

Regine Prange

Jackson Pollock und der Abstrakte Expressionismus

(Teil 2)

Lange bevor der Begriff ›Abstract Expressionism‹ für die amerikanische Nachkriegsavantgarde Verwendung fand, wurde er von Alfred H. Barr als Bezeichnung für die Malerei Wassily Kandinskys und seiner Zeitgenossen Paul Klee, Franz Marc, Lyonel Feininger und Hans Arp eingeführt (›Cubism and Abstract Art‹, New York 1936). Kandinskys Improvisationen seien in einer Art Trance entstanden und antizipierten daher das abstrakte surrealistische Werk André Massons und Juan Mirós. Mit dieser Geschichtsschreibung wollte Barr zeigen, dass der Surrealismus, der sich in den dreißiger Jahren als dominante moderne Kunstrichtung behauptet hatte, nicht allein aus dem Kubismus abzuleiten ist, sondern eine Tradition fortsetzte, die über das antirationale Moment des deutschen Expressionismus und des Dadaismus weiter zurückzuverfolgen ist in die phantastische Kunst des Symbolismus (vgl. den Katalogessay zur Ausstellung ›Fantastic Art, Dada, Surrealismus‹, New York 1936).

Die New Yorker Schule der vierziger Jahre konstituierte sich zunächst, bei aller Individualität ihrer Exponenten, auf dem gemeinsamen Interesse an einer spontanen Malweise und an einer mythisch verrästelten Symbolik. Der geometrischen Abstraktion Mondrians widerstrebte man ebenso wie dem altmeisterlichen Illusionismus eines Salvador Dalí. Über Peggy Guggenheim, die mit Max Ernst verheiratet war und in ihrer Galerie die europäische Avantgarde zeigte, wurde den jungen amerikanischen Künstlern Förderung zuteil. Matta Enchauren vermittelte ihnen die Theorie des Automatismus. Hans Hofmann, dessen Kunstschule von vielen der jungen Künstler besucht wurde, synthetisierte bewusst die im Geiste des Surrealismus reinterpretierten gestisch-malerischen Traditionen des Expressionismus ebenso wie des Fauvismus mit der kubistischen Bildarchitektur.

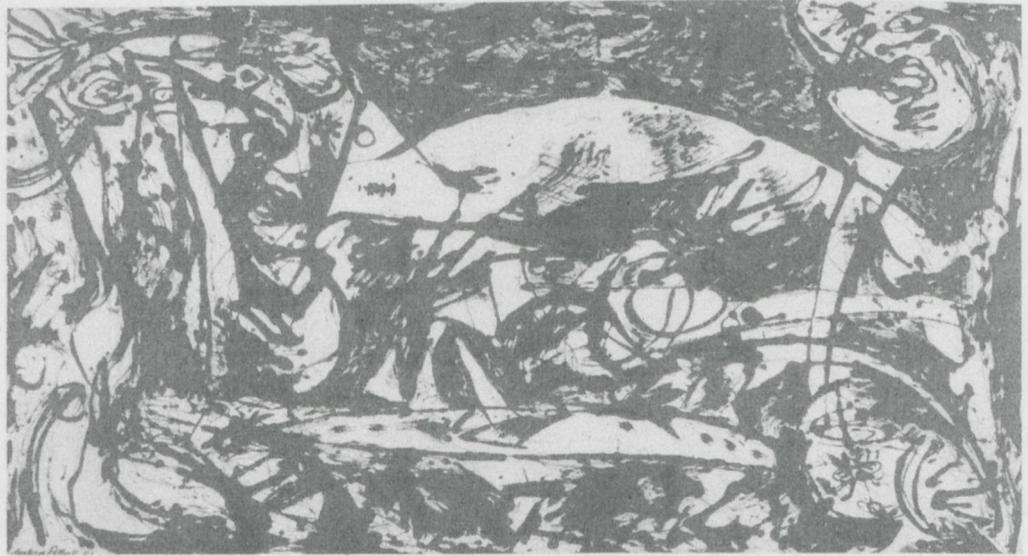
Die künstlerische Entwicklung des Protagonisten der New York School Jackson Pollock zeigte indessen (siehe Teil 1 in KAB 1), dass die entscheidende Innovation – das Drip Painting – nicht nur die kubistische Bildräumlichkeit überschritt, sondern auch jeden außerkünstlerischen Gehalt negierte. Pollock benutzte die symbolistische Kurvatur, den expressiven Pinselduktus und die Tropftechnik, um die Kompositionsfigur zu attackieren und schließlich aufzuheben. Das Tafelbild kam in dieser Phase nicht, wie der Kritiker Clement Greenberg 1948 schrieb, in die ›Krise‹, sondern an ihr historisches Ende, das gleichwohl die Komponenten des Mediums erst entfaltete und zu Bewusstsein brachte, dadurch nämlich, dass sie stoff-

Zur Autorin:

Regine Prange studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Klassische Archäologie und Soziologie in München und Berlin. 1990 Promotion über ›Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee‹. 1998 Habilitation in Tübingen zum Werk Piet Mondrians. Publikationen über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, zur Geschichte und Methodik der Kunstwissenschaft und zur philosophischen Ästhetik. Nach Vertretungsprofessuren in Berlin und Frankfurt a. M. lehrt sie im Wintersemester 1999/2000 an der Philipps-Universität Marburg.



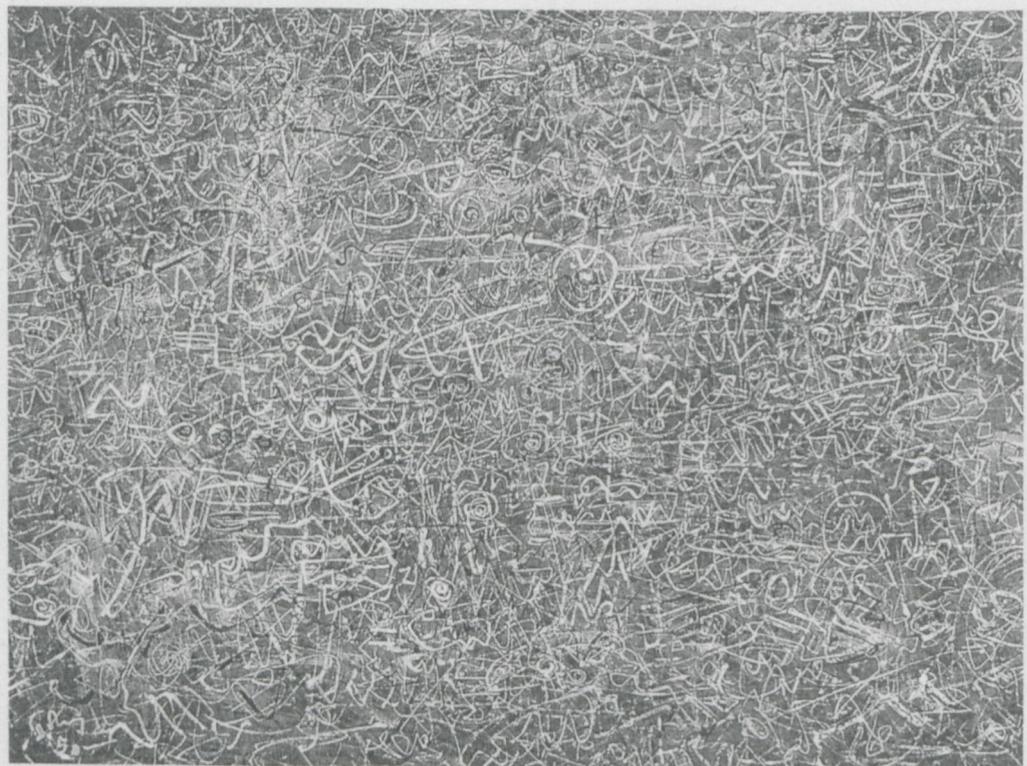
Abb. 17
 Jackson Pollock: *Number 14*,
 Lackfarbe auf Leinwand,
 146,4 × 269,2 cm, 1951.
 London, Tate Gallery.
 Foto aus: Katalog, K.
 Varnedoe/P. Karmel, Jackson
 Pollock, *The Museum of
 Modern Art*, New York 1999.



lich wurden und nicht mehr auf ein ›Außen‹ projizierbar sind. Die radikale Flächigkeit des Drip-Gemäldes (siehe Abbildungen in KAb 1), gesteigert noch durch das übergroße Format, verweigert sich der Erwartung an die Sichtbarkeit eines Unsichtbaren jenseits der Leinwand. An die Stelle einer symbolischen Bildaussage tritt die Auseinandersetzung des Bildes mit sich selbst. Die sinnstiftende Differenz zwischen Linien und Flächen ist im Farbgeflecht des Drip Painting aufgehoben, ebenso die hierarchische Relation von Figur und Grund.

Pollocks Spätwerk zeigt eine Wiederaufnahme ausdrucksstarker Qualitäten. In der Serie der Black Paintings (Abb. 17) kehrt er zum Pinsel und zur surrealistischen Figuration zurück, allerdings auf der Grundlage des neuen Gleichgewichts von Farbe und Leinwand. Die in heftigen breiten Strichlagen aufgetragene Lack- oder Ölfarbe spart aus dem Leinwandgrund Flächen aus, die sich teilweise zu Gestalten beleben, Körperrundungen, groteske kubistische Köpfe, aufgerissene Augen aufblitzen lassen, ohne freilich

Abb. 18
 Mark Tobey: *Written over the
 plains*, Öl und Tempera auf
 Spanplatte, 30 1/8 × 40 inches.
 San Francisco Museum of
 Modern Art.
 Foto: Archiv der Autorin.



eine stabile Illusion zuzulassen. Der Bildträger postuliert seine aktive Kraft hier nicht mehr – wie auf dem Höhepunkt des Drip Painting – in seiner ›buchstäblichen‹ und indifferenten Materialität, sondern dadurch, dass er wie die Farbe Schwarz in eine oszillierende Bewegung zwischen Fläche und Gestalt gebracht wird. Das optische Helldunkel ergänzt die dämonisch unheimliche Expressivität der fragmentarischen Gestalten, die von den Pinselstrichen ebenso hervorgebracht wie auch wieder destruiert werden.

Wie lassen sich nun die anderen Künstler des Abstrakten Expressionismus dem künstlerischen Weg Pollocks zuordnen? Der folgende Überblick wird zeigen, dass nur einige von ihnen dem Drip-Painting vergleichbare Bildkonzepte und Techniken entwickelt haben. Zu den gleicherweise innovativen Künstlern gehören Clifford Still, Barnett Newman und Marc Rothko, deren Arbeiten mit ausgedehnten farbigen Flächen unter dem Begriff der Farbfeldmalerei (Colourfield Painting) subsumiert und als ›chromatische‹ Variante gegen die ›gestische‹ Richtung des Abstrakten Expressionismus abgehoben worden sind. Diese Einteilung erfasst allerdings die bei Pollock studierte Transformierbarkeit und Aufhebung des expressiven Moments in der Faktizität des ›All over‹ nicht, so dass die stilistische Einordnung des wichtigsten Künstlers der Gruppe in der Forschung kontrovers ist. Auch Marc Tobeys (1890–1976) kleinteilig graphisches ›All over‹ (Abb. 18) ist nicht ohne weiteres als gestisch zu bezeichnen.

Die fälschlich oft auch mit Pollocks Drip Painting in Verbindung gebrachte gestische Malerei wurde in den fünfziger Jahren von Willem de Kooning angeführt und von wesentlich mehr Künstlern vertreten als die chromatische Richtung. Das gestische Malen galt zunächst als repräsentativ für die Bewegung des Abstrakten Expressionismus. Eine adäquate Würdigung der Farbfeldmalerei setzte erst später, im Kontext der minimalistischen Abstraktion der sechziger Jahre ein.

Worin das traditionelle Moment der gestischen Malerei liegt, wird deutlich im Blick auf den schon erwähnten deutschen Maler und Kunstlehrer Hans Hofmann. Er blieb den Kompositionsprinzipien der klassischen Moderne, die er 1904 bis 1914 in Paris studiert hatte, verhaftet. Obwohl er seit 1942 mit surrealistischen Techniken und organischen Formen arbeitete und sogar die Drip-Technik schon einsetzte, wird die Spontaneität in den Dienst einer kompositorischen Idee gestellt. In *Fantasia* (Abb. 19) bleibt die mehrfach verschlungene lineare Tropfspur als zeichnerische Figuration vor verschwimmenden Farbformationen wirksam. Die nach 1952 ausgeführten Gemälde sind oft – wie zum Beispiel *Exuberance* (Abb. 20) – dominiert durch leuchtend farbige Flächen und markante Pinselhiebe, so dass sich durch das gestische Relief der Faktur wie durch die Kontrastwirkung der Farbwerte der Eindruck von Bewegung, Raum und Volumen einstellt. Auch der hedonistisch-vitale Ausdruck seiner fauvistischen Palette unterscheidet Hofmann von der eher schrillen, düsteren oder auch pathetischen Gestimmtheit des Kolorits bei den anderen Abstrakten Expressionisten. Auch Philipp Gustons ›impressionistische‹ Farbigekeit scheint nur auf den ersten Blick heiter. In *Voyage* (Abb. 21) wie in anderen Werken wird die Skala zarter natürlicher Farben jedoch dissonant gebrochen im grellen Grün und Rot der zentralen Bildpartien.

Früher noch als Hans Hofmann vertrat der in Armenien geborene Arshile

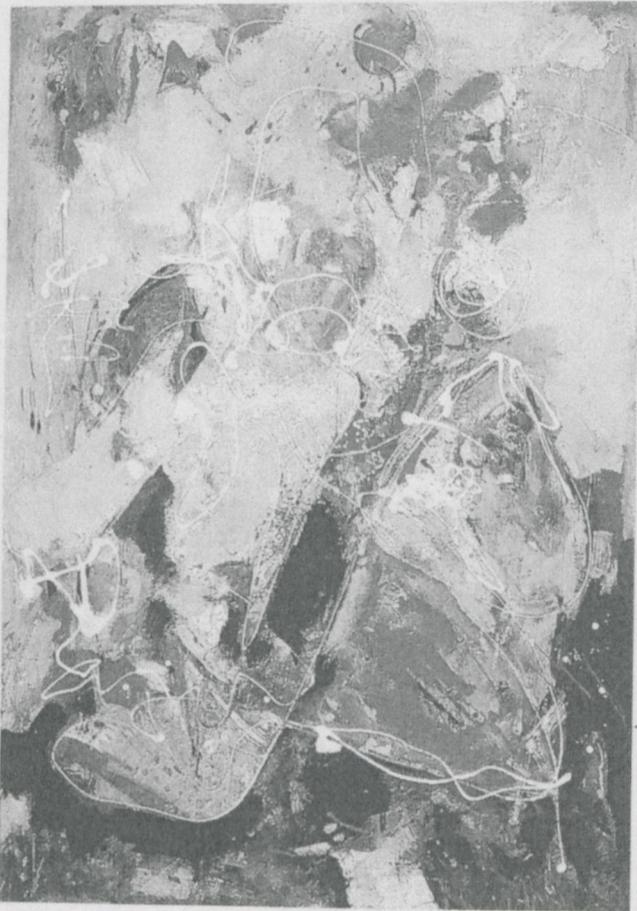


Abb. 19 (links)
Hans Hofmann: *Fantasia*, Öl,
Duco und Kasein auf Sperrholz,
51 1/2 × 36 5/8 inches.
Berkeley, University Art
Museum.
Foto: Archiv der Autorin.

Abb. 20 (rechts)
Hans Hofmann: *Exuberance*, Öl
auf Leinwand,
50 1/4 × 40 inches, 1955.
Buffalo, Collection Albright-
Knox Gallery.
Foto: Archiv der Autorin.

Gorky (1904–1948) die neue amerikanische Kunstrichtung. Mit André Breton während seines Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten eng verbunden, stand er dem französischen Surrealismus nahe. Angeregt durch das malerische Vorbild Picassos, vor allem aber Mirós und Mattas, erfand Gorky seine Bildwelt aus phantastisch-traumhaften biomorphen Farbformen, eingefasst in zarte Konturen, deren schwellende fließende Bewegung vielfache Assoziationen an organisches Leben wecken. Mit der Bilderfolge *Garden in Sochi* Anfang der vierziger Jahre verselbständigt sich die mäandernde Linie gegenüber den farbigen Flächen, denen Gorky durch die Verflüssigung des Malmittels und seine spontane Handhabung eine unbestimmte, fast transparente Qualität verleiht, so dass im Unterschied etwa zu Mirós klaren Umrisskompositionen die Dominanz der Figur über den Hintergrund eingeschränkt wird. Die sichtbar gelassene Fließbewegung der Farbe und andere Spuren spontaner Gestik bleiben jedoch auch in den freiesten Improvisationen an das Konzept des komponierten, also durch den zeichnerischen Entwurf bestimmten Bildes gebunden (Abb. 22). So wurde er zu Recht »the Ingres of the unconscious« genannt (Ethel Schwabacher: *Arshile Gorky*, New York 1957, S. 17). Gorky ging zwar den anderen voraus in der abstrakten Transformation des Surrealismus, vermittelte die automatistischen Techniken jedoch mit eher traditionellen Werten wie Anmut, poetischem Ausdruck und atmosphärischer Räumlichkeit.

Der Niederländer Willem de Kooning (1904–1997) arbeitete Mitte der vierziger Jahren in einem ähnlichen Stil wie Gorky, mit dem Unterschied, dass seine phantastisch-metamorphotischen Organismen, zum Beispiel *Pink Angel* (circa 1947), deutlich von der menschlichen Anatomie abgelei-

tet sind. Seine Leidenschaft gilt auch später, in der seit Beginn der fünfziger Jahre forcierten gestischen Malerei, dem »vulgären und fleischlichen« Aspekt der westlichen Kunst; er ist überzeugt, dass hier die Gründe für die Erfindung der Ölmalerei selbst lägen (nach William C. Seitz: *Abstract Expressionist Painting in America*, Princeton University 1955, S. 319 f.). Die virtuoson Qualitäten der traditionellen Ölmalerei gibt de Kooning auch in den Bildern seiner Woman-Serie (Abb. 23) nicht auf, die den weiblichen Akt wieder erkennbar machen und in einen monströsen erotischen Fetisch verwandeln: Vollbusig frontal aufgerichtet, zähnefletschend und aus schielenden Augen starrend, scheinen diese wilden hysterischen Pin-up-Girls aus der Unmittelbarkeit der Malgeste selbst hervorzugehen; ihre obszöne Gewalttätigkeit spiegelt die brutale Heftigkeit der Pinselhiebe. Auf kaltem Blaugrün, flachen Rosatönen und schrillum Gelb basierend, ist die Farbgebung der Palette von Pollocks Werk Mitte der vierziger Jahre verwandt, mit einem wesentlichen Unterschied: Es fehlt das dort mit der Buntfarbe kontrastierende harte Schwarz-Weiß, so dass, unterstützt auch durch die bei aller scheinbaren Spontaneität homogenere Faktur, ein weicherer Eindruck entsteht, der Volumen und Räumlichkeit der Farbe impliziert. De Koonings monumentale Frauenakte stehen in der Tradition von Picassos *De-moiselles d'Avignon* (1907) und ihren analytisch-kubistischen Nachfolger-

Abb. 21 (links oben)
Philip Guston: *Voyage*, Öl auf
Leinwand, 72 × 76 inches,
1957.

Buffalo, Collection Albright-
Knox Art Gallery.

Foto aus: Katalog, T M.

Messer, *between art and life:
Vom Abstrakten*

Expressionismus zur Pop Art,
New York 1999.

Abb. 22 (links unten)

Arshile Gorky: *How My
Mother's Embroidered Apron
Unfolds in My Life*, Öl auf
Leinwand, 40 × 45 inches,
1944.

Collection Seattle Art Museum.

Foto: Archiv der Autorin.

Abb. 23 (rechts)

Willem de Kooning: *Woman I*,
Öl auf Leinwand,
192,7 × 147,3 cm, New York,
Museum of Modern Art.

Foto: Archiv der Autorin.



innen. Anders als Pollock, der mit spontanen Maltechniken das gestalthafte Element mehr und mehr austrieb, vitalisiert de Kooning den kubistischen Flächenraum durch expressionistische Bildmittel. Deren verstärkter Einsatz seit den frühen fünfziger Jahren geht zurück auf Chaim Soutine, dem 1950 im Museum of Modern Art eine Retrospektive gewidmet wurde und dessen *Lady in Pink* (ca. 1920) das verzerrte Körperbild und die malerische Gestik der Frauenfiguren de Koonings inspiriert hat.

De Kooning, der sich selbst gegenüber Pollock als Traditionalist sah, nahm das kubistische Bildproblem – die auf Egalität drängende ambivalente Relation von Figur und Grund, Linien und Flächen – nicht zum Anlass einer radikalisierten Verflächigung des Bildes. Auch das abstrakte Werk reinszeniert in seiner Architektur aus dynamischen, ineinander verschachtelten Pinselstrichblöcken den innerbildlichen Konflikt im Geiste existentialistischer Weltansicht.

De Koonings gestische Malerei verkörperte am glaubwürdigsten die von Harold Rosenberg formulierte Idee des Action Painting, der Malerei als Lebensstil, in der das nervöse entwurzelte Großstadtindividuum Ausdruck sucht. So stand de Kooning, auch als charismatische Persönlichkeit mit brillanter Rhetorikbegabung, nach 1950 im Zentrum der Künstlerszene in Greenwich Village. Sein Werk wurde, nicht zuletzt auf Grund seines konservativeren Stils, weit mehr rezipiert als die schwerer zugänglichen Drip-Gemälde, zumal Pollock in dieser Zeit bereits weitab von den Diskussionszirkeln Manhattans auf Long Island lebte. De Koonings spezifisches Interesse am Glamour der Werbeästhetik, deren erotische Versprechungen er in seinen Frauenfiguren archaisch und drastisch verfremdet, nimmt im übrigen bereits Tendenzen der Pop Art vorweg. Dazu gehört auch die Verwendung von Zeitungspapier, das oft unter der Malschicht aufscheint und zum Beispiel den industriellen, städtischen Charakter der Frauenfiguren unterstreicht. Jasper Johns und Robert Rauschenberg als Übergangsfiguren zwischen Abstract Expressionism und Pop Art machten dieses bei de Kooning angelegte Spiel zwischen gestischer Malerei und Typographie oder Alltagsmaterialien zum Thema ihrer Werke.

Neben James Brooks (1906), Bradley Walker Tomlin (1899–1953) und Philipp Guston (1913–1980) gehört Franz Kline (1910–1962) zu den Künstlern, die erst durch das Beispiel de Koonings und Pollocks zur gestischen Malerei kamen. Kline kommt als einziger unter ihnen dem aggressiven Temperament dieser beiden führenden Künstler nahe und entwickelte einen in seiner schwarz-weißen Kargheit äußerst individuellen Gestaltungsstil. Wie de Kooning baut er seine Gemälde aus monumental verselbständigten, einander überlagernden Pinselstrichen auf. Doch nur auf den ersten Blick handelt es sich um schwarze »Kalligraphien« auf weißem Grund. Die weiße Ölfarbe wird ebenso eingesetzt und ist, wie Kline selbst hervorhob, ebenso wichtig wie das Schwarz. Kline »korrigiert« die schwarzen Gesten, indem er unauffällig Teile übermalt, so dass die sich zunächst als Hintergrund anbietende weiße Fläche aus der Nahaussicht gesehen plötzlich »über« der Gestalt liegt und sie, selbst Gestalt geworden, verdeckt. Zum Teil wird – wie in dem Düsseldorfer Gemälde (Abb. 24) – die weiße Farbe auch selbst gestisch innerhalb der schwarzen Figuration eingesetzt, so dass sich erneut das Wechselspiel zwischen der Erwartung eines räumlichen Durch-

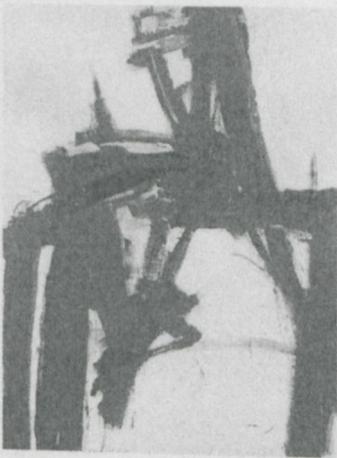


Abb. 24
Franz Kline: *Untitled*, Öl auf
Leinwand, 200 × 158,5 cm,
1957. Düsseldorf, Kunstsamm-
lung Nordrhein-Westfalen.
Foto: Walter Klein, aus Katalog
T. M. Messer a.a.O.

blicks und der Faktizität der farbigen Fläche ergibt. Auch die subtilen Differenzen zwischen matten und glänzenden Oberflächen, zwischen opaken Pinselstrichen einerseits und schlierenartigen oder wenig Pigment mit sich führenden, transparenten Pinselstrichen andererseits partizipieren an der malerischen Auseinandersetzung zwischen Figur und Grund, deren kubistische Grundlage schon erörtert worden ist.

Einen anderen Charakter haben die riesigen »hängenden« schwarzen Formen in der Bilderfolge *Elegy to the Spanish Republic* (Abb. 25) von Robert Motherwell (1915–1991), der nicht nur als Maler, sondern ebenso als Initiator und Theoretiker der New Yorker Schule hervorgetreten ist. Nicht nur der Titel, sondern auch der ungebrochen monumentale Rhythmus der phallisch-vertikalen Farbformen im Wechsel mit zwischen sie gedrängten ovalen Silhouetten erhebt den Anspruch auf eine symbolische Aussage, die das Gedenken an den spanischen Bürgerkrieg thematisiert. Motherwell intendiert mit seinen abstrakten Bildmitteln also eine ähnliche Sinnggebung, wie sie Picassos *Guernica* (1937) postulierte. Der gestische Charakter wird zugunsten der geschlossenen Flächenform eher zurückgedrängt.

Noch deutlicher suchte Adolph Gottlieb (1903–1975) das gestische Malen mit zeichenhafter Bedeutung zu verbinden. In der 1957 begonnenen Bilderfolge *Bursts* wird auf unruhig hellem Grund stets eine große, von einer blasseren Aura umgebene Farbscheibe kontrastiert mit einem im unteren Bildteil plazierten amorphen, aus lockeren Pinselstrichen gewebten Farbfeld, das mit dem Zufallsprinzip der gestischen Abstraktion zu vergleichen ist. Dieser auch in *Blast I* (Abb. 26) klar artikulierte Gegensatz zwischen kontrollierten und freien expansiven Formen läßt sich auf die Dualität von Bewegung und Statik oder auch auf Erde und Gestirn beziehen. Gegenüber dieser sinnbildlichen Simultaneität der Gegensätze tritt die innerbildliche Auseinandersetzung zwischen Form und Grund zurück.

Wo es der gestischen Malerei primär um die dynamische Linie, übersetzt in den vehementen Pinselstrich, ging, betont die chromatische Richtung des

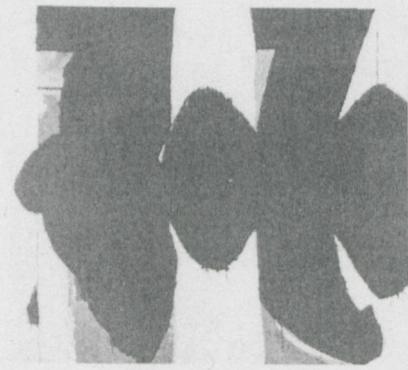
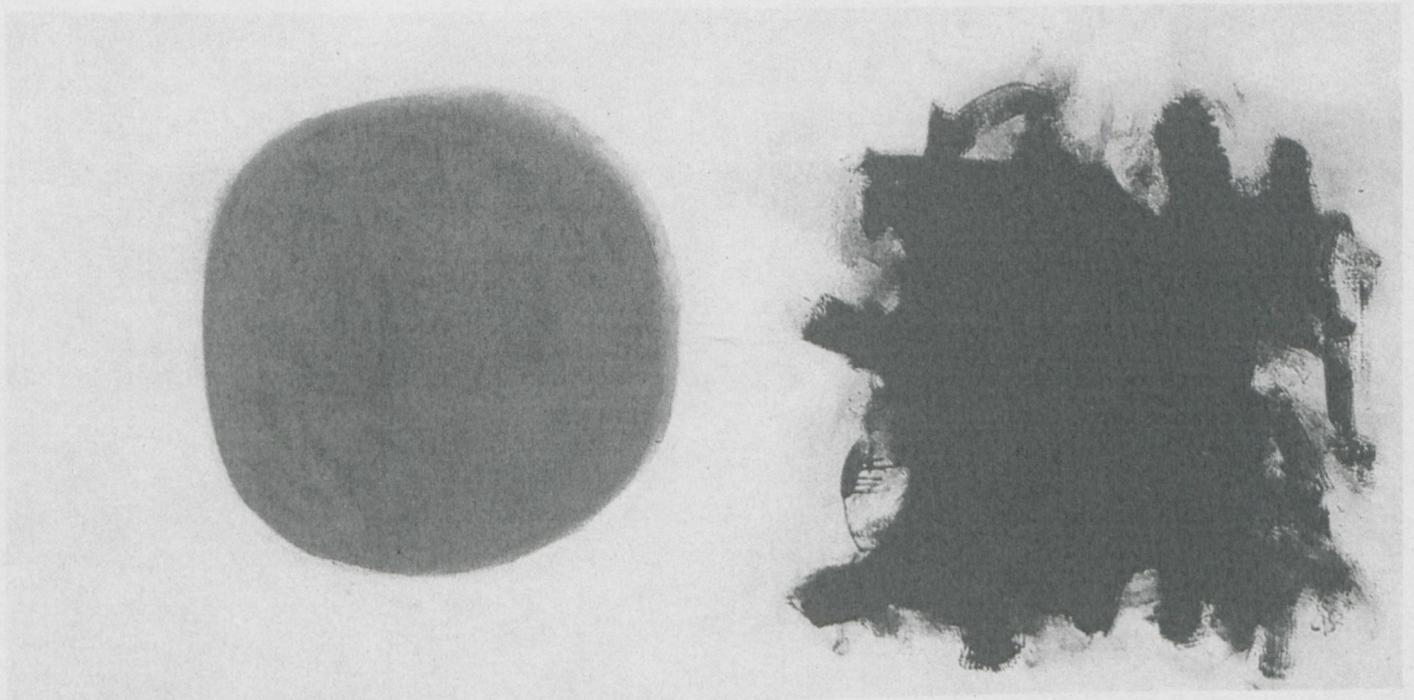


Abb. 25
Robert Motherwell: *Elegy to the Spanish Republic*, Öl auf Leinwand, 80 × 100 inches, 1953–54.
Buffalo, Collection Albright-Knox Gallery, 1957.
Foto aus: C. M. Joachimidis/N. Rosenthal, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Bd. 4, München 1993.

Abb. 26
Adolph Gottlieb: *Blast I*, Öl auf Leinwand, 90 × 45 1/8 inches, 1957.
New York, The Museum of Modern Art, Philip Johnson Fund.
Foto: Archiv der Autorin.



Abstrakten Expressionismus, primär durch Clifford Still (1904–1980), Marc Rothko (1903–1970) und Barnett Newman (1905–1970) vertreten, die expressive Qualität der Farbe, wie sie Henri Matisse paradigmatisch gestaltet hat. Die Parallele zu Pollocks Entwicklung liegt in der stetigen Wendung dieser expressiven Bildmittel gegen sich selbst. Im Zurückdrängen aller gestischen und linear bestimmenden Elemente wie durch die Vergrößerung der Formate erreichten diese drei Künstler in der Zeit nach 1947 eine radikale Entleerung des Bildes, die der Farbe, gerade in ihrem Triumph, den emotionalen Ausdruckscharakter nimmt. Die Abschaffung des Hintergrunds und damit des bildlichen Scheincharakters läßt sich als gemeinsame Aufgabe begreifen, die Still, Rothko und Newman mit Pollock teilen. Clifford Still gilt als Erfinder der chromatischen Abstraktion, da er als erster 1946 mit einer Ausstellung in Peggy Guggenheims Art of this Century Gallery an die Öffentlichkeit trat. 1948-C (Abb. 28) erzwingt durch seine enorme Größe eine Nahsicht, die den Betrachter direkt mit der unregelmäßigen pastosen Beschaffenheit der farbigen Oberfläche konfrontiert. Das Bildfeld wird beherrscht von einem schwefeligen Gelb, das von vier amor-

Abb. 27
 Marc Rothko: Ohne Titel
 (Gelb, Orange, Rot auf
 Orange), Öl auf Leinwand,
 292 × 231 cm, 1954.
 Sammlung Kate Rothko Prizel.
 Foto aus: Katalog, T. M.
 Messer, a.a.O.

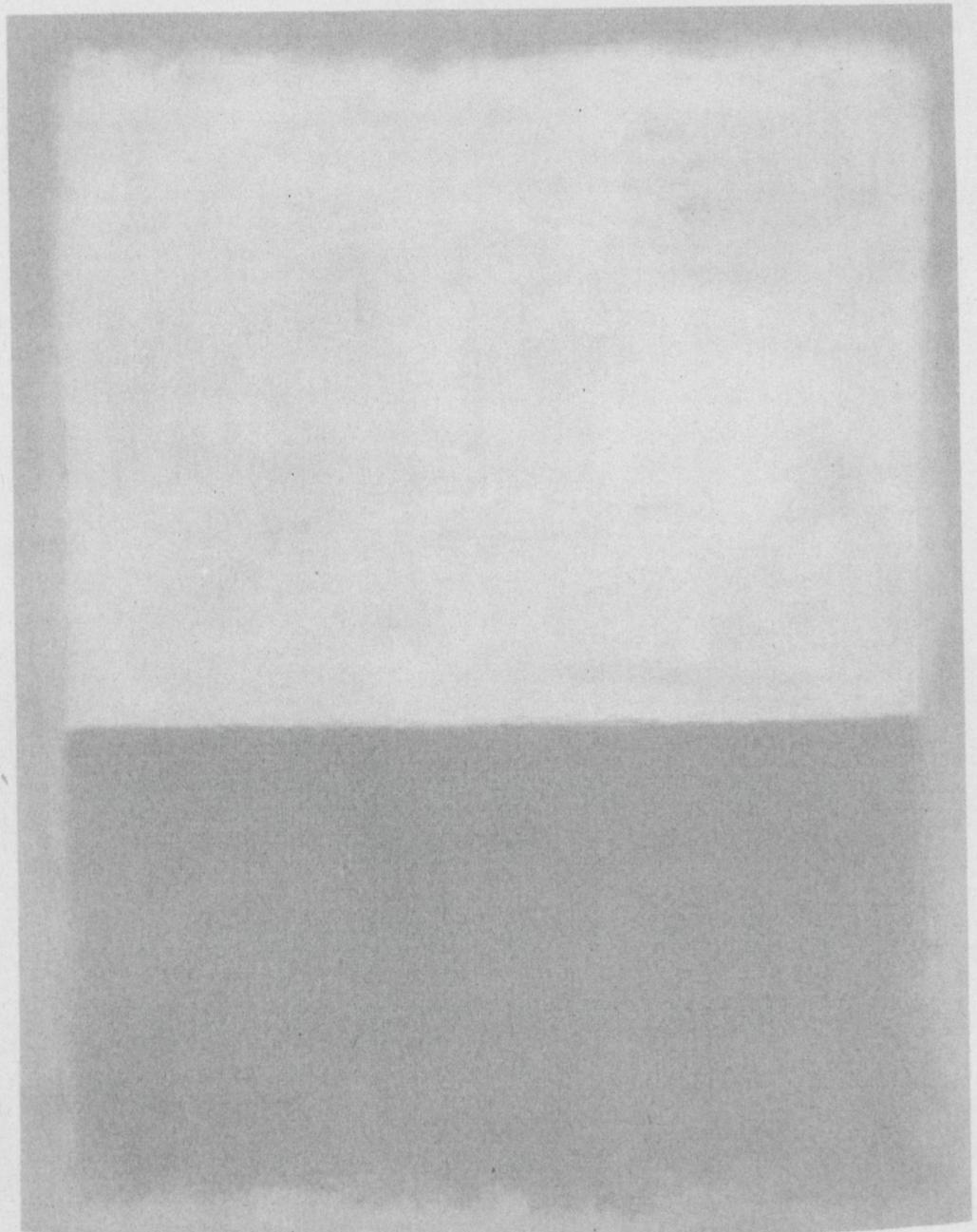




Abb. 28
 Clifford Still: 1948-C, Öl auf
 Leinwand, 205,4 × 174,6 cm,
 1948.
 Washington D.C., Smithsonian
 Institution: Hirshhorn Museum
 and Sculpture Garden.
 Foto: Lee Stalsworth
 aus Katalog, T. M. Messer
 a.a.O.

phen, aus der Ferne wie abgerissen wirkenden Feldern unterbrochen wird. Auch die Leinwand ist an manchen Stellen sichtbar und fordert gleichsam dazu auf, die Ratio der Farb-Schichtung zu erfassen. Was ist Form und was Hintergrund? Ebenso wie Pollocks Dripping diese Entschlüsselung verweigert, läßt sich auch hier das Gesehene nicht auf eine ideelle Ordnung beziehen, sondern nur als Verstoß gegen die Gesetze der Komposition begreifen. Dadurch, dass die teils unbemalten, teils weiß gefüllten Leinwandstellen auf der rechten Seite ähnlich »ausgefranst« Konturen haben wie die drei anderen buntfarbigen Binnenflächen, wird der Eindruck unterstützt, es handele sich insgesamt um Aussparungen aus der gelben Farbdecke, die darunter liegende Schichten enthüllten, was auch durch die zufällig wirkende Struktur jeweils suggeriert wird. Auch das genauere Studium der Grenzen zwischen Farbe und Farbe gibt aber keinen Aufschluss über Hierarchien. Jeder Versuch, die Grenze einer Farbe als Kontur und damit als gestaltbildend zu begreifen, schlägt fehl.

Marc Rothko setzte die Irritation der räumlichen Sehervartung mit anderen gestalterischen Mitteln in Kraft (Abb. 27). Im Gegensatz zu Still zielte er durch den gewischten Farbauftrag auf transparente, schwebende Wirkungen, die aber dieselbe Funktion wie Stills scheinbar zufällige schlackenartige Formbildung haben: Die Grenze zwischen den annähernd rechtecki-

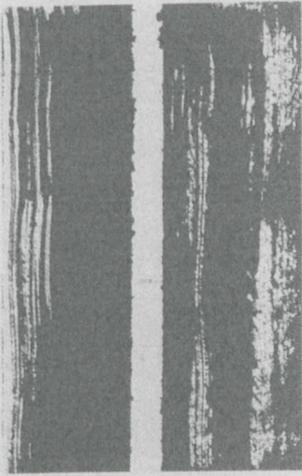


Abb. 29

Barnett Newman: *Drawing (Ornament I)*, Tusche auf Papier, 10 7/8 × 7 3/8 inches, 1947. New York, Abby and B.H. Friedman.

Foto aus: Katalog, Barnett Newman, *Das Zeichnerische Werk*, Köln 1981.

gen Farbflächen und ihrem Umraum wird diffus. Scheint auf den ersten Blick ihre gestalthafte Dominanz eindeutig, lässt sich dieser Eindruck in der Betrachtung kaum aufrechterhalten. Nicht nur die Verwischungen, sondern auch die Annäherung der Farben aneinander, die komplexe Nuancierung und Schichtung sowie das subtile Spiel mit anziehenden und abstoßenden Wirkkräften der Farbwerte heben jeden momentan entstehenden räumlichen Eindruck, der sich in einem expandierenden Volumen wie auch in einem Zurückweichen der Farbfelder manifestieren kann, wieder in die Fläche auf. Hinzu kommt die passive, unpersönliche Faktur, welche die Erinnerung an die künstlerische Idee und ihre Ausführung zurückdrängt. Barnett Newman hat die Kritik der Linie und der durch sie repräsentierten gestaltbildenden Schöpferkraft des Künstlers am weitesten entfaltet. Seine »Zip«-Bilder – homogene Farbfelder, die von schmalen vertikalen Bändern in kontrastierenden Farben durchzogen sind – stießen bei ihrer ersten Ausstellung Anfang des Jahres 1950 in der Betty Parsons Gallery auf Ablehnung selbst innerhalb des Zirkels der Abstrakten Expressionisten. Die fast völlige Abwesenheit der malerischen Faktur war der Grund für die zögernde Anerkennung und macht gleichzeitig die zukunftsweisende Avanciertheit des Werks aus, das die Tendenzen der minimalistischen »nachmalerischen« Abstraktion vorwegnimmt. Newman selbst sah sich jedoch im Unterschied zu seinen Nachfolgern als Metaphysiker, der mit seinem Werk ein Offenbarungserlebnis möglich macht. Dieses suchte er im Begriff des Sublimen zu bestimmen, den er 1948 programmatisch der europäischen Tradition und Beschränktheit des Schönen entgegensetzte. Das überdimensionale Format seiner Hauptwerke sollte in der Nahsicht auf das Gemälde die Bildgrenzen vergessen machen und das überwältigende Erlebnis der Farbe zur Erfahrung des Erhabenen steigern. Dennoch ist die Begrenztheit des Bildfelds von größter Wichtigkeit, denn diese wird im plötzlichen Abbruch der vertikalen Streifen geradezu schmerzhaft zu Bewußtsein gebracht. Der Zip lässt sich nicht als in sich geschlossene Form begreifen. Auch im kleinen Format einer Graphik lässt sich deshalb die Zurückweisung des traditionellen, mit Linie und Pinselstrich assoziierten Gestaltpotentials studieren. Ornament I (Abb. 29) vergrößert die Linie gleichsam wie in einem Brennspeigel, wobei ihre Identität als Linie fragwürdig wird. Sie bezeichnet nichts, weder einen Gegenstand, noch eine Form. Das Weiß des Streifens ist die roh belassene Papierfarbe. Es lässt sich nicht entscheiden, ob es als positive Form oder als Zwischenraum verstanden werden soll, ob die schwarzen Flächen ein helles Feld begrenzen oder teilweise verdecken. Die Trennung von Linie und Fläche, auf der das komponierte Bild basiert, wird unmöglich. Newmans Zip ist wie Pollocks Drip nicht mehr als eine ideelle, vom Künstler mental vorweggenommene Gestalt, rezipierbar, die sich gegen die Materialität der Fläche behauptet. Der Bildträger beansprucht hier wie dort dieselbe Wertigkeit wie der Farbauftrag. In den Gemälden Newmans werden die farbigen Flächen ebenso wie die Zips als reine Ausdehnung gezeigt, begrenzt allein vom Bildrand und somit nicht mehr als in sich stimmige kompositorische Ordnung vom Bildträger abzuheben. Die nächste Generation, unter anderen Frank Stella und Ellsworth Kelly, sollten die von Pollock wie Newman vorangetriebene Egalisierung von Figur und Bildgrund noch weiter radikalieren.

Auswahlbibliographie

Dore Ashton, *The New York School. A Cultural Reckoning*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1973

David Anfam, *Abstract Expressionism*, London 1990

David Shapiro und Cecile Shapiro (Hg.), *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge University Press 1990

Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, Yale University Press, New Haven und London 1993

Thomas M. Messer (Hg.), *Between Art and Life. Vom Abstrakten Expressionismus zur Pop Art*, Katalog zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 30. April bis 10. Juli 1999