit Kunst und Künstlern Kalten Krieg führte. Schwarze Kassen für den amerikanischen Kulturkampf*, in: *Art*, 10, Okt. 2000, S. 135
- [74] Meyer Schapiro: *Nature of Abstract Art, 1937*, in: ders.: *Modern Art. 19th and 20th Century. Selected Papers*, New York 1994, S. 185–211
- [75] Ders.: *On the Humanity of Abstract Painting, 1960*, in: *ibid.*, S. 227–232
- [76] Ders.: *The Liberating Quality of Avant-Garde Art, 1957*, in: *ibid.*, S. 213–226
- [77] William Seitz: *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge (USA) 1983 (Die aus dem Jahr 1956 stammende Dissertation ist erst 1983 in Buchform erschienen und dabei mit einem Vorwort von Robert Motherwell versehen worden.)
- [78] Daniel Andrew Siedell: *An Excavation of Tenth Street: The Failure of Modernism and the Politics of Postwar Historiography*, Ann Arbor 1996
- [79] Frances Stonor Saunders: *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London 1999
- [80] Maurice Tuchman (Hrsg.): *Kat. New York School, The First Generation, Paintings of the 1940s and 1950s*, Los Angeles County Museum of Art 1965
- [81] Kirk Varnedoe: *Abstrakter Expressionismus*, in: *Kat. Primitivismus*, 1984, S. 628–675

Franz Kline

- [82] David Anfam: *Kline's Colliding Syntax: „Black, White, and Things“*, in: *Kat. Kline*, Houston 1994, S. 9–31

- [83] Stephen C. Foster: *Franz Kline: Art and the Structure of Identity*, in: Kat. *Kline*, 1994, S. 15–39
- [84] *Franz Kline 1910–1962. An Interview with David Sylvester*, 1960, in: *Living Arts*, 1, 1963, S. 3–13
- [85] Harry Gaugh: *The Vital Gesture. Franz Kline*, New York 1985
- [86] Robert Goodnough: *Kline Paints a Picture*, in: *ARTnews*, 51, 8, Dez. 1952, S. 36–39, 63–64
- [87] Kat. *Franz Kline: Art and the Structure of Identity*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1994 (Die Quellenangaben in den Abbildungen beziehen sich auf die deutsche Ausgabe des Katalogs.)
- [88] Kat. *Franz Kline. Black and White*, The Menil Collection, Houston 1994
- [89] Katherine Kuh: *Franz Kline*, in: dies.: *The Artist's Voice*, 1962, S. 143–154
- [90] Frank O'Hara: *Franz Kline. Introduction and Interview*, in: Ders.: *Art Chronicles 1954–1966*, New York 1990, S. 40–52
- [91] Selden Rodman: *Franz Kline*, 1956, in: ders.: *Conversations*, 1961, S. 105–110

Willem de Kooning

- [92] *Art Is a Way of Living: Willem de Kooning*, Zürich: Erwin Leiser Filmproduktion, 1984. Regie und Produktion: Erwin Leiser
- [93] Paul Cummings, Jörn Merkert, Claire Stoullig: Kat. *Willem de Kooning. Retrospektive. Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen*, Akademie der Künste, Berlin, München 1984

- [94] Ders.: *The Renaissance and Order*, 1950, in: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 35–36
- [95] Ders.: *What Abstract Art Means to Me*, 1951, in: *ibid.*, S. 36–42
- [96] Thomas B. Hess: Kat. *Willem de Kooning*, The Museum of Modern Art, New York 1968
- [97] Ders.: *De Kooning Paints a Picture*, in: *ARTnews*, 52: 1, März 1953, S. 30–32, 64–65
- [98] Ders.: *Willem de Kooning. Drawings*, London 1972
- [99] Willem de Kooning: *A Desparate View*, 18. Feb. 1949, in: Kat. *de Kooning*, 1968, S. 15–16
- [100] Jörn Merkert: *Stillosigkeit als Prinzip. Zur Malerei von Willem de Kooning*, in: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 115–132
- [101] Harold Rosenberg: *de Kooning: Painting is a Way*, in: ders.: *The Anxious Object*, Chicago, London 1982, S. 109–120 (erstmalig erschienen 1964)
- [102] Ders.: *Interview with Willem de Kooning*, 1972, in: ders.: *Willem de Kooning*, New York 1974, S. 38–51
- [103] Ders.: *Willem de Kooning*, New York 1974
- [104] *Willem de Kooning: Interview with David Sylvester*, 1963, in: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 43–50

Robert Motherwell

- [105] H. H. Arnason: *Robert Morthewell*, New York 1982 (2., überarbeitete Auflage der ersten Ausgabe von 1977)
- [106] Dore Ashton: *On Motherwell*, in: Kat. *Motherwell*, 1983, S. 29–47

- [107] E. A. Carmean: *Robert Motherwell: The Elegies to the Spanish Republic*, in: ders., Eliza Rathbone: *Kat. American Art at Mid-Century: The Subjects of the Artists*, National Gallery of Art, Washington 1978, S. 94–122
- [108] Jack Flam: *Motherwell*, Recklinghausen 1992
- [109] Ders.: *With Robert Motherwell*, 1983, in: *Kat. Motherwell*, 1983, S. 9–27
- [110] *Kat. Robert Motherwell*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York 1983
- [111] *Letter from Robert Motherwell to Frank O'Hara*, 18. Aug. 1965, in: *Motherwell: Writings*, 1992, S. 147–55
- [112] Robert Motherwell: *A Process of Painting*, 5. Okt. 1963, in: *ibid.*, S. 138–141
- [113] Ders.: *Beyond the Aesthetic*, 1946, in: *ibid.*, S. 35–39
- [114] Ders.: *Black or White*, 1950, in: *ibid.*, S. 71–72
- [115] Ders.: *Lecture with Charles R. Hulbeck*, Okt. 1959, in: *ibid.*, S. 121–25
- [116] Ders.: *The Modern Painter's World*, 1944, in: *ibid.*, S. 27–35
- [117] Ders.: *The New York School*, 27. Okt. 1950, in: *ibid.*, S. 76–81
- [118] Ders.: *What Abstract Art Means to Me*, 1951, in: *ibid.*, S. 84–7
- [119] Frank O'Hara: *Kat. Robert Motherwell*, The Museum of Modern Art, New York 1965
- [120] *Robert Motherwell: A Conversation at Lunch*, November 1962, in: *Motherwell: Writings*, 1992, S. 134–38
- [121] *Robert Motherwell: Interview with Bryan Robertson, Addenda*, 1965, in: *ibid.*, S. 141–147

- [122] *Robert Motherwell: Interview with David Sylvester*, 1960, in: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 111–12
- [123] *Robert Motherwell: Interview with Richard Wagener*, 14. Juni 1974, in: Motherwell: *Writings*, 1992, S. 214–220
- [124] *Robert Motherwell: Interview with Sidney Simon: „Concerning the Beginnings of the New York School: 1939–1943“*, Januar 1967, in: *ibid.*, S. 155–168
- [125] Stephanie Terenzio (Hrsg.): *The Collected Writings of Robert Motherwell*, New York, Oxford 1992

Barnett Newman

- [126] *A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess*, 1966, S. 274, in: Newman: *Writings*, 1992, S. 273–286
- [127] Lawrence Alloway: *The Stations of the Cross and the Subjects of the Artist*, in: Kat. *Stations*, 1966, S. 11–16.
- [128] *Barnett Newman: Frontiers of Space“*, Interview with Dorothy Seckler, 1962, in: Newman: *Writings*, 1992, S. 247–51
- [129] *Barnett Newman: Interview with David Sylvester*, 1965, in: *ibid.*, S. 254–59
- [130] *Barnett Newman: Interview with Emile de Antonio*, 1962, in: *ibid.*, S. 302–8
- [131] *Barnett Newman: Interview with Lane Slate*, 1963, in: *ibid.*, S. 251–54
- [132] *Barnett Newman: „The Case for 'Exporting' Nation's Avant-Garde Art: Interview with Andrew Hudson*, 1966, in: *ibid.*, S. 268–273

- [133] Yves-Alain Bois: *Perceiving Newman*, in: Ders.: *Painting as Model*, Cambridge, USA, 1990, S. 186–213
- [134] Sebastian Egenhofer: *The Sublime is Now. Zu den Schriften und Gesprächen von Barnett Newman*, Koblenz 1996
- [135] Thomas B. Hess: *Barnett Newman*, New York 1969
- [136] Ders.: Kat. *Barnett Newman*, Museum of Modern Art, New York 1971
- [137] Julien Heynen: *Barnett Newmans Texte zur Kunst*, Hildesheim, New York 1979
- [138] Max Imdahl: *Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue III*, Stuttgart 1971
- [139] Kat. *Barnett Newman: The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966
- [140] Barnett Newman: *From „Exhibition of the United States of America“*, 1965, in: Newman: *Writings*, 1992, S. 186–87
- [141] Ders.: *Painting and Prose/Frankenstein*, 1945, in: *ibid.*, S. 86–93
- [142] Ders.: *Remarks at the Fourth Annual Woodstock Art Conference*, 1952, in: *ibid.*, S. 242–247
- [143] Ders.: *Response to the Reverend Thomas F. Mathews*, 1967, in: *ibid.*, S. 286–90
- [144] Ders.: *Selected Writings and Interviews*, Berkeley, Los Angeles 1990
- [145] Ders.: *Stamos*, 1947, in: *ibid.*, S. 109–10
- [146] Ders.: *The Plasmic Image*, 1945, in: *ibid.*, S. 138–155
- [147] Ders.: *The Sublime Is Now*, 1948, in: *ibid.*, S. 170–173
- [148] Harold Rosenberg: *Barnett Newman*, New York 1978

Jackson Pollock

- [149] Claude Cernuschi: *Jackson Pollock. Meaning and Significance*, New York 1991
- [150] Thomas Crow: *Moving Pictures*, in: *Artforum*, 37: 8, April 1999, S. 90–95, 143
- [151] Michael Fried: *Jackson Pollock*, in: *Artforum*, 4: 1, Sept. 1965, S. 14–17
- [152] Ders.: *Optical Allusions*, in: *Artforum*, 37: 8, April 1999, S. 96–101, 143–144, 146
- [153] Bernhard H. Friedman: *An Interview with Lee Krasner Pollock*, in: *Pollock Painting*, 1980
- [154] Ders.: *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, London 1973
- [155] Bruce Glaser: *Jackson Pollock. An Interview with Lee Krasner*, in: *Arts Magazine*, 41: 6, April 1967, S. 36–39
- [156] Robert Goodnough: *Pollock Paints a Picture*, in: *ARTnews*, 50, Mai 1951, S. 38–41, 60–61
- [157] Jürgen Harten (Hrsg.): Kat. *Siqueiros/Pollock*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1995
- [158] *Jackson Pollock*, Film in Schwarz-Weiß, 1950, Regie und Produktion: Hans Namuth
- [159] *Jackson Pollock*, Film in Farbe, 1950, Regie: Hans Namuth, Produktion: Hans Namuth und Paul Falckenberg
- [160] *Jackson Pollock*, in: *Portfolio*, 1951, 2, ohne Seitenangabe, ohne Autor
- [161] *Jackson Pollock: Answers to a Questionnaire*, 1944, in: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 137–138

- [162] Jackson Pollock: *Interview with William Wright*, 1950, in: *ibid.*, S. 140–147
- [163] Jackson Pollock: *Is he the greatest living painter in the United States?*, in: *Life*, 27: 6, 8. August 1949, S. 41–45
- [164] Ellen Johnson: „*I am nature*“— *Jackson Pollock and Nature*, in: dies.: *Modern Art and the Object. A Century of Changing Attitudes*, New York 1976, S. 110–118
- [165] Walter Kambartel: *Jackson Pollock: Number 32. 1950*, Stuttgart 1970
- [166] Pepe Karmel: *Pollock at Work. The Films and Photographs of Hans Namuth*, in: *Kat. Pollock*, 1998, S. 87–137
- [167] Ellen Landau: *Jackson Pollock*, New York 1989
- [168] Steven Naifeh, Gregory White Smith: *Jackson Pollock: An American Saga*, New York, London 1989
- [169] Hans Namuth: *Photographing Pollock*, in: *Rose: Pollock Painting*, 1980, ohne Seitenangabe
- [170] Francis V. O'Connor, Eugene V. Thaw (Hrsg.): *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, 4 Bände, New Haven, London 1978 und Ergänzungsband Nr. 1, New York 1995
- [171] Frank O'Hara: *Jackson Pollock*, in: ders.: *Art Chronicles 1954–1966*, New York 1990, S. 12–39
- [172] Jackson Pollock: *Handwritten Statement*, 1950, in: *Pollock: A Catalogue Raisonné*, 1978, 4. Band, S. 253
- [173] Ders.: *Statement*, 1947, in: *Ross: Abstract Expressionism*, 1990, S. 138–140
- [174] Ders.: *Statement*, 1950, in: *ibid.*, S. 145

- [175] Regine Prange: *Jackson Pollock, Nummer 32, 1950*, Frankfurt 1996
- [176] Eckart Putz: *Jackson Pollock: Theorie und Bild*, Hildesheim, New York 1975
- [177] Selden Rodman: *Jackson Pollock*, in: ders.: *Conversations*, 1961, S. 76–87
- [178] Barbara Rose (Hrsg.): *Pollock Painting. Photographs by Hans Namuth*, New York 1980
- [179] William Rubin: *Jackson Pollock and the Modern Tradition*, in: *Artforum*, 4 Teile, Bd. 5, Feb.–Mai 1967, S. 14–22, 28–37, 18–31, 28–33
- [180] Richard Serra: *One Provocateur Inspired by Another. At the Met and the Modern with Richard Serra*, in: *The New York Times*, 11. August 1995, C1, 26
- [181] Charles Stuckey: *Another Side of Jackson Pollock*, in: *Art in America*, 65: 6, Nov.–Dez. 1977, S. 80–91
- [182] Kirk Varnedoe: *Kat. Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York 1998
- [183] C. L. Wysuph: *Jackson Pollock: Psychoanalytic Drawings*, New York 1970

Mark Rothko

- [184] David Anfam: *Mark Rothko: The Works on Canvas. Catalogue Raisonné*, London 1999
- [185] Dore Ashton: *About Rothko*, New York 1983
- [186] Dies.: *L'Automne A New York/ Letter from New York*, in: *Ci-maise*, 6: 2, Dez. 1958, S. 37–40

- [187] James E. B. Breslin: *Mark Rothko. A Biography*, Chicago 1993
- [188] Ders.: *Out of the Body: Mark Rothko's Paintings*, in: Kathleen Adler, Marcia Pointon (Hrsg.): *The Body Imaged*, Cambridge (USA) 1993, S. 43–51; 194–195
- [189] Anna Chave: *Mark Rothko, Subjects in Abstraction*, New Haven 1989 (basiert auf der Dissertation von 1982)
- [190] Bonnie Clearwater: *How Rothko Looked at Rothko*, in: *ARTnews*, 84: 9, Nov. 1985, S. 100–103
- [191] Michael Compton: *Mark Rothko, die Themen des Künstlers*, in: Kat. *Rothko*, 1988, S. 9–47
- [192] John Gage: *Rothko: Color as Subject*, in: Kat. *Rothko*, 1998, S. 246–263
- [193] Kat. *Mark Rothko*, Museum Ludwig, Köln 1988
- [194] Kat. *Mark Rothko*, National Gallery of Art, Washington 1998
- [195] Kat. *Mark Rothko. Kaaba in New York*, Kunsthalle Basel 1989
- [196] Thomas Kellein: *Mark Rothko — Kaaba in New York. 40 Seagram Murals und ein Resultat*, in: *ibid.*, S. 31–48
- [197] Carol Mancusi-Ungaro: *Material and Immaterial Surface: The Paintings of Rothko*, in: Kat. *Rothko*, 1998, S. 282–300
- [198] Selden Rodman: *Mark Rothko*, 1961, in: ders.: *Conversations*, 1961, S. 92–94
- [199] Mark Rothko: *Draft of a letter to Clyfford Still*, undatiert, in: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 170
- [200] Ders.: *Statement*, 1951, in: *ibid.*, S. 171–72
- [201] Ders.: *The Romantics Were Prompted*, 1947, in: *ibid.*, S. 167–170

- [202] Peter Selz: Kat. *Mark Rothko*, The Museum of Modern Art, New York 1961
- [203] Diane Waldman: Kat. *Mark Rothko, 1903–1970. A Retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1978
- [204] Dies: *The Farther Shore of Art*, in: Kat. *Rothko*, 1978, S. 16–71

Clyfford Still

- [205] Thomas Albright: *A Conversation with Clyfford Still*, in: *ARTnews*, 75: 3, März 76, S. 30–35
- [206] *Clyfford Still: Interview with Ti-Grace Sharpless*, in: Kat. *Still*, 1963, ohne Seitenangabe
- [207] Justus-Jonas Edel: *Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten*, Köln 1995
- [208] Kat. *Clyfford Still*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia 1963
- [209] Kat. *Clyfford Still*, San Francisco Museum of Modern Art 1976
- [210] Kat. *Clyfford Still. Thirty-three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery*, The Buffalo Fine Arts Academy 1966
- [211] Thomas Kellein (Hrsg.): Kat. *Clyfford Still. 1904–1980*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, San Francisco Museum of Modern Art, München 1992
- [212] Susan Landauer: *Clyfford Still and Abstract Expressionism in San Francisco*, in: *ibid.*, S. 91–102
- [213] John P. O'Neill (Hrsg.): Kat. *Clyfford Still*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1979

- [214] Stephen Polcari: *The Intellectual Roots of Abstract Expressionism: Clyfford Still*, in: *Art International*, 25, Mai–Juni 1982, S. 18–35
- [215] Clyfford Still: *A Statement by the Artist*, in: *Kat. Still*, 1966, S. 16–18
- [216] Ders.: *A Statement by the Artist*, 1976, in: *Kat. Still*, 1976, S. 12–13
- [217] Ders.: *Diary Note*, 11. Feb. 1956, in: *Kat. Still*, 1992, S. 158–59
- [218] Ders.: *Letter*, 5. Feb. 1952, in: *Kat. 15 Americans*, 1952, S. 21–22
- [219] Ders.: *Letter to Betty Parsons*, 1949, in: Susan J. Barnes: *The Rothko Chapel*, 2. Aufl., Houston 1996, S. 26
- [220] Ders.: *Letter to Gordon Smith*, 1. Jan. 1959, in: *Kat. Still*, 1966, S. 6–8
- [221] Ders.: *Letter to Henry Hopkins*, 21. Feb. 1975, in: *Kat. Still*, 1976, S. 24–25
- [222] J. Benjamin Townsend: *An Interview with Clyfford Still*, in: Buffalo Fine Arts Academy, Albright-Knox Art Gallery: *Gallery Notes*, 23: 2, Sommer 1960, S. 8–14

Lebenslauf

Am 13.3.1969 wurde ich als Tochter von Marita und Wulf Joswig in Iserlohn geboren. 1988 schloß ich das Gymnasium mit dem Abitur ab. Im Wintersemester 1988/89 begann ich, an der Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg europäische Kunstgeschichte im Hauptfach zu studieren. Von meinen Nebenfächern Germanistik und klassischer Archäologie wechselte ich im Sommersemester 1989 zu romanischer Philologie (italienische Literaturwissenschaft) als 1. Nebenfach, im Wintersemester 1989/90 zu slavischer Philologie (russische Literaturwissenschaft) als 2. Nebenfach. Das Wintersemester 1992/93 verbrachte ich als ERASMUS-Stipendiatin an der Universität von Bologna. Im Sommersemester 1994 schloß ich das Studium mit dem Magister Artium ab. Thema der Magisterarbeit, die von Prof. Dr. Peter Anselm Riedl betreut wurde, war *Abstraktionsmechanismen im Spätwerk von Giorgio Morandi*. Im Wintersemester 1994/95 habe ich mit der vorliegenden Dissertation begonnen.

Petra Joswig

Erklärung

Hiermit erkläre ich, daß ich die vorliegende Dissertation selbständig verfaßt habe, alle wörtlich oder sinngemäß übernommenen Textstellen als solche kenntlich gemacht habe, keine anderen Hilfsmittel als die in der Arbeit genannten benutzt habe und die Dissertation keiner anderen Fakultät vorgelegt habe.

Heidelberg, den 18 März 2001

Petra Joswig

Chronologie

Abstrakter Expressionismus

1929: *The Museum of Modern Art*, New York, wird mit dem Direktor Alfred Barr eröffnet

1931: das *Whitney Museum of American Art*, New York, wird mit der Direktorin Juliana Force eröffnet

1935: das *Work Progress Administration (WPA) Federal Art Project* wird gegründet

1936: *The Museum of Modern Art* zeigt *Cubism and Abstract Art* und *Fantastic Art, Dada and Surrealism*

1939: das *Museum of Non-Objective Painting*, New York (wird 1952 in *The Solomon R. Guggenheim Museum* umbenannt) wird eröffnet

1939: *The Museum of Modern Art* zeigt Picasso-Retrospektive

1941: *The Museum of Modern Art* zeigt *Indian Art of the United States* und Miró-Retrospektive

1942: Peggy Guggenheim eröffnet in New York ihre Galerie *Art of this Century*

1944: Sidney Janis organisiert Ausstellung *Abstract and Surrealist Art in America*

- 1945: Kandinskij-Retrospektive im *Museum of Non-Objective Painting*
- 1946: Betty Parsons eröffnet ihre Galerie in New York; Robert Coates spricht vom *Abstract Expressionism* bei Hans Hofmann
- 1948: *Subjects of the Artist* wird von Mark Rothko, Robert Motherwell, William Baziotos und David Hare gegründet; Sidney Janis eröffnet seine Galerie; Thomas Hess wird Herausgeber von *ARTnews*
- 1949: *The Club* wird gegründet; *Studio 35* löst *Subjects of the Artist* ab
- 1950: dreitägige *Session* beschließt die Aktivitäten des *Studio 35*; Robert Goldwater befragt im *Magazine of Art* 16 Kunstkritiker zum gegenwärtigen Status der amerikanischen Kunst; Protestbrief an das *Metropolitan Museum of Art*
- 1951: in *Life* erscheint die Photographie *The Irascibles*; Robert Motherwell, Ad Reinhardt und Bernard Karpel geben *Modern Artists in America* heraus; *The Museum of Modern Art* zeigt *Abstract Painting and Sculpture in America* (u.a. de Kooning, Motherwell, Pollock, Rothko); Thomas Hess veröffentlicht *Abstract Painting: Background and American Phase*
- 1952: *The Museum of Modern Art* zeigt *15 Americans* (u.a. Pollock, Rothko, Still); Harold Rosenberg veröffentlicht *The American Action Painters* in *ARTnews*
- 1955: Clement Greenberg veröffentlicht *American-Type Painting in Partisan Review*; *The Museum of Modern Art* zeigt *15 Americans* (u.a. Pollock, Rothko, Motherwell)
- 1958/59: *The Museum of Modern Art* organisiert unter dem Titel *The New American Painting* Ausstellungstournee in acht europäische Länder
- 1959: auf der *documenta II* werden Werke der *Abstrakten Expressionisten* gezeigt
- 1965: das *Los Angeles County Museum of Art* zeigt *The New York School: The First Generation*

Jackson Pollock

1912: wird am 28. Januar in Cody, Wyoming geboren

1927: schreibt sich an der in der Nähe von Los Angeles gelegenen *Riverside High School* ein

1928: wird von der Schule verwiesen

1929: geht nach New York und studiert bis 1931 an der *Art Students League* bei Thomas Hart Benton

1935–43: arbeitet am WPA-Projekt für Tafelmalerei

1943: erste Einzelausstellung in *Art of this Century*

1944: *The Museum of Modern Art* erwirbt *She-Wolf*, 1943

1945: heiratet Lee Krasner

1946: Umzug nach Springs auf Long Island

1949: in *Life* erscheint *Jackson Pollock — Is he the greatest living painter in the United States?*

1950: stellt bei der *Biennale* in Venedig aus

1956: stirbt am 11. August bei einem Autounfall in East Hampton, Long Island

1956–57: Retrospektive in *The Museum of Modern Art*

Willem de Kooning

1904: wird am 24. April in Rotterdam geboren

1916–24: besucht Abendklassen an der *Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen*, Rotterdam

1926: geht in die USA

1927: Umzug nach New York

1935–36: arbeitet am WPA-Projekt für Wandmalerei

1948: erste Einzelausstellung in der *Egan Gallery*, New York; unterrichtet am *Black Mountain College*, Black Mountain, North Carolina

1950: stellt bei der *Biennale* in Venedig aus

1950–51: unterrichtet an der *Yale University Art School*, New Haven, Connecticut

1961: wird amerikanischer Staatsbürger

1963: Umzug nach Springs auf Long Island, New York

1964: erhält *Presidential Medal of Freedom*

1968–69: Retrospektive in *The Museum of Modern Art*

1975: wird in das *National Institute of Arts and Letters* gewählt

1979: die *Australian National Gallery* erwirbt *Woman V*, 1952–53 für 850.000 US Dollar, eine damalige Rekordsumme für das Werk eines lebenden amerikanischen Künstlers; bekommt Titel eines Offiziers von Oranje-Nassau verliehen

1983: am 11. Mai zahlt Allan Stone 1,2 Millionen US Dollar für *Two Women*, 1964 auf einer Auktion bei Christie's in New York

1984: *Whitney Museum of American Art*, New York, *Akademie der Künste*, Berlin und *Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*, Paris zeigen Retrospektive

1988: das Gemälde *Interchange*, 1955 erzielt bei einer Auktion 20,6 Millionen US Dollar

1997: stirbt am 19. März in East Hampton, Long Island in seinem Atelier

Robert Motherwell

1915: wird am 24. Januar 1915 in Aberdeen, Washington geboren

1932–38: studiert an der *California School of Fine Arts*, San Francisco, *Stanford University* und *Harvard University*

1938–39: Paris-Aufenthalt

1940–41: besucht *Graduate School of Architecture and Art* der *Columbia-University*, New York

1941: verbringt einen Teil des Jahres in Mexiko

1944: erste Einzelausstellung in *Art of this Century*

1948: Mitbegründer von *Subjects of the Artist*

1950: unterrichtet am *Black Mountain College*, Black Mountain, North Carolina

1951–59: unterrichtet am *Hunter-College* in New York

1961: Retrospektive in *The Museum of Modern Art*

1968: Retrospektive im *Whitney Museum of American Art*

1969: wird in das *National Institute of Arts and Letters* gewählt

1981: wird von der Stadt New York mit dem *Mayor's Award for Art and Culture* ausgezeichnet

1983: Retrospektive in der *Albright-Knox Art Gallery*, Buffalo

1991: stirbt am 16. Juli

Barnett Newman

1905: wird am 29. Januar in New York geboren

1922–26: studiert an der *Art Students League*, New York

1948: unterrichtet bei *Subjects of the Artist*

1950–51: erste Einzelausstellung bei Betty Parsons

1965: stellt bei der *Bienal* in São Paulo aus

1966: *The Solomon R. Guggenheim Museum* zeigt *The Stations of the Cross*, 1958–66

1970: stirbt am 4. Juli in New York

1971: Retrospektive in *The Museum of Modern Art*

Clyfford Still

1904: wird am 30. November in Grandin, North Dakota geboren

1924: besucht New York

1935–41: unterrichtet an der *Washington State University*

1943: erste Einzelausstellung im *San Francisco Museum of Art*

1945: Umzug nach New York

1946: Ausstellung bei *Art of this Century*

1946–48: unterrichtet an der *California School of Fine Arts*, San Francisco

1959: Retrospektive in der *Albright-Knox Art Gallery*, Buffalo

1961: Umzug von New York nach Windsor, Maryland

1963: Retrospektive im *Institute of Contemporary Art*, Philadelphia

1976: Retrospektive im *San Francisco Museum of Modern Art*

1978: wird Mitglied in *American Academy and Institute of Arts and Letters*

1979–80: Retrospektive in *The Metropolitan Museum of Art*

1980: stirbt am 23. Juni in Windsor, Maryland

Mark Rothko

1903: wird am 25. September in Dvinsk, Rußland geboren

1913: emigriert mit seiner Familie nach Portland, Oregon

1925: geht nach New York; studiert an der *Art Students League*

1933: erste Einzelausstellung in der *Contemporary Arts Gallery*, New York

1935: Mitbegründer von *The Ten*

1936–37: arbeitet am WPA-Projekt

1945: Ausstellung bei *Art of this Century*

1948: Mitbegründer von *Subjects of the Artist*

1961: Retrospektive in *The Museum of Modern Art*

1970: begeht am 25. Februar Selbstmord in New York

Abbildungsverzeichnis

- 1 Jackson Pollock, 1950. Photographie von Hans Namuth. Aus: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 136.
- 2 Willem de Kooning, ca. 1950. Photographie von Rudolf Burkhardt. Aus: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 34.
- 3 Franz Kline, 1961. Photographie von Fred W. McDarrah. Aus: Kat. *Kline*, Houston 1994, S. 8.
- 4 Robert Motherwell, 1953. Photographie von Hans Namuth. Aus: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 102.
- 5 Barnett Newman, 1960. Photographie von Fred W. McDarrah. Aus: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 120.
- 6 Clyfford Still, 1952. Photographie von Hans Namuth. Aus: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 192.
- 7 Mark Rothko, ca. 1962. Photographie von Rudolf Burkhardt. Aus: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 166.
- 8 *The Irascibles*, 1950, Photographie von Nina Leen. Aus: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 226.

- 9 Jackson Pollock beim Malen von *Autumn Rhythm: Number 30, 1950*, 1950. Photographie von Hans Namuth. Aus: Landau: *Pollock*, 1989, Abb. 184.
- 10 Jackson Pollock beim Malen von *Autumn Rhythm: Number 30, 1950*, 1950. Photographie von Hans Namuth. Aus: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 142.
- 11 Jackson Pollock beim Malen von *Autumn Rhythm: Number 30, 1950*, 1950. Photographie von Hans Namuth. Aus: Ross: *Abstract Expressionism*, 1990, S. 143.
- 12 Jackson Pollock: *Number 27, 1950*, 1950. Öl auf Leinwand. 124,5 x 269,2 cm. Whitney Museum of American Art, New York. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, S. 270, Abb. 172.
- 13 Jackson Pollock: *One: Number 31, 1950*, 1950. Öl und Email auf Leinwand. 269,5 x 530,8 cm. The Museum of Modern Art, New York. Aus: Kat. *The Museum of Modern Art*, 1993, S. 189, Abb. 273.
- 14 Jackson Pollock: *Autumn Rhythm: Number 30, 1950*, 1950. Öl auf Leinwand. 266,7 x 525,8 cm. The Metropolitan Museum, New York. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, S. 281, Abb. 183.
- 15 Detail aus *Autumn Rhythm: Number 30, 1950*, 1950. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, S. 280, Abb. 182.
- 16 Jackson Pollock beim Malen von *Number 29, 1950*, 1950. Standaufnahmen aus dem zweiten Pollock-Film von Hans Namuth. Aus: *Artforum*, 37: 8, April 1999, S. 93.

- 17 Jackson Pollock: *Number 29, 1950*, 1950. Email, Öl, Aluminiumfarbe, Maschendraht, farbiges Glas und Kieselsteine auf 0,64 cm dickem Glas. 121,9 x 182,9 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, S. 274, Abb. 176.
- 18 Jackson Pollock: *Out of the Web: Number 7, 1949*, 1949. Öl und Email auf Hartfaserplatte. 121,5 x 244 cm. Staatsgalerie Stuttgart. Aus: Landau: *Pollock*, 1989, Abb. 212.
- 19 Detail aus *Out of the Web: Number 7, 1949*, 1949. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, S. 255, Abb. 154.
- 20 Jackson Pollock: *Untitled (Cut-Out)*, ca. 1948–50. Öl, Email auf Karton und Leinwand. 77,3 x 57 cm. Ohara Museum of Art, Kurashiki, Japan. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, S. 252, Abb. 148.
- 21 Jackson Pollock: *Untitled (Cut-Out Figure)*, 1948. Email, Aluminiumfarbe, Öl, Glas und Nägel auf Karton und Papier, montiert auf Hartfaserplatte. 78,8 x 57,5 cm. Privatsammlung Kanada. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, S. 253, Abb. 149.
- 22 Jackson Pollock: *Number 1A, 1948*, 1948. Öl und Email auf Leinwand. 172,7 x 264,2 cm. The Museum of Modern Art, New York. Aus: Landau: *Pollock*, 1989, Abb. 180.
- 23 Detail aus *Number 1A, 1948*, 1948. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, S. 241, Abb. 138.
- 24 Jackson Pollock: *Lavender Mist: Number 1, 1950*, 1950. Öl, Email und Aluminiumfarbe auf Leinwand. 221 x 299,7 cm. National Gallery of Art, Washington. Aus: Landau: *Pollock*, 1989, Abb. 191.

- 25 Jackson Pollock: *Number 32, 1950*, 1950. Email auf Leinwand. 269 x 475,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, Rückseite Umschlag.
- 26 Detail aus *Number 32, 1950*, 1950. Aus: Kat. *Pollock*, 1998, S. 276, Abb. 178.
- 27 Jackson Pollock: *Blue Poles: Number 11, 1952*, 1952. Email und Aluminiumfarbe mit Glas auf Leinwand. 210 x 486,8 cm. National Gallery of Australia, Canberra. Aus: Kat. *An Introduction to the National Gallery of Australia*, Canberra 1992, S. 68–69, Abb. 115
- 28 Willem de Kooning: *Excavation*, 1950. Öl und Email auf Leinwand. 203,5 x 254,5 cm. The Art Insitute of Chicago. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 173, Abb. 180
- 29 Willem de Kooning: *Attic*, 1949. Öl auf Leinwand. 156 x 204 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York und Sammlung Muriel Kallis Steinberg. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 167, Abb. 170.
- 30 Willem de Kooning: *Woman I*, 1950–52. 192,8 x 147,3 cm. Öl auf Leinwand. The Museum of Modern Art, New York. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 177, Abb. 190.
- 31 Sechs Entwicklungsstadien von *Woman I*, 1950–52. Photographien von Rudolf Burkhardt. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 176, Abb. 184–89.
- 32 Willem de Kooning: *Woman II*, 1950. Öl auf Leinwand. 150 x 109 cm. The Museum of Modern Art, New York. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 178, Abb. 191.
- 33 Willem de Kooning: *Woman and Bicycle*, 1950–52. Öl auf Leinwand. 194,3 x 124,5 cm. Whitney Museum of American Art, New York. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 179, Abb. 192.

- 34 Willem de Kooning: *Woman III*, 1952–53. Öl auf Leinwand. 172,7 x 123,2 cm. Teheran Museum of Contemporary Art. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 181, Abb. 194.
- 35 Willem de Kooning: *Woman IV*, 1952–53. Öl und Email auf Leinwand. 142,3 x 117,5 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 180, Abb. 193.
- 36 Willem de Kooning: *Woman V*, 1952–53. Öl auf Leinwand. 155 x 114,3 cm. Australian National Gallery, Canberra. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 182, Abb. 195
- 37 Willem de Kooning: *Woman VI*, 1953. Öl auf Leinwand. 174 x 148,6 cm. Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 183, Abb. 196.
- 38 Willem de Kooning: *Composition*, 1955. Öl, Email und Kohle auf Leinwand. 201 x 175,6 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 187, Abb. 201.
- 39 Willem de Kooning: *Gotham News*, 1955–56. Öl, Email und Kohle auf Leinwand. 176,5 x 202,6 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 188, Abb. 202.
- 40 Willem de Kooning: *Easter Monday*, 1955–56. Öl auf Leinwand. 244,5 x 187,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 189, Abb. 203.
- 41 Willem de Kooning: *Parc Rosenberg*, 1957. Öl auf Leinwand. 203,2 x 177,8 cm. Privatsammlung USA. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 191, Abb. 205.
- 42 Willem de Kooning: *Bolton Landing*, 1957. Öl auf Leinwand. 212,7 x 188 cm. Privatsammlung Chicago. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 190, Abb. 204.

- 43 Willem de Kooning: *Door to the River*, 1960. Öl auf Leinwand. 203,2 x 177,8 cm. Whitney Museum of American Art, New York. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 197, Abb. 211.
- 44 Willem de Kooning: *Pastorale*, 1963. Öl auf Leinwand. 177,8 x 203,2 cm. Privatsammlung USA. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 199, Ab. 213.
- 45 Willem de Kooning: *Rosy-Fingered Dawn at Louse Point*, 1963. Öl auf Leinwand. 203,2 x 177,8 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 200, Abb. 214.
- 46 Willem de Kooning: *Untitled*, 1963. Öl auf Leinwand. 203,2 x 177,8 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 201, Abb. 215.
- 47 Willem de Kooning: *Figure in Marsh Landscape*, 1966. Öl auf Leinwand. 63,5 x 76,2 cm. Moderna Museet, Stockholm. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 206, Abb. 220.
- 48 Willem de Kooning: *Two Figures in a Landscape*, 1967. Öl auf Leinwand. 177,8 x 203,2 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 209, Abb. 224.
- 49 Willem de Kooning: *Clam Diggers*, 1964. Öl auf Papier auf Karton. 51,5 x 36,8 cm. Privatsammlung USA. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 204, Abb. 218.
- 50 Willem de Kooning: *Two Figures*, 1964. Öl auf Papier auf Karton. 74,7 x 59,5 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 205, Abb. 219.
- 51 Willem de Kooning: *Woman, Sag Harbor*, 1964. Öl auf Holz (Tür). 203,2 x 91,4 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington. Aus: Kat. *de Kooning*, 1984, S. 203, Abb. 297.

- 52 Franz Kline: *Horizontal II*, 1952. Öl auf Leinwand. 197 x 254 cm. The Art Institute of Chicago. Aus: Kat. *Kline*, Houston 1994, S. 55, Abb. 19.
- 53 Franz Kline: *Mahoning*, 1956. Öl und Papier auf Leinwand. 203,2 x 254 cm. Whitney Museum of American Art, New York. Aus: Kat. *Kline*, Houston 1994, S. 79, Abb. 38.
- 54 Franz Kline: *Lehigh*, 1956. Öl auf Leinwand. 203,2 x 284,5 cm. Privatsammlung. Aus: Kat. *Kline*, Houston 1994, S. 83, Abb. 40.
- 55 Franz Kline: *Cupola*, 1958–60. Öl auf Leinwand. 200,2 x 270,8 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto. Aus: Kat. *Kline*, Houston 1994, S. 90, Abb. 47.
- 56 Franz Kline: *Siegfried*, 1958. Öl auf Leinwand. 261,6 x 205,7 cm. The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Aus: Kat. *Kline*, Houston 1994, S. 91, Abb. 48.
- 57 Franz Kline: *Requiem*, 1958. Öl auf Leinwand. 259,8 x 190,5 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Aus: Kat. *Kline*, Houston 1994, S. 93, Abb. 49.
- 58 Franz Kline: *Rue*, 1959. Öl auf Leinwand. 259 x 200,6 cm. Privatsammlung. Aus: Kat. *Kline*, Saarbrücken 1994, S. 121, Abb. 58.
- 59 Franz Kline: *Red Painting*, 1961. Öl auf Leinwand. 279,4 x 198,8 cm. Sidney Janis Gallery, New York. Aus: Kat. *Kline*, Saarbrücken 1994, S. 139, Abb. 72.
- 60 Robert Motherwell: *The Voyage*, 1949. Öl und Tempera auf Papier auf Kompositionstafel montiert. 122 x 238,8 cm. The Museum of Modern Art, New York. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 23.

- 61 Robert Motherwell: *Lyric Suite*, 1965. Farbige Tusche auf Papier. 22,9 x 27,9 cm. Privatsammlung. Aus: Arnason: *Motherwell*, 1982, S. 154, Abb. 194.
- 62 Robert Motherwell: *Besides the Sea No. 2*, 1962. Öl auf Hadernpapier. 73,7 x 58,4 cm. Privatsammlung Japan. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 59.
- 63 Robert Motherwell: *Besides the Sea No. 5*, 1962. Öl auf Hadernpapier. 73,7 x 58,4 cm. Privatsammlung. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 60.
- 64 Robert Motherwell: *Besides the Sea No. 18*, 1962. Öl auf Hadernpapier. 73,7 x 58,4 cm. Sammlung Boris und Sophie Leavitt. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 62.
- 65 Robert Motherwell: *Besides the Sea No. 22*, 1962. Öl auf Hadernpapier. 73,7 x 58,4 cm. Privatsammlung. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 61.
- 66 Robert Motherwell: *Elegy to the Spanish Republic No. 1*, 1948. Chinesische Tinte auf Papier. 27,3 x 21,6 cm. The Museum of Modern Art, New York. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 22.
- 67 Robert Motherwell: *Elegienskizze*, 1976. Tusche auf Aquarellpapier. 17,1 x 25,4 cm. Privatsammlung. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 120.
- 68 Photographie von der Motherwell-Retrospektive 1965 in *The Museum of Modern Art*. Aus: Arnason: *Motherwell*, 1982, S. 159, Abb. 220.
- 69 Robert Motherwell: *Elegy to the Spanish Republic No. 55*, 1955–60. Öl auf Leinwand. 177,8 x 193,3 cm. Cleveland Museum of Art. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 38.

- 70 Robert Motherwell: *Elegy to the Spanish Republic No. 58*, 1957–60. Öl auf Leinwand. 213,8 x 279,2 cm. Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts. Aus: Arnason: *Motherwell*, 1982, S. 119, Abb. 132.
- 71 Robert Motherwell: *Elegy to the Spanish Republic No. 70*, 1961. Öl auf Leinwand. 175,3 x 289,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Aus: Arnason: *Motherwell*, 1982, S. 123, Abb. 135.
- 72 Robert Motherwell: *The Spanish Death*, 1975. Acryl auf Leinwand. 243,8 x 196,8 cm. Museum Moderner Kunst, Sammlung Ludwig, Wien. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 117.
- 73 Robert Motherwell: *Elegy to the Spanish Republic No. 77*, 1961. öl auf Leinwand. 177,8 x 335,3 cm. Sammlung Phillips, New York. Aus: Arnason: *Motherwell*, 1982, S. 125, Abb. 137.
- 74 Robert Motherwell: Vorletzter Zustand von *Elegy to the Spanish Republic No. 77*, 1961. Aus: Arnason: *Motherwell*, 1982, S. 124, Abb. 136.
- 75 Robert Motherwell: *Elegy to the Spanish Republic No. 110*, 1971. Acryl und Bleistift auf Leinwand. 208,3 x 289,6 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Aus: Flam: *Motherwell*, 1992, Abb. 119.
- 76 Barnett Newman: *Onement I*, 1948. Öl auf Leinwand. 68,6 x 40,6 cm. The Museum of Modern Art, New York. Aus: Kat. *Newman*, 1971, S. 48.
- 77 Barnett Newman: *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani. First Station*, 1958. Magna auf Leinwand. 198,1 x 152,4 cm. National Gallery of Art, Washington. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 150, Abb. 116.

- 78 Barnett Newman: *Second Station*, 1958. Magna auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 151, Abb. 117.
- 79 Barnett Newman: *Third Station*, 1960. Öl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 152, Abb. 118.
- 80 Barnett Newman: *Fourth Station*, 1960. Öl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 153, Abb. 119.
- 81 Barnett Newman: *Fifth Station*, 1962. Öl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 154, Abb. 120.
- 82 Barnett Newman: *Sixth Station*, 1962. Öl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 155, Abb. 121.
- 83 Barnett Newman: *Seventh Station*, 1964. Öl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 156, Abb. 122.
- 84 Barnett Newman: *Eighth Station*, 1964. Öl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 157, Abb. 123.
- 85 Barnett Newman: *Ninth Station*, 1964. Acryl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 158, Abb. 124.
- 86 Barnett Newman: *Tenth Station*, 1965. Magna auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 159, Abb. 125.
- 87 Barnett Newman: *Eleventh Station*, 1965. Acryl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 160, Abb. 126.
- 88 Barnett Newman: *Twelfth Station*, 1965. Acryl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 161, Abb. 127.
- 89 Barnett Newman: *Thirteenth Station*, 1966. Acryl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 162, Abb. 128.

- 90 Barnett Newman: *Fourteenth Station*, 1966. Acryl auf Leinwand. Aus: Rosenberg: *Newman*, 1978, S. 163, Abb. 129.
- 91 Clyfford Still: *Oil on Canvas 1957 (PH-963)*, 1957. Öl auf Leinwand. 264,2 x 289,6 cm. Verbleib unbekannt. Aus: Kat. *Still*, 1979, S. 118, Abb. 41.
- 92 Clyfford Still: *Oil on Canvas 1957 (PH-957)*, 1957. Öl auf Leinwand. 235 x 274,3 cm. Verbleib unbekannt. Aus: Kat. *Still*, 1979, S. 119, Abb. 43.
- 93 Clyfford Still: *1957-J No. 2 (PH-401)*, 1957. Öl auf Leinwand. 287 x 393,7 cm. Verbleib unbekannt. Aus: Kat. *Still*, 1979, S. 120–21, Abb. 42.
- 94 Clyfford Still: *Oil on Canvas 1958 (PH-961)*, 1958. Öl auf Leinwand. 285,8 x 393,7 cm. Verbleib unbekannt. Aus: Kat. *Still*, 1979, S. 122–23, Abb. 44.
- 95 Clyfford Still: *1950-K-No. 1*, 1950. Öl auf Leinwand. 275 x 219 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Aus: Kat. *Still*, 1992, Abb. 49.
- 96 Mark Rothko: *No. 18*, 1951. Öl auf Leinwand. 207 x 170,5 cm. Munson-Williams-Proctor Institute, Museum of Art, Utica, New York. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 119, Abb. 53.
- 97 Mark Rothko: *No. 27*, 1954. Öl auf Leinwand. 205,7 x 220 cm. Privatsammlung. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 139, Abb. 63.
- 98 Mark Rothko: *No. 16*, 1957. Öl auf Leinwand. 265,4 x 292,4 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 157, Abb. 72.
- 99 Mark Rothko: *Untitled*, 1952. Öl auf Leinwand. 261,6 x 211,5 cm. Sammlung Mellon, Upperville, Virginia. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 121, Abb. 54.

- 100 Mark Rothko: *Untitled*, 1953. Öl auf Leinwand. 195,1 x 172,3 cm. National Gallery of Art, Washington. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 127, Abb. 57.
- 101 Mark Rothko: *No. 2*, 1961. Öl auf Leinwand. 200,7 x 206,1 cm. Privatsammlung. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 187, Abb. 87.
- 102 Mark Rothko: *No. 10*, 1950. Öl auf Leinwand. 229,2 x 146,4 cm. The Museum of Modern Art, New York. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 109, Abb. 48.
- 103 Mark Rothko: *No. 25*, 1951. Öl auf Leinwand. 295 x 232,4 cm. The Museum of Modern Art, New York. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 117, Abb. 52.
- 104 Mark Rothko: *No. 61*, 1953. Öl auf Leinwand. 294 x 232,4 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 135, Abb. 61.
- 105 Mark Rothko: *Untitled*, 1969. Acryl auf Leinwand. 172,7 x 152,4 cm. John und Mary Pappajohn, Des Moines, Iowa. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 237, Abb. 113.
- 106 Mark Rothko: *No. 14*, 1960. Öl auf Leinwand. 289,6 x 266,7 cm. Helen Crocker Russell Fund Purchase. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 183, Abb. 85.
- 107 Mark Rothko: *Blue and Gray*, 1962. Öl auf Leinwand. 201,3 x 175,3 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Basel. Aus: Kat. *Rothko*, 1998, S. 195, Abb. 92.
- 108 Mark Rothko: *Four Reds*, 1957. Öl auf Leinwand. 205,7 x 193 cm. Sammlung Daniel Schwartz. Aus: Kat. *Rothko*, 1978, Abb. 139.
- 109 Mark Rothko: *Brown and Black in Reds*, 1958. Öl auf Leinwand. 234,4 x 152,4 cm. Sammlung Joseph E. and Seagram Sons, Inc.. Aus: Kat. *Rothko*, 1978, Abb. 145.

- 110 Mark Rothko: *Blue Cloud*, 1956. Öl auf Leinwand.
140,4 x 134,6 cm. Gimpel und Hanover Galerie, Zürich.
Aus: Kat. *Rothko*, 1978, Abb. 127.
- 111 Mark Rothko: *Black over Reds*, 1957. Öl auf Leinwand.
241,3 x 207 cm. The Baltimore Museum of Art. Aus:
Kat. *Rothko*, 1998, S. 161, Abb. 74.

