

Und er war richtig süß. Er hat ein Bild von mir gemacht, und ich habe ein Bild von ihm gemacht, und dann hat er noch ein Bild von mir gemacht, und ich habe noch eins von ihm gemacht, und dann hat er noch eins von mir gemacht und ich noch eins von ihm, und dann hat er noch eins von mir gemacht, und ich wieder eins von ihm, und er hat eins von mir gemacht und ich eins von ihm, und dann habe ich eins von Dino gemacht und dann hat Dino eins von mir gemacht, und ich habe wieder ein Bild von Dino gemacht, und Dino hat eins von mir und Man Ray gemacht. Und dann hat Man Ray eins von mir und Dino gemacht. Und dann hat Dino noch ein Bild von Man Ray und mir gemacht. Und dann hat Man Ray noch ein Bild von mir und Dino gemacht. Und dann hat Dino noch ein Bild von Man Ray und mir gemacht. [...] ähm ... Und dann habe ich noch ein Bild von Man Ray gemacht, und dann habe ich noch eins von Man Ray gemacht, und dann habe ich noch eins von Man Ray gemacht. Und dann habe ich ein Bild mit meiner ähm ... ah ... mit meiner komischen Kamera gemacht. Wie heißt sie noch? Die komische Kamera? Sie heißt die ähm ... die Porträt-Kamera. Also machte ich noch eins von Man Ray, und ich machte noch eins von Man Ray, und ich machte noch eins von Man Ray. Und dann hat er glaube ich eins signiert ... eins davon. Und dann habe ich noch eins von Man Ray gemacht. Ich habe noch ein Bild von Man Ray gemacht, noch ein Polaroid-Porträt von Man Ray und noch ein Polaroid-Porträt von Man Ray, noch ein Polaroid-Porträt von Man Ray und dann noch ein Polaroid-Porträt von Man Ray und dann habe ich noch ein Polaroid-Porträt von Man Ray gemacht und dann habe ich noch ein Polaroid-Porträt von Man Ray gemacht. Und dann habe ich noch ein Porträt gemacht. Und dann hat er glaube ich noch ein Porträt von mir gemacht. [...] und dann machte ich noch ein Bild von ihm und noch ein Bild und noch ein Bild, und dann habe ich ein Blitzlicht reingemacht und noch ein Bild und noch ein Bild und noch ein Bild und noch ein Bild und noch ein Bild und noch ein Bild gemacht, und dann habe ich ... das waren acht Bilder.¹

Vor mehr als 400 Jahren schrieb ein universal ausgebildeter Jurist, Schriftsteller, Architekt, Bildhauer, Maler und Pferdekenner: „Zuerst zeichne ich auf der Maloberfläche ein rechtwinkliges Viereck, das für mich wie ein geöffnetes Fenster ist, durch das ich die zu malende Geschichte betrachte.“² Dieser Satz steht am Beginn einer historischen Schwelle, welche Kunst zu einer Wissenschaft und den Künstler zu einem Akademiker machte. Für Leon Battista Alberti war das Bild ein geöffnetes Fenster, durch das man auf die Welt hinausblicken konnte. Der Blick aus dem Bild mithilfe der Perspektive war eine große Befreiung. Er öffnete den Horizont für eine geordnete und nach den Gesetzen der Geometrie gestaltete Welt. Die Avantgardenkünstler des frühen 20. Jahrhunderts haben dieses Fenster wieder geschlossen und den Ausblick zugemalt. Allen voran sind Wassily Kandinsky und seine Freunde zu nennen, die nach und nach jede Anspielung auf etwas Gegenständliches durch „reine“ Formen und „reine“ Farben ersetzten. Überboten wurde diese Avantgarde in den Fünfzigerjahren noch einmal von Barnett Newman, Jackson Pollock und ihren Freunden, den Jähzornigen (The Irascibles), die auch noch die Komposition aus ihren Bildern eliminierten und nur noch die Erfahrung einer geschlossenen, weitgehend monochromen Oberfläche zuließen. Es war die Zeit des Kalten Krieges und eines reduktiven Materialismus, in der nichts existierte, was nicht auf irgendein physikalisches Gesetz reduziert werden konnte.

Malerei ist ein Medium der Erkenntnis, welche nur mit den spezifischen Mitteln der Malerei möglich ist, nämlich mithilfe von Farbe, Oberfläche und Format. Diese visuelle Erkenntnis kann in keinem anderen Medium außer der Malerei auf diese Weise vermittelt werden. Man kann daher verallgemeinernd behaupten, dass Erkenntnis immer medien-spezifisch ist. Sie muss durch einzelne Medien vermittelt werden, um überhaupt zu einer Erkenntnis werden zu können. Sie hängt also von den spezifischen Bedingungen desjenigen Mediums ab, in dem sie formuliert wird. Erkenntnis ohne Medien ist nicht möglich. Form und Materialität der Malerei bestimmen die Bedingung der Möglichkeit ihrer ästhetischen Erfahrung. Während Epistemologie (oder Erkenntnistheorie) die Lehre von der Art und Weise ist, wie wir die Welt erkennen können, ist die Ontologie die Lehre davon, was es in der Welt gibt. Ontologische Fragestellungen haben einen grundsätzlich anderen Charakter als epistemologische Fragen. Epistemologische

Anmerkungen

1

Auszüge aus einem Video-Brief an Man Ray, 1976, Farbvideo, Andy-Warhol-Archiv, Pittsburgh. In: Kenneth Goldsmith (Hg.): *Interviews mit Andy Warhol*. [Kippenheim-Schmieheim]: Verlag Kurt Liebigh 2005, pp. 235–237.

2

Leon Battista Alberti: *Die Malkunst*. § 19. Hrsg. v. Oskar Bätschmann. Darmstadt 2000, p. 224.

Fragen sind damit beschäftigt, wie wir die Welt erkennen können. Ontologische Fragen sind ideologische Fragestellungen, die eine Behauptung darüber aufstellen, was es in der Welt gibt und was nicht. Zum Beispiel ist die Aussage „Es gibt Terroristen“ eine ontologische Aussage, während die Frage, wie wir Terroristen erkennen können, eine erkenntnistheoretische Fragestellung ist.

Malerei hat immer durch Malerei definiert, was es in der Welt der Malerei gibt und was es nicht gibt. Durch ihre Form und ihre Materialität definiert sie dabei drei Dinge: was es in der Welt der Malerei gibt, was es in ihr nicht gibt und die Grenze dazwischen.³ Sie definiert damit zwangsläufig auch die Ontologie und nicht nur die Form der ästhetischen Erkenntnis. Jedes gemalte Bild ist nicht nur ein möglicher Gegenstand ästhetischer Erfahrung, sondern auch eine ontologische Aussage darüber, was es in der Welt der Malerei gibt und was es in ihr nicht gibt. Durch Form, Farbe und Format formuliert Malerei eine ontologische Setzung, die als Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung fungiert. Es gibt keine Möglichkeit, eine visuelle oder ästhetische Erkenntnis zu formulieren, ohne gleichzeitig eine ontologische Behauptung mitzuerzeugen, wie die Welt ist, wie sie nicht ist und wo die Grenzen zwischen beiden liegt. In der Konzentration auf die ästhetische Erfahrung von Bildern wird dieser ontologisch-ideologische Hintergrund jedoch meistens ausgeblendet. Er tritt nur in der Störung der ästhetischen Erfahrung zutage.⁴ Die Materialität des Mediums wird erst in der Störung sichtbar. Sie wird in den Vordergrund unserer Aufmerksamkeit gerückt, indem wir unser Augenmerk auf diese ausgeblendete Bedingung der Möglichkeit legen.

In dieser Ontologie liegt die Beziehung, die das Werk von Barnett Newman, Andy Warhol und Christopher Wool auf unsichtbare Weise miteinander verbindet. Barnett Newman hat in seinem Spätwerk die farbige Oberfläche an einen Punkt getrieben, an dem er folgende ontologische Aussage generieren konnte: Die Welt ist farbig und sie konfrontiert uns mit einer geschlossenen Oberfläche. Sie ist aufrecht und sie ist undurchdringlich. Alles, was hinter ihr liegen könnte, liegt in Wirklichkeit in uns. Wer Angst vor Rot, Gelb oder Blau hat, hat letztendlich nur Angst vor sich selbst.

Das ist im Prinzip, schlagwortartig vereinfacht, das ontologische Statement der Malerei von Barnett Newman. Er ist damit der unmittelbare Vorläufer von Andy Warhols Siebdruckbildern. Andy Warhol fügt dieser undurchdringlich geschlossenen Oberfläche Newmans das ontologische Statement hinzu, dass sie eine Oberfläche *aus Bildern* ist, welche uns die Illusion vorgaukelt, dass es hinter dieser Oberfläche noch etwas anderes gäbe, was wir als Realität, als Wirklichkeit oder als das unmittelbare Gegebene ansehen könnten. Aber er zeigt, dass dies eine Selbsttäuschung ist. In Wirklichkeit gibt es nichts hinter den Bildern. Die malerische Oberfläche ist kein Fenster zur Welt, wie Alberti noch optimistisch meinen konnte. Das Fenster ist längst geschlossen und es lässt sich nicht mehr öffnen. Hinter den Bildern gibt es nichts, was kein Bild wäre.⁵ Jedes Bild bezieht sich auf ein anderes Bild, aber auf keine unabhängig von ihm gegebene oder existierende Realität. Die Grenze zwischen dem, was es gibt und was es nicht gibt, ist eine Grenze zwischen Bildern, die es gibt, und Bildern, die es nicht gibt. Aus dem Gefängnis der Bilder gibt es kein Entrinnen. Wir können lediglich nachts in das *Reality Studio* eindringen, wie William S. Burroughs meinte, und an den Bildern, die die Welt repräsentieren, herumschnippeln.⁶

Aber auch hinter den Texten gibt es nichts, was kein Text wäre. Oder wie Warhol in einem Interview sagt: „Ich lese nur die Beschaffenheit der Wörter.“⁷ Der österreichische Philosoph Josef Mitterer hat 1992 eine interessante Sprachtheorie publiziert, die sehr gut zu der hier diskutierten Problematik einer nicht-referenziellen Bildontologie passt:

3 Vgl. George Spencer-Brown: *Laws of Form*. Lübeck: Bohmeier Verlag 1997, p. xviii: „Wir erzeugen eine Existenz, indem wir die Elemente einer dreifachen Identität auseinandernehmen. Die Existenz erlischt, wenn wir sie wieder zusammenfügen. Jede Kennzeichnung impliziert Dualität, wir können kein Ding produzieren, ohne Koproduktion dessen, was es nicht ist, und jede Dualität impliziert Triplizität. Was das Ding ist, was es nicht ist, und die Grenze dazwischen. [Wir] können nicht irgend etwas kennzeichnen, ohne zwei Zustände zu definieren, und wir können nicht zwei Zustände definieren, ohne drei Elemente zu erschaffen. Nichts davon existiert in der Realität oder getrennt von den anderen.“

4 Vgl. hierzu ausführlicher Hans Dieter Huber: *Bildstörung*. In: Peter Weibel (Hg.): *Vom Tafelbild zum globalen Datenraum. Neue Möglichkeiten der Bildproduktion und bildgebender Verfahren*. Ostfildern-Ruit: Cantz 2001, pp. 125–137.

In der Dualisierenden Redeweise sind Beschreibungen immer Beschreibungen von Etwas, von einem Objekt, einem Ereignis, einem Sachverhalt, wobei das Etwas, von dem die Beschreibung geht, das Objekt der Beschreibung, der Sachverhalt, der beschrieben wird, das Ereignis, das beschrieben wird, beschreibungs-, d. h. „sprachverschieden“ sind. Ein kategorialer Unterschied besteht zwischen dem Objekt der Beschreibung und der Beschreibung des Objekts. [...] In der Vorgangsweise, die hier entwickelt wird, bilden Objekt der Beschreibung und Beschreibung des Objekts eine Einheit. Das Objekt der Beschreibung ist nicht beschreibungs- oder „sprachverschieden“, sondern jener Teil der Beschreibung, der bereits ausgeführt worden ist. Die Beschreibung ist nicht auf das Objekt gerichtet, sondern geht vom Objekt der Beschreibung aus; sie führt die schon geleistete Beschreibung fort; sie ist die Fortsetzung der vor ihr schon vorliegenden Beschreibung. [...] Wenn der Lehrer den Schüler auffordert, das Bild, das an der Wand hängt, zu beschreiben, dann ist das Objekt dieser zu leistenden Beschreibung das Bild, das an der Wand hängt. Der Schüler beschreibt nun das Bild, das an der Wand hängt, etwa so: „Das Bild, das an der Wand hängt, ist ein Stilleben mit Blumen.“ Die vom Lehrer vorgegebene Beschreibung / das Bild, das an der Wand hängt / wird damit vom Schüler übernommen und fortgesetzt. Der Schüler hätte natürlich die vom Lehrer vorgegebene Beschreibung auch so fortsetzen können: „Es ist ein Stilleben mit Blumen.“ oder: „Auf dem Bild sind Blumen zu sehen.“ [...] Das Objekt der Beschreibung verhält sich zur Beschreibung des Objekts wie die Beschreibung so far zur Beschreibung of now on, wie die geleistete Beschreibung zur (noch) nicht geleisteten Beschreibung.

Die Beschreibung des Objekts bildet im Verein mit dem Objekt, das sie beschreibt, ein „neues“ Objekt weiterer Beschreibung. Das Objekt einer Beschreibung angeben heißt eine Beschreibung so far an- und vorgeben, die in einer Beschreibung from now on fortgeführt und zu einem neuen Objekt weiterer Beschreibung(en) verändert werden soll. ■

Damit wären wir bei der ontologischen Setzung angelangt, die Christopher Wool in seiner Malerei formuliert. Sein Werk entsteht aus einer tiefen Skepsis und einem profunden Misstrauen an den Bedingungen und Möglichkeiten von Malerei heute. Er ist als Maler ein Ikonoklast. Er misstraut dem Bild und seiner ästhetischen Erfahrung. Die Welt ist für ihn ein Text, eine Textur oder ein Ornament, hinter dem es nichts gibt außer anderen Texten, Texturen oder Ornamenten. Es gibt keine „unmittelbar gegebene Realität“ hinter den mit Schablone gemalten Buchstaben, auf welche sich das Geschriebene jemals beziehen könnte. Text bezieht sich immer nur auf Text, Farbe immer nur auf Farbe, Bilder immer nur auf Bilder. Die Literaturwissenschaft hat dies mit den Begriffen der Intertextualität und der Intermedialität beschreiben.⁹ Erinnern wir uns daran, dass die ontologische Setzung, die ein Gemälde, ein Bild oder ein Kunstwerk durch seine physische Materialität hervorbringt, die Bedingung der Möglichkeit seiner ästhetischen Erfahrung ist. Es gibt nichts hinter dieser Ontologie, das die Beschreibung einer Domäne der Wirklichkeit außerhalb von Malerei sein könnte. Ästhetische Erfahrung spielt sich stets auf dieser Oberfläche und innerhalb des durch das physische Objekt formulierten ontologischen Rahmens ab.

In der Konzentration auf die Materialität der Malerei wird die Aufmerksamkeit des Betrachters einerseits auf das physische Objekt selbst gelegt als einen Körper im dreidimensionalen Raum wie wir selbst auch, als ein Objekt, das unsere Welt im wahrsten Sinne des Wortes teilt – und zwar mit uns. Wir sind die Außenseite des materiellen Bildkörpers. Zwischen dem physischen Bildträger und uns existiert eine unüberwindbare Grenze. Das ist die ontologische Grundkonstellation, innerhalb derer sich ästhetische Erfahrung abspielt. Zum zweiten wird damit die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche als eine unüberwindbare Grenzfläche gelegt. Sie ist eine Grenzfläche zwischen dem physischen Objekt und dem, was es nicht ist, dem Raum des Betrachters. Auf ihr spielen sich die entscheidenden Auseinandersetzungen ab. Die Oberfläche ist die Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung. Sie ist gleichzeitig aber auch eine ideologisch-ontologische Konstruktion, die eine Aussage darüber trifft, wie die Welt ist und wie sie nicht ist. In der Malerei ist die Welt immer oberflächlich.

5

Siehe hierzu auch die Äußerung von Andy Warhol: „Wenn Sie alles über Andy Warhol wissen wollen, dann sehen Sie sich die Oberfläche an: die von meinen Bildern und meinen Filmen und meine eigene, und da bin ich. Dahinter ist nichts.“ Andy Warhol: *My True Story*. Interview mit Gretchen Berg, Sommer 1966, *The East Village Other*, 1. Nov. 1966, wieder abgedruckt in: Goldsmith, *Interviews mit Andy Warhol*, p. 108.

6

Vgl. hierzu Hans Dieter Huber: „Life is a Cut-Up.“ *Schnittstellen der Intermedialität*. In: Werner Schnell/Kunibert Bering (Hg.): *Ästhetische Räume. Facetten der Gegenwartskunst*. Oberhausen: Athena-Verlag 2000, pp. 90–103.

7

Goldsmith, *Interviews mit Andy Warhol*, p. 106.

8

Josef Mitterer: *Jenseits der Philosophie. Wider das dualistische Erkenntnisprinzip*. Wien 1992, pp. 55 ff.

9

Vgl. Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 3. Frankfurt am Main 1972, pp. 345–375; ferner Susanne Holthuis: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen 1993. Zum Thema Intermedialität siehe unter vielen anderen Irina O. Rajewski: *Intermedialität*. Tübingen [u. a.] 2002, und Joachim Paech: *Intermedialität – Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink 2008.

Barnett Newman, Andy Warhol und Christopher Wool sind alle drei erst relativ spät in ihrem Leben als Künstler zu Erfolg und Anerkennung gelangt. Barnett Newman (*1905) schuf *Onement I*, welches er selbst als sein erstes Bild betrachtete, im Alter von 43 Jahren. Sämtliche seiner Ausstellungen in den Fünfzigerjahren waren Misserfolge. Erst zu Beginn der Sechzigerjahre wurde ihm Aufmerksamkeit zuteil. Andy Warhol (*1928) hatte bereits eine erfolgreiche Karriere als Werbegrafiker hinter sich, als er sich entschied, als Künstler zu arbeiten. Als er seine ersten Siebdruckbilder im Jahre 1962 zu drucken begann, war er bereits Mitte Dreißig. Auch Christopher Wool (*1955) gehört zu einer Generation, die lange an der Kunst gezweifelt hat und relativ spät als Künstler erfolgreich wurde. Seine erste Ausstellung bei Luhring Augustine fand 1987 statt, als er bereits 32 Jahre alt war.

Politisch gesehen ist die Zeit, in der Andy Warhol und Barnett Newman ihre ersten Erfolge als Künstler feiern, die Zeit des Kalten Krieges, der Konfrontation zwischen den USA und der Sowjetunion um die politische und militärische Vorherrschaft in der Welt. Der Konflikt eskaliert in der sogenannten Kuba-Krise im Jahre 1962. Als Christopher Wool in der zweiten Hälfte der Achtzigerjahre mit seinen Schriftbildern an die Öffentlichkeit tritt, ist Ronald Reagan Präsident der Vereinigten Staaten. Auf russischer Seite stehen ihm als Staatsoberhäupter zunächst Juri Andropow, dann Konstantin Tschernenko und schließlich Michail Gorbatschow gegenüber. Die Bilder dieser Künstler entstehen also einmal in biografischen Situationen, in denen die Karrieren und der Lebensweg nicht geradlinig verlaufen sind, sondern Brüche, Verschiebungen oder Rückschläge aufweisen. Zum anderen entsteht diese Kunst in Zeiten einer starken ideologischen Konfrontation zwischen den Ost- und Westmächten. Wenn man der Meinung ist, Kunst sei ein Ausdruck der Zeit, in der sie entsteht, müsste man nun danach fragen, von welchen spezifischen, gesellschaftlichen Verhältnissen die Kunst dieser drei Künstler ein Ausdruck ist.

Alle drei – Newman, Warhol und Wool – stehen dem Bild und seinen Möglichkeiten, Wirklichkeit zu repräsentieren, ausgesprochen skeptisch gegenüber. Man könnte sie als Ikonoklasten bezeichnen, die Bilder lieben. Alle drei haben auf ihre Weise wichtige Konventionen der bildhaften Darstellung angegriffen und zerstört. Bei Barnett Newman war es der Angriff auf die Bildkomposition im Sinne einer ausgewogenen, harmonisch verteilten und ausbalancierten Anordnung einzelner Bildelemente auf der Oberfläche des Bildes.¹⁰ Mit dem Aufgeben einer harmonischen Bildkomposition wird das Dargestellte in die Darstellung überführt. Es wird mit ihr identisch. Das Bild wird selbstreferenziell. Es verweist nur noch auf sich selbst und auf nichts mehr außerhalb von ihm Liegendes. Diese Stufe des Ikonoklasmus ist in den späten Arbeiten von Newman, Pollock und Warhol erreicht. Durch das Ausschalten jeglicher symbolischer Repräsentation wird nicht mehr die Wirklichkeit dargestellt, sondern das Bild selbst. Es ist kein Fenster zur Realität mehr, sondern eine geschlossene Oberfläche, die den Betrachter mit einer Grenze konfrontiert. Konfrontation, Grenze und Gegenüber sind die Schlüsselbegriffe der Zeit. Der Betrachter wird von der Oberfläche des Bildes auf sich selbst zurückgewiesen und auf seine eigene Situation vor dem Bild. Er ist in der ästhetischen Erfahrung auf sich selbst gestellt. Die Bilder Newmans, Rothkos oder Pollocks sind eine harte Nuss für den Betrachter. Nachdem sie ihn auf sich selbst zurückweisen, machen sie ihm klar, dass er ein Subjekt ist, ein unterworfenes Wesen. Sie zeigen ihm in aller Deutlichkeit, dass Erfahrung *Selbsterfahrung* und ästhetische Erfahrung immer ästhetische *Selbsterfahrung* ist. In der Konfrontation mit der geschlossenen Oberfläche der bildhaften Darstellungen wird der Betrachter zurückgewiesen. Er kann nicht durch diese Fläche auf die Welt, die Wirklichkeit oder das „Reale“ hindurchblicken. Die Möglichkeit bildhafter Illusion ist ihm genommen.

10

Vgl. hierzu ähnlich argumentierend Benjamin H.D. Buchloh: *Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956–1966*. In: Kynaston McShine (Hg.): *Andy Warhol. Retrospektive*. Museum Ludwig, Köln, 20. November 1989 – 11. Februar 1990. München: Prestel Verlag 1989, pp. 37–57.

11

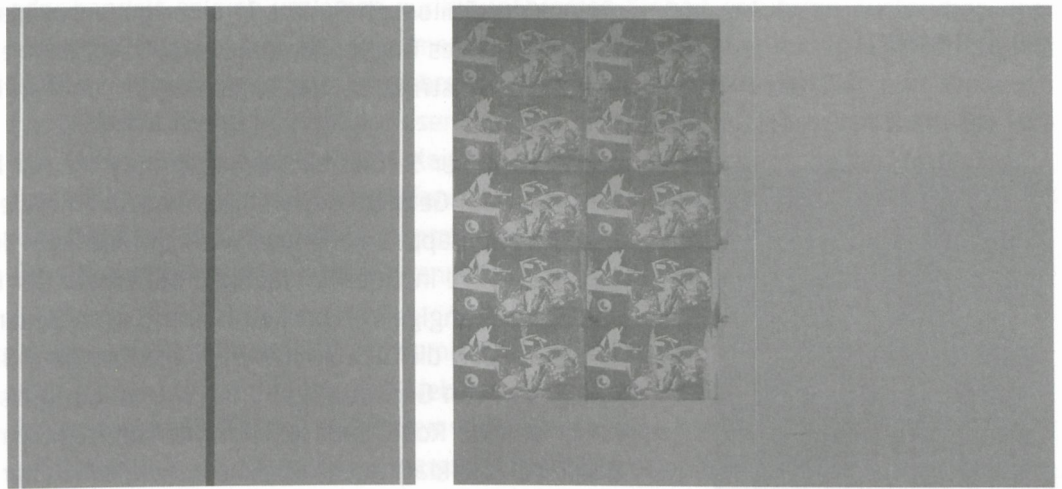
Warhol hat sich mehrere Male negativ über Barnett Newman geäußert. Siehe Andy Warhol und Pat Hackett: *POPism. Meine 60er Jahre*. München: Schirmer/Mosel 2008, p. 24, sowie Goldsmith, *Interviews mit Andy Warhol*, pp. 210 f.

12

Vgl. Richard Rorty: *The World Well Lost*. In: *Journal of Philosophy*, 69 (1972), pp. 649–665.

Barnett Newman
*Who's Afraid of Red,
Yellow and Blue II*, 1967

Andy Warhol
Orange Car Crash, 1963
→ p. 18/19



Dies ist wichtig, um die Siebdruckbilder von Andy Warhol zu verstehen. Im Grunde genommen sind es abstrakte Farbfelder, die mit Siebdruckfarbe bedruckt werden. Wenn man sich bei *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II* vorstellt, wie die linke Hälfte mehrmals mit der Abbildung eines Car Crashes bedruckt werden könnte, dann hat man eine ziemlich genaue Vorstellung sowohl von der ikonoklastischen und zerstörerischen Kraft der Siebdruckbilder Andy Warhols als auch von der impliziten Kritik Warhols an den abstrakten Expressionisten und speziell an Barnett Newman.¹¹

Was kommt durch den Siebdruck, der auf eine monochrom bemalte Leinwandfläche aufgedruckt wird, Neues oder anderes hinzu? Der Aspekt der Massenmedien kommt hier ins Spiel. Warhol zeigt in seinen Siebdruckbildern, dass der Betrachter nicht alleine, als unterworfenen Individuum, vor dem Bild steht und eine solitäre Selbsterfahrung macht, sondern dass er gegenüber den Bildern der Massenmedien alleine ist, dass es keine Realität hinter diesen Bildern gibt, keine Wirklichkeit, auf welche die Nachrichtenbilder verweisen könnten und auf die der Betrachter in persönlicher Betroffenheit blicken könnte. Das Fenster zur Welt ist also von Andy Warhol zum zweiten Mal geschlossen worden. Es ist zu einem geschlossenen Doppelfenster, einer schalldichten Thermo-panescheibe, geworden. Die monochrome, abstrakte Oberfläche aus Acrylfarbe wirft den Betrachter auf sich zurück. Sie zeigt ihm, dass es kein Durchkommen gibt, dass das Bild beziehungsweise die Oberfläche eine Grenze ist, die man nicht durchdringen kann, die unüberwindlich ist, die den Betrachter auf sich selbst zurückwirft und ihn mit sich selbst und seinem eigenen Selbst konfrontiert.

Die Siebdruckelemente zeigen ihm, dass es hinter der Abbildung keine, unabhängig von Bildern gegebene, Wirklichkeit oder Realität gibt, sondern dass hinter der Abbildung oder Darstellung nur wieder eine andere Abbildung steht, auf die diese gedruckte Abbildung referiert, und hinter dieser wieder eine andere und so weiter. Warhol zerstört in seinen Bildern die klassische Referenztheorie von Signifikant und Signifikat, von Zeichen und Bezeichnetem, von Darstellung und Dargestelltem, Abbild und Abgebildetem. Die lineare Referenz, die vom Bild zur Wirklichkeit geht, von der Präsenz zur Absenz, wird in eine zirkuläre Referenz, in einen geschlossenen Kreislauf, umgebogen, in dem Sinne, dass Bilder immer nur auf andere Bilder referieren, aber ein Bild niemals auf etwas Bezug nehmen kann, was kein Bild oder eine unabhängig gegebene Realität ist. Damit sind wir an dem Punkt angelangt, an dem Richard Rorty von der ziemlich abhanden gekommenen Welt (*The World Well Lost*)¹² oder Wilfrid Sellars vom *Mythos des Gegebenen* sprachen. Zur selben Zeit wie Andy Warhol, nämlich im Jahre 1963,

zerlegt der Philosoph Sellars in einer genauen, klaren und erbarmungslosen Analyse den Mythos des Gegebenen und weist nach, dass er ein ontologisches und damit ideologisches Konstrukt ist, das einen Begriff von Wahrheit impliziert.¹³

Die Lektion der Siebdruckbilder von Andy Warhol besteht darin, dass es keinen Ausweg aus dem Gefängnis der massenmedialen Bilder gibt. Es gibt nichts hinter diesen Bildern. Man tappt zwar immer wieder in die Falle der Referenzen, weil man nach Bezügen sucht, die in einer Wirklichkeit außerhalb der Bilder liegen könnten. Aber es gibt keine unabhängige Wirklichkeit hinter diesen Bildern. Sie beziehen sich immer nur auf andere Bilder, die sich immer wieder auf andere Bilder beziehen, und so weiter. Den Ausspruch von Gertrude Stein, die Warhol übrigens sehr schätzte, „Eine Rose ist eine Rose“ müsste man hier umformulieren in „Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild“.¹⁴ Das erklärt auch die zahlreichen, scheinbar paradox anmutenden Äußerungen von Andy Warhol, dass es hinter der Oberfläche seiner Bilder, seiner Filme und seiner Person nichts gäbe, dass er lieber Bilder anschauen würde als etwas zu lesen, dass er gerne am Fenster säße, um immer wieder dasselbe und das Gleiche zu sehen.

Der Satz „Denn je länger man sich immer wieder dasselbe ansieht, desto mehr verschwindet die Bedeutung und desto wohler und leerer fühlt man sich“¹⁵ bekommt im Zusammenhang mit dem vorhin Gesagten eine ganz neue Bedeutung. Er zeigt nämlich, dass es Warhol darum geht, die Referenz seiner Bilder auszulöschen, sie durch Wiederholung zu annullieren oder zu entwerten. Darauf hat er zeit seines Lebens in zahlreichen Interviews immer wieder hingewiesen. Die gleichförmige, serielle Wiederholung einer Colaflasche, einer Dollarnote oder irgendeines anderen, beliebigen Motivs entwertet das Einzelbild auf eine grundlegende und fundamentale Art und Weise. Die malerische Oberfläche wird zu einem Muster auf der Netzhaut, zu einem abstrakten Ornament, einem All-Over im Sinne Pollocks, einem abstrakten Pixel im Universum der massenmedialen Bilder. In dieselbe Richtung, eine unendliche Entgrenzung und Entwertung, zielen die Mao- und Kuhtapeten. Sie entwerten die Bedeutung des Bildes auf fundamentale Weise und verleihen ihm den Charakter eines allumfassenden, einhüllenden Flächenornaments.

Blue Electric Chair von 1963 war eines der ersten Siebdruck-Diptychen, welche eine zweite, monochrom bemalte, gleich große Bildtafel besaßen. Warhol hat sich selbst in einem wenig bekannten Interview von Roger Vaughan zu diesen monochromen Tafeln geäußert: „Sehen Sie, zu jedem großen Bild, das ich mache, male ich eine leere Leinwand in der Farbe, die der Hintergrund des anderen hat. Die beiden sind dazu gedacht, in irgendeinem Zusammenhang zu hängen, egal wie der Besitzer es will. Er kann die leere Tafel direkt neben das Bild hängen oder auf die gegenüberliegende Wand oder darüber oder darunter. [...] Dadurch sehen sie größer aus, und vor allem sind sie dadurch teurer. Liz Taylor zum Beispiel, drei mal drei Fuß, in welcher Farbe Sie wollen, kostet mit der leeren Tafel 1600 Dollar. Signiert natürlich.“¹⁶

Eine monochrome Leinwand kann alles oder nichts sein. Sie funktioniert strikt selbstreferenziell. Die Farbe verweist auf keine außerhalb ihrer selbst gelegene Wirklichkeit. Die Frage stellt sich, welchen zeitlichen Moment eine monochrome Tafel im Werk von Andy Warhol repräsentiert. Repräsentiert sie den Zustand kurz vor dem Bedruckt-Werden oder ist alles Dargestellte übermalt und zur monochromen Einheit gebracht worden?¹⁷ Ist es also ein Zustand davor oder ein Zustand danach? Die Frage, die sich dem Betrachter aufdrängt, ist also, ob alles übermalt worden ist oder ob noch nichts drauf ist. Repräsentiert die monochrome Tafel also eine Art von potenziellem Vorzustand, eine Leerstelle, die als mögliche Oberfläche für einen Siebdruck dienen kann,



Andy Warhol
Two Dollar Bills
(*Front and Rear*), 1962
→ p. 28

oder handelt es sich um einen zur monochromen Einheit geführten Zustand, in dem bereits alles zu sehen war, was man darstellen konnte, aber durch Auslöschung zur Einheit und zum Verschwinden gebracht wurde. Die monochromen Tafeln im Werk von Andy Warhol besitzen also in dieser Hinsicht eine zeitliche Unbestimmtheit. Sie können „Alles ist schon vorbei“ und gleichzeitig „Noch nichts ist geschehen“ bedeuten. In ihrer selbstgenügsamen Selbstreferenzialität fungieren sie in der ästhetischen Erfahrung als eine Leer- oder Unbestimmtheitsstelle, die durch das Vorstellungsvermögen des Betrachters auf die eine oder andere Weise aufgefüllt werden kann.

Die Anlage zum Bewegtbild und damit zum Film ist in der tatsächlichen (und potenziell unendlichen) Wiederholung des Siebdruckbildes bereits fest angelegt. Sie muten wie die Versuche der Chronofotografien von Jules Etienne Marey und Eadward Muybridge an, das Bild zur Bewegung zu bringen. Von den fast endlosen Wiederholungen eines Standbildes wie der *192 One-Dollar Bills* von 1962, der Gesichter von True Donahue, Warren Beatty, Elvis Presley oder Marilyn Monroe zu einem mit statischer Kamera gefilmten Gesicht von Edie Sedgwick oder Lou Reed ist es hier nicht mehr besonders weit. Würde man die einzelnen Siebdruckabbildungen als Standbilder hintereinander auf einen Film belichten und mit 16 Bildern pro Sekunde, also Stummfilmgeschwindigkeit wie bei den ersten Warhol-Filmen von 1963, ablaufen lassen, würden bei einem invariant bleibenden Gesicht das unterschiedliche Flackern der Helligkeit, die Hell-Dunkel-Differenzen durch den unterschiedlichen Druck und die Farbunterschiede in den einzelnen Abbildungen die Störungen und das Rauschen des Mediums sichtbar machen. Man würde in der gedanklichen Animation zweierlei erkennen können: die gleichbleibenden Elemente, welche die Identität des Dargestellten über die Zeit hinweg ausmachen, und die sich ständig verändernden Elemente, welche die vielfältigen, akzidentiellen Erscheinungsweisen eines Gegenstandes hervorrufen. Damit können wir den alten Gegensatz zwischen einem identischen Sein von Dingen und ihren vielfältigen und wechselhaften Erscheinungen der Dingwelt in den Siebdruckbildern wiedererkennen. Warhol stellt die Frage, was das *Bild* eines Gegenstandes ist. Es ist einerseits immer das Gleiche, andererseits ist jede seiner Erscheinungen eine andere.

Im Prinzip ist also das Siebdruckverfahren nur konsequent. Wie in den vom Fotoautomaten aufgenommenen Porträts wird bei laufender Kamera 16 Mal in der Minute die interpretierende Hand des Künstlers durch eine automatische Maschine ersetzt, die das Bild erstellt. Vor allem unter diesem automatischen, maschinisierten Aspekt einer autonom ablaufenden Kamera muss man die ersten Filmexperimente Warhols wie *Sleep, Eat, Kiss* oder auch die *Screen Tests* sehen.

In der Zeichnung *Untitled* von Barnett Newman aus dem Jahre 1960 ist schwarze Tusche mit einem schnellen Pinselzug links und rechts von einer weißen Leerfläche aufgetragen worden. Die schwarze Tusche repräsentiert das, was es gibt, die Spuren des Lebens, während das Weiß der Papieroberfläche das Nichts, die Leerstelle, repräsentiert. Der Betrachter muss sich in seiner ästhetischen Erfahrung zwischen diesen beiden Gegensätzen positionieren. Es gibt nur zwei Zustände: entweder alles oder nichts. In die Lücke zwischen dem weißen Nichts und dem schwarzen Alles treten bei Andy Warhol die Medien, hier in Form der Telekommunikation und des Telefons.¹⁸ Die Telekommunikationsmedien vermitteln zwischen dem Alles und dem Nichts. Statt „alles oder nichts“ wie bei Barnett Newman heißt es bei Andy Warhol: „Ich telefoniere, also bin ich.“ Er berichtet in *POPism* von stundenlangen täglichen Telefonaten mit Henry Geldzahler: „Ruckzuck wurden wir Fünf-Stunden-täglich-telefonierende-gemeinsam-mittagessende-schnell-schalt-mal-die->Tonight Show<-an-Freunde. [...] In der zweiten Hälfte des Jahres 1960 waren Henry und ich, jeder auf seine Art, mit den Intrigen

13

Vgl. Wilfrid Sellars: *Empiricism and the Philosophy of Mind*. In: Ders.: *Science, Perception and Reality*. London: Routledge & Keagan Paul 1963, pp. 127–196.

14

Man denke nur an die sehr auffällige, stilistische Ähnlichkeit mit den fortwährenden Wiederholungen von Gertrude Steins *The Making of Americans* (Klagenfurt: Ritter Verlag 1989) und dem eingangs zitierten Video-Interview Warhols, ferner an die Äußerungen Gerard Malangas in John Wilcock: *The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol*. New York: Other Scenes 1971, o.p.: „Who are the people who have influenced him most do you think? Marcel Duchamp, Gertrude Stein, television, the movies, John Cage.“

15

Warhol, Hackett, *POPism*, p. 87.

16

Roger Vaughan: *SUPERPOP OR A NIGHT AT THE FACTORY*. Ursprünglich in: *The Sunday Herald Tribune*, August 8, 1965, pp. 7–9; zitiert nach Buchloh, *Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956–1966*. In: *Andy Warhol. Retrospektive*, p. 45.

und Strategien der New Yorker Kunstszene konfrontiert, und das reichte für täglich mindestens vier Stunden am Telefon.“¹⁹

Christopher Wool ist ebenfalls ein Ikonoklast, der Bilder liebt. Er schafft Bilder, die in einer Art von ästhetischer Double-Bind-Situation gefangen zu sein scheinen. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als ob er – wie ein reformierter Protestant – den Worten mehr vertrauen würde als den Bildern. Auf den zweiten Blick wird jedoch deutlich, dass auch der bedingungslose Glaube an das Wort und an seine Fähigkeit, Wirklichkeit zu repräsentieren und Wahrheiten zu verkörpern, auf eine vergleichbare Weise wie bei Andy Warhol infrage gestellt wird. Auf vielen Bildern von Christopher Wool ist die Linie nur scheinbar, auf den ersten Blick, spontan und frei gezogen. Denn in Wirklichkeit ist sie entweder mit einem Spray aufgetragen oder sogar abfotografiert und mit Siebdruck aufgebracht worden. Auf den zweiten Blick wird sie durch die Verwischungen und Auslöschungen, mit denen Wool über die Bildoberfläche geht, wieder infrage gestellt. Im Gegensatz zu den besonders expressiven und ausdrucksstarken Linien, welche die Abstrakten Expressionisten mit dem Pinsel direkt auf den Bildträger gezogen haben, ist die Linie bei Christopher Wool mit einer gewissen reflexiven oder skeptischen Distanz aufgebracht worden. Beim Spraying gibt es keine direkte Berührung zwischen der Hand des Künstlers und dem Trägermaterial. Spraying ist zwar expressiv und besitzt einen gewissen Duktus, gleichzeitig ist er aber distanzierter als bei einer direkten Berührung der Bildoberfläche mit einem Pinsel. In dieser Hinsicht ist das Verfahren Wools der Maltechnik Pollocks vergleichbar, der ebenfalls die Leinwand nicht direkt berührte, sondern die reflexive Distanz eines Mediums (Luft und Stock) zwischen dem Bild und seiner Hand zur Produktion seiner Bilder nutzte.

Während sich also Barnett Newman nach den Schrecken des Zweiten Weltkriegs seines Seins versicherte, indem er möglichst ausdrucksstarke Linien „direkt“ oder „unmittelbar“ auf die Leinwand aufbrachte, zweifelt Christoph Wool auf eine fundamentale Weise an der Möglichkeit eines „direkten“ oder „unmittelbaren“ Existenzbeweises durch das Ziehen einer Linie. Er ist ein ziemlich gewiefter Skeptiker, der den Bedingungen und Möglichkeiten bildhafter Repräsentation zutiefst misstraut. Plakativ gesprochen gibt Barnett Newman das Statement ab: „Ich ziehe eine Linie, also bin ich.“ Die Spur ist der unwiderlegbare Beweis, dass ich existiere. Christopher Wool dagegen dreht dieses Statement komplett um. Seine künstlerische Behauptung lautet: „Ich ziehe eine Linie und glaube gar nichts.“ Während Newman ein verkappter Existenzialist war, ist Wool ein offensiver Skeptiker. Der Skeptiker stellt alles infrage, was er sieht. Eine Linie auf einem Bild ist für einen echten Skeptiker noch lange kein Beweis dafür, dass er als Autor auch wirklich existiert. Da müssen schon bessere Argumente aufgeboten werden. Denn die Spur könnte erstens jederzeit wieder ausgelöscht werden. Zweitens könnte sie eine Reproduktion, also die artifizielle Darstellung oder Repräsentation einer Linie oder gar eine gefakte Spur sein. Das ist bei Wool nie auszuschließen. Drittens könnte sie auch von jemand ganz anderem sein. Sie muss nicht von ihm selbst, dem Autor oder Künstler, gezogen worden sein. Sie kann auch von jemandem anderen stammen. Wool nimmt die Linie, die er auf die Aluminiumtafel sprüht, zum Anlass, um seine Zweifel an dem gesamten Repräsentationssystem bildlicher Darstellungen anzumelden. Er stellt die Authentizität der Signatur infrage.

Wool integriert Reproduktionen von Abbildungen in seine Malerei. Die Schriften sind mit der Schablone gemalt, die Muster sind gestempelt oder mit der Rolle auf den Bildträger aufgetragen. Damit wird das einzelne Motiv rekursiv. Es wird zu einer endlosen Wiederholung, zu einem gebetsmühlenartigen *re-entry* des Endes in den Anfang, eines permanenten Übergangs vom Jetzt in die Vergangenheit und in die Zukunft. Bei Wool

So hätte Warhol auf die Ablehnung der *Ten Most Wanted Men* anlässlich der New Yorker Weltausstellung reagiert. Dort hätte er letztendlich alle Siebdrucke mit einer silbrigen Farbe übermalt. Siehe Buchloh, *Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956–1966*. In: *Andy Warhol, Retrospektive*, p. 51, der sich hier auf eine Äußerung von Rainer Crone: *Andy Warhol*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1970, p. 30, bezieht. Andererseits schreibt Warhol in *POPism*, dass sie von offizieller Seite weiß übermalt worden wären: „Draußen in Flushing Meadows fand in dem Sommer die Weltausstellung statt, mit meinen *Ten Most Wanted Men* auf der Außenwand des Gebäudes, das Philip Johnson entworfen hatte. Philip hatte mir den Auftrag gegeben, aber aus politischen Gründen, die ich nie verstanden habe, wurde die Arbeit von offizieller Seite weiß übertüncht. Ein paar von uns fuhren nach Flushing Meadows raus, um uns die Sache anzuschauen, doch als wir hinkamen, schimmerten die Bilder nur noch schwach durch die Farbe, mit der sie gerade übermalt worden waren.“ (Warhol, Hackett, p. 117.)

Wie Lioba Nägele, Referentin für Nachrichtentechnik am Museum für Kommunikation in Frankfurt am Main in einer E-Mail an den Verfasser am 7.7.2009 mitteilte, handelt es sich bei dem abgebildeten Telefon um ein historisches Telefon, „das wegen seiner an einen Kerzenständer erinnernden Form diesen Spitznamen erhielt. Diesen Telefentyp gibt es schon um 1900 [...] Die Apparate wurden bis weit in die 1920/30er-Jahre gebaut, dann auch schon mit Wählscheibe. Es ist also 1961 definitiv ein historischer Apparat!“ Ich danke an dieser Stelle auch Florian Härle, Stuttgart, für seine Recherchen zu diesem Telefentyp.

Warhol, Hackett, *POPism*, p. 29 f.

gibt es keine „ursprüngliche“ Malerei mehr. Alle Bildelemente besitzen von vornherein den Status der Reproduktion und des Reproduzierten.²⁰ Sie enthalten Fehler, Störungen und sind imperfekt. Farbe verwischt an den Rändern der Schablone, tropft herunter, fällt aus. Lücken und Fehlstellen werden in der Vorstellung ergänzt.

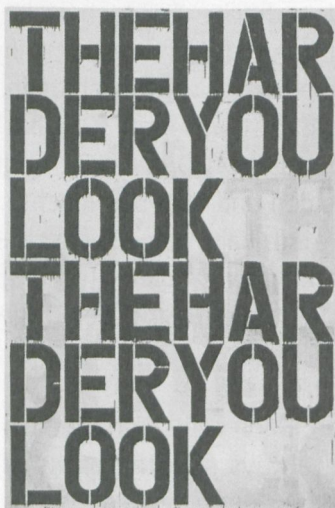
Muster, Ornamente und Schablonen sind vor allem reproduktive Medien. Sie lassen sich endlos aneinanderfügen. Durch sie können endlose Ketten von gemusterten Oberflächen und Textzeichen hergestellt werden. Die Reproduktion eines Ornaments, eines Musters oder eines Buchstabens ist eine endlose Wiederholung. In der immerwährenden Wiederholung des Gleichen entsteht letzten Endes Identität.²¹ Dies verbindet Christopher Wool mit Andy Warhol, bei dem die Identität des Bildelementes auch aus der immer wiederkehrenden Wiederholung des Gleichen entsteht. Der Prozess der Wiederholung und Fortsetzung ist nach Ulrich Loock ein Reflex der mangelnden Interpretierbarkeit seiner Bilder. „Jedes weitere Bild, das er macht, könnte als erneuter Versuch gesehen werden, das Bild zu interpretieren oder besser als Affirmation der Nicht-Interpretierbarkeit. So kann ich auch Christopher Wools Kaskaden von Reproduktionen verstehen.“²²

Die gedruckte und reproduzierte Darstellung hat bei Christopher Wool eine Rückwirkung auf das „Direkte“, „Malerische“ oder „Expressive“ der Bildoberfläche. Die technische Reproduktion infiziert das ursprüngliche Bild mit der Anmutung, dass es selbst kein Original sei, sondern die Reproduktion eines Originals. Der Einsatz von Schablonen, Rollen und Sieben ist ein Angriff auf das Konzept des Originals. Der Begriff „Original“ macht nur Sinn vor dem Hintergrund von etwas anderem, das kein Original ist und von dem man das Objekt mithilfe dieses Begriffs unterscheiden und abheben möchte. Diese Differenz zu anderen Objekten, die keine Originale sind, kann nur unvollständig mit Begriffen wie Reproduktion, Faksimile, Kopie, Nachahmung oder Fälschung beschrieben werden. Klar wird aber, in welchem logischen Raum der Begriff des Originals operiert.

Die Bilder Wools täuschen nur vor, sie seien Reproduktionen. Denn selbstverständlich sind sie selbst wertvolle Originale, die handsigniert sind: „always sign the backs of ptgs.“²³ Das heißt, es handelt sich, wie stets in der Kunst, nur um ein symbolisches Als-ob. Die Bilder tun so, als wären sie keine Originale. In Wirklichkeit sind sie aber welche. Dieses symbolische Als-ob der künstlerischen Repräsentation hat aber eine ganz spezifische Erkenntnisfunktion. Denn es zielt auf die ästhetische Erfahrung des Betrachters.

Die Bilder Wools sind eine Mischung aus Planung und Unvorhergesehenem. Damit bringt er genau das von Andy Warhol ausgeschlossene, expressive Ausdruckselement wieder in seine Bilder zurück. Sie stellen eine symbolische Synthese aus einer scheinbar direkt und unmittelbar gezogenen, expressiven Linie, ihren gestischen Auslöschungen und dem rationalen Kalkül und der genauen Planung reproduktiver Elemente dar. Er selbst sagt in einem E-Mail-Interview mit Ulrich Loock: „Ich möchte eine Menge Planung und eine Menge Unvorhergesehenes beibehalten“²⁴.

Bei Christopher Wool ist das Auswischen einer gesprayten Linie die Bedingung der Möglichkeit, eine bildliche Darstellung von der Differenz zur Einheit, Identität und Deckung zu bringen. Durch den performativen Akt des Auslöschens, Wegwischens und Überdeckens werden vorher entworfene, konstruierte und realisierte Differenzen zum Verschwinden gebracht. Das Bild wird ent-differenziert. Damit wird eine zuvor ungeschiedene, reine Einheit nachträglich wiederhergestellt. Diese Einheit wird aber nur



Christopher Wool
Untitled, 1990

Christopher Wool
Untitled, 2000
→ p. 30

teilweise wieder re-konstruiert. Und es ist keine vorgängige, ungeschiedene, reine, saubere Einheit, sondern eine nachträgliche, ver-schiedene, schmutzige, unsaubere Einheit. Besser wäre es daher, von „Vereinheitlichung“ zu sprechen. Einheit bezeichnet entweder den idealen, ungeschiedenen Anfangszustand oder den anzustrebenden, idealen Endzustand. Sie betont das Endergebnis und das Produkt, während *Vereinheitlichung* das Prozessuale, Performative und Unabgeschlossene besser akzentuiert. „Ich möchte oft, dass ein Bild als das Resultat eines bestimmten Prozesses zu sehen ist [...] ein Prozess, der nicht einfach der Malprozess/Herstellungsprozess eines Bildes ist, der in einer formal gelungenen Arbeit resultiert [...] Der Prozess des Auslöschens wird zum Bild für ‚Zweifel‘“²⁵.

Aber nicht nur durch Auslöschens wird Differenz zur Identität gebracht, sondern auch durch Übermalen, Überdecken und Überlagern. In den Bildern von Christopher Wool können sich verschiedene Muster, Elemente oder Ornamente so überlagern, dass sie ein fast gleichmäßiges All-Over, eine einheitliche Oberflächenstruktur bilden, in der das einzelne Bildelement oder Ornament nicht mehr oder nur sehr schwer aus dem Gesamt-zusammenhang herauszulösen ist.

Die Schrift kann in diesem Zusammenhang ebenfalls die Funktion eines Ornaments übernehmen, das eine Oberfläche mit einem gleichmäßigen Grauton überzieht. Dies ist insbesondere dort möglich, wo es sich um einen längeren Text mit kleineren Buchstabenschablonen handelt. Wool setzt Sprache in seinen Textbildern als Ornament oder als Bild ein. Genauer gesagt, setzt er sprachliche Zeichen als eine ornamentale Form. Wenn sie darüber hinaus auch noch etwas bedeuten, ist es umso besser. Er lässt aber die Lücke zwischen den Zeichen, die nach Ferdinand de Saussure das entscheidende Charakteristikum gesprochener und geschriebener Sprache darstellt, weg, sodass der Betrachter große Schwierigkeiten hat, den All-Over-Text in seiner Wahrnehmung richtig zu gruppieren, in Einheiten zusammenzufassen und dadurch lesen zu können. Darüber hinaus lässt er in manchen frühen Bildern auch die Vokale weg, was die Ornamentalität, Formalität und Serialität der Zeichen verstärkt, wie bei TRBL oder DRNK. Darüber hinaus können Satzanfänge ohne Objekt oder Adverb enden wie bei YOU MAKE ME. Die Worttrennung erfolgt oft willkürlich am Ende der Zeile und nicht nach grammatikalischer Regel wie bei CRASSCONCEITEDVULGARANDUNPLEASANT.

Die Anordnung der Buchstaben kann ebenfalls in mehrfacher Hinsicht verschieden sein: horizontal oder vertikal wie bei RUN DOG RUN DOG RUN oder RIOT. Die Schrift kann rechtsbündig stehen, sodass sich daraus auf der linken Seite ein Flattersatz ergibt. Es können unten eine oder mehrere Leerzeilen existieren, wie bei den Gemälden von Andy Warhol, die eine projektive Leerstelle bezeichnen wie beispielsweise bei RUND OGEATDOG. Dasselbe Wort kann sechs Mal untereinander wiederholt werden wie bei PLEASEPLEASEPLEASEPLEASEPLEASEPLEASE, sodass die vertikale Struktur plötzlich die horizontale Leserichtung zu dominieren beginnt. Hier sind wir sehr nahe an den Siebdruckbildern von Andy Warhol mit ihren iterativen, seriellen Strukturen und Reihungen. Oder der Text ist tautologisch wie bei HELTERHELTER oder bei THEHARDERYOULOOKTHEHARDERYOULOOK aus dem Jahr 2000. Hier wird die grundlegende Selbstreferenzialität der Sprache auch als visuelle Form präsentiert.

Um 2000 verändert Wool seine bisherige Arbeitsweise. Er führt reproduzierte Fotografien und Vergrößerungen eigener Arbeiten oder von Ausschnitten eigener Arbeiten ein. Damit entsteht eine neue, reflexive Meta-Ebene. In einer Art *re-entry* des Unterschiedenen in die Unterscheidung wird eine Seite des Unterschiedenen nun wieder in ein neues Bild eingeführt. Es wird dadurch von einem „echten“ Gemälde zur Darstellung

20

Vgl. Denys Zacharopoulos im Gespräch mit Ulrich Loock 9.9., 7.10.2003 in Athen, 12.5.2004 am Telefon. In: Ausst.-Kat. Malerei. Herbert Brandl, Helmut Dorner, Adrian Schiess, Christopher Wool. 29. Mai – 8. August 2004. ZKM/Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 2004, p. 14.

21

Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink Verlag 1997, p. 65: „Wiederkehren ist folglich die einzige Identität, die Identität aber als sekundäre Macht [...], die Identität der Differenz, das Identische, das sich vom Differenten aussagt, um das Differente kreist. Eine solche, durch die Differenz hervorgebrachte Identität wird als Wiederholung bestimmt.“

22

Zacharopoulos, Loock, Denys Zacharopoulos im Gespräch mit Ulrich Loock: In: Ausst.-Kat. Malerei, p. 17.

23

E-Mail des Künstlers an den Verfasser am 30.6.2009.

24

Gespräch via e-mail zwischen Ulrich Loock und Christopher Wool 3.-5.5.2004. In: Ausst.-Kat. Malerei, p. 47.

25

Ibid., p. 39.

26

Ibid., p. 43.

oder Repräsentation eines „echten“ Gemäldes. Die Reproduktion gemalter Passagen in Form von Siebdrucken führt auf die Meta-Ebene der Repräsentation von Malerei. Malerei wird nicht mehr als direkter, spontaner, performativer Prozess ausgeübt, sondern mithilfe des fotografischen Mediums repräsentiert. Damit wird die symbolische Repräsentation von Malerei das Thema seiner Bilder. Besonders in der Serie *9th Street Run Down* aus dem Jahre 2000, dessen Titel auf die *Asphalt Run Downs* von Robert Smithson anspielt, sind Reproduktionen von Flecken, Spritzern und unkontrollierten Farbverläufen in einer grob gerasterten Siebdruckstruktur aufgedruckt, überdruckt, übermalt oder überwalzt zu sehen. Die übermalten und überwalzten Flecken wirken wie der verzweifelte Versuch, das „Missgeschick“ wieder auszulöschen oder rückgängig zu machen. Nun bekommt der „plumpe“ und „ungeschickte“ Versuch, das „Missgeschick“ zu überdecken, aber eine entscheidende und neue ästhetische Qualität. Wool selbst kommentierte dieses neue Verfahren mit folgenden Worten: „[D]ie Transformation von einem ‚malerischen‘ Bild zu einer gedruckten Ansicht dieses Bildes finde ich nicht nur brauchbar, sondern auch aus sich selbst heraus interessant“²⁶.

Reproduktionen sind normalerweise ein Mittel zur Distanzierung von Direktheit, Originalität und Authentizität. Aber bei Wool scheint es so, als seien der Siebdruck und die gerasterte Oberfläche das Direkte, Originale, Authentische, Dargestellte, auf das sich die geschulten Augen eines Betrachters stürzen. Das gedruckte Bild hat also eine Rückwirkung auf das „malerische“ und scheinbar „direkte“ Bild. Es sieht original, authentisch und direkt aus. Direkt gemalte, ausgewischte oder gewalzte Partien wirken dadurch künstlich, wie gedruckt oder reproduziert. Andererseits wirken die repräsentierten beziehungsweise reproduzierten Bildpartien auf den ersten Blick wie direkte, authentische Spritzer, Flecken oder Verlaufsspuren. Präsentation und Repräsentation, Präsenz und Re-Präsenz vermischen sich miteinander und werden zunehmend voneinander ununterscheidbar.

Je stärker die symbolische Repräsentation von Künstlern wie Newman, Pollock, Warhol oder Wool angegriffen wurde, desto stärker setzte sie sich als Machtdispositiv in der Gesellschaft fest. Je stärker man etwas aus den Bildern zu eliminieren suchte, desto stärker trat es in Form der Wiederkehr des Verdrängten wieder hervor.