

REGINE PRANGE

Roy Lichtensteins *Yellow and Green Brushstrokes* (1966): Die Revision der Meisterhand

Warenästhetik und Avantgarde

Zu den gewohnten Erscheinungen der heutigen Gesellschaft gehört es, daß die Formen der ›hohen‹ Kunst in die Ästhetik der Ware eingehen, in der äußeren Gestaltung von Gebrauchsgegenständen, als Schaufensterinszenierung und Attribut des Reklambildes kommerziell verwertet werden. Die in den frühen sechziger Jahren zur Avantgarde aufgestiegene Pop Art scheint ihren künstlerischen Schockeffekt aus der Umkehrung dieses Sachverhalts bezogen zu haben. Das Triviale wurde hier zur Kunst transformiert. Reklame- und Comicbilder, simple Alltagsgegenstände und technische Geräte aus industrieller Massenproduktion dienten als Vorlage der künstlerischen Produktion oder gingen sogar realiter in sie ein. Was die Kritik aufbrachte, war der vermeintliche Verzicht dieser Künstler darauf, überhaupt etwas Neues zu schaffen. Diese neue gegenständliche Kunstrichtung setzte nicht nur die moderne Geschichtsschreibung außer Kraft, die in der Abstraktion den evolutionären Höhepunkt moderner Kunstentwicklung festgeschrieben hatte. Sie machte nicht nur die banalen Gegenstände bildwürdig, sondern schien es außerdem noch darauf anzulegen, an der Banalität dieser Gegenstände möglichst wenig zu verändern. Für eine Trivialisierung der Bildsprache, die auf eine sichtbare malerische Faktur verzichtet, steht jedenfalls ein Teil der Pop-Künstler. Am konsequentesten hat wohl Roy Lichtenstein seit 1961 Vorlagen aus Werbung und Comics mit den Mitteln der Malerei nachgeahmt. Durch die mechanische Projektion der Vorlage auf die Leinwand, die dann direkt, ohne weitere Vorzeichnung, bearbeitet wurde, kommt die Reproduktionsgenauigkeit seiner Bilder zustande.

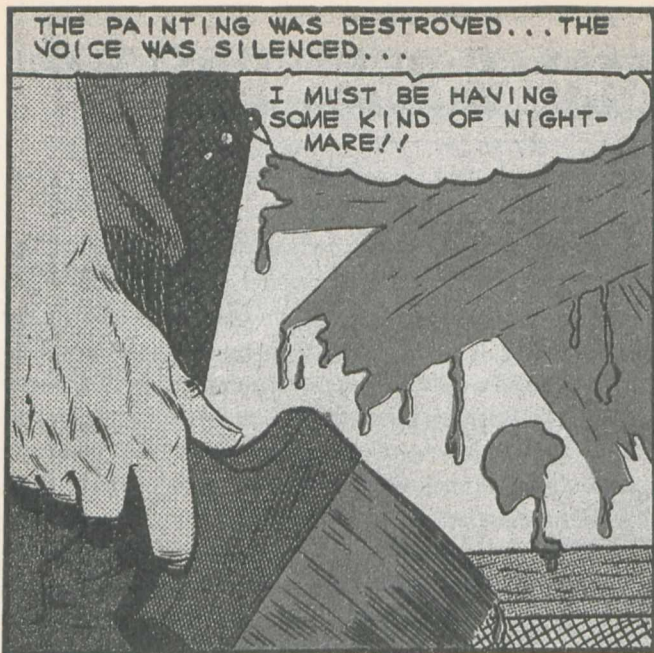


Abb. 1: Aus: *The Paintings*, in: *Strange Suspense Stories*, no. 72 (October 1964), Charlton Comics

Die Malerei der Pop Art ist also nicht, wie die traditionelle gegenständliche Malerei, mimetisch auf die Natur, die physische Wirklichkeit selbst bezogen. Statt Gegenstände erster Ordnung wählte sie Objekte aus zweiter Hand, nämlich bereits fertige Bilder, wie sie sich in den Massenpublikationen darbten. Die Bilder der Pop Art sind Bilder von Bildern. Die künstlerische Arbeit schien sich in der Auswahl, Zusammenstellung und Vergrößerung dieser populären Vorlagen zu realisieren und auf eine subjektive künstlerische Gestaltung weitgehend zu verzichten, also auf all das, was im traditionellen Sinn die künstlerische Arbeit ausmacht. Wegen dieser Unpersönlichkeit des

Stils, der die trivialen Bildthemen ungehemmt wirken läßt, ist die Pop Art oft, sowohl kritisch wie zustimmend, als eine Affirmation der Fetische des modernen Lebens und speziell als Verklärung des »american way of life« oder auch als eine neue Art Volkskunst interpretiert worden, die darauf hingewirkt habe, daß die Grenzen zwischen High und Low, zwischen Kitsch und Kunst, trivialer und künstlerischer Bildlichkeit zum Einsturz gebracht worden seien. Andererseits erbrachten genauere Werkanalysen, daß eine Gleichsetzung der Pop-Werke mit ihren Modellen aus der Massenkultur keineswegs vollzogen werden kann, daß es vielmehr subtile Transformationen der Vorlagen gibt, die der Deutung zugänglich sind wie ältere Kunststile auch.

Die Bildquellen der Pop Art entstammen Zeitungen und Illustrierten mit ihren Cartoons, Werbeanzeigen und Schlagzeilen. Sie thematisieren den strahlenden Star und das Image der Jugend, die Welt des Stehimbisses und des Supermarkts, die unpersönliche Heraldik industrieller und patriotischer Insignien und nicht zuletzt die Modell-Wohnung des exemplarischen Konsumenten. Die Pop-Künstler konzentrierten sich also auf solche Motive, die das private Leben in standardisierten Formen, das Emotionale durch Konvention dirigiert, in der Warenform verdinglicht zeigen. Die stereotype Artikulation des Gefühls oder des sinnlichen Genusses ist das Bindeglied der imitierten Trivialmythen. Lichtensteins Beitrag zur Massenkultur ist in dieser Hinsicht, wie wir noch sehen werden, in seiner Kunst wie in seinen Selbstkommentaren, explizit. Anders als Warhol, der sich mit seinen Äußerungen in die Oberfläche der Popkultur einfühlte und sich selbst zur Kunstfigur schuf, behandelt er, der schon relativ bejahrt zur Pop Art kam, ein Magisterdiplom in der Tasche hatte und selbst lehrte, seine Arbeit fast wissenschaftlich. Die Gebrauchsgraphik und ihr schlechter Geschmack stehen ihm ein für die Gegenwart der industrialisierten Gesellschaft. Durch ihre schonungslose Bejahung in einer Art »brutaler« und »antiseptischer« Dar-

stellung¹ will er gegen die Kunst seit Cézanne opponieren, die »außerordentlich romantisch und unrealistisch geworden ist...«.² Seine Sensibilität für das Antisensible stellt sich gegen eine »europäische Sensibilität«, welche sich »in dicken und dünnen Farbstrichen« ausdrückt, also durch die Virtuosität der Künstlerhand.³ Die Wahrheit des Cartoon liege darin, daß er »heftige Emotion und Leidenschaft in einer völlig mechanischen und distanzierten Weise aus[drückt]«. Lichtensteins künstlerische Technik paßt sich dem an. Er arbeitet häufig mit Magnafarbe, weil diese in Terpentin löslich ist und ihm erlaubt, Korrekturen anzubringen, Farbe wieder wegzuwischen, ohne daß die Änderungen sichtbar bleiben. Ausdrücklich bekennt er: »Ich will die Spuren meiner ›Handschrift‹ tilgen.«⁴

Moderne Kunst als Thema der Pop Art

Auf diesem Hintergrund entfaltet sich eine weitere, uns hier besonders interessierende Deutungsarbeit der Pop-Künstler gegenüber dem populären technischen Bild. Dem genannten Themenkatalog ist ein Punkt hinzuzufügen, der oft lose mit dem Thema der Modellwohnung verknüpft ist, nämlich die Darstellung von Meisterwerken und Stilrichtungen der Hochkunst als Massenartikel. Das moderne Gemälde wird zum Konsumgegenstand neben anderen, wie schon Richard Hamiltons frühe Pop-Ikone *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing* (1956) zeigt, die dem aus Reklamebildern colla-

1 Roy Lichtenstein in einem Interview mit Alan Solomon 1966, zit. nach der Übersetzung von A. Huber, in: Kat. Hannover 1968, S. 18–59, hier S. 22.

2 Roy Lichtenstein, Interview mit G. R. Swenson 1963, zit. nach der Übersetzung von Gudrun Harms, ebd., S. 14–17, hier S. 14.

3 Lichtenstein 1966 (wie Anm. 1), S. 22.

4 Interview mit John Coplans 1967, zit. nach der Übersetzung von A. Huber, ebd., S. 30–38, hier S. 30.

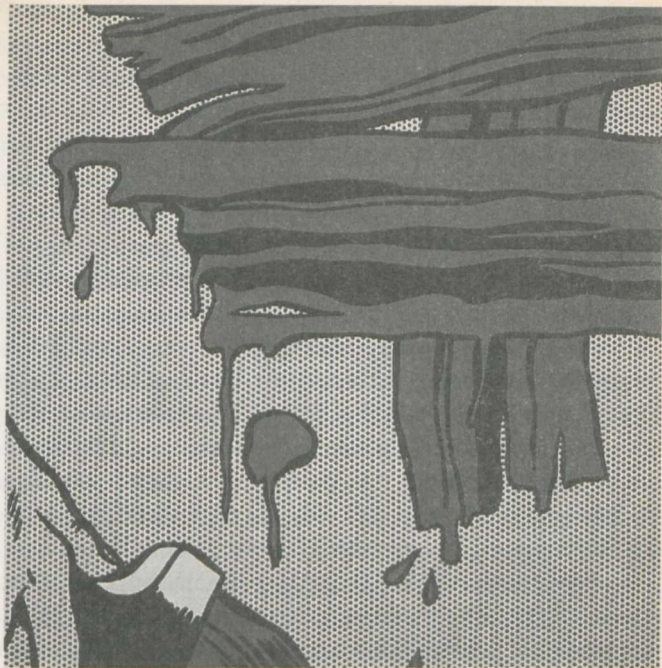


Abb. 2: Roy Lichtenstein: *Brushstrokes*, 1965

gierten Interieur ein Pollocksches Drip-Bild einfügt. Oldenburgs *Bedroom Ensemble* (1963, Replica I, 1969 im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.) folgte mit einer Wanddekoration im Drip-Stil. Tom Wesselmanns Interieur-Assemblagen thematisieren gleichfalls mit gemalten »Postern« nach Werken von Matisse, Cézanne oder Mondrian die massenhafte Reproduktion der klassischen Avantgardekunst und ihren populären Gebrauch als Wandschmuck. So wird das moderne Meisterwerk ebenso wie die Ausstattungsgegenstände des privaten Wohnraums von jeder Individualität abgezogen und als Massenartikel kenntlich gemacht. Das Wohnungsdesign selbst wird als ein von avantgardistischer Ästhetik, etwa von Mondrians Purismus

der Primärfarben, geformter Lebensraum gestaltet, der sich ironisch als Realisierung des modernistischen Gesamtkunstwerks zu erkennen gibt.⁵ Dieses, wenn man es so nennen will, avantgardistische Geschichtsbewußtsein der Pop Art ist aufschlußreich, denn es konkretisiert das Absinken der Hochkunst in die Trivialästhetik als Phänomen der Nachkriegsmoderne: Die Pop-Maler wählen nicht nur bewußt das Bild der Massenmedien, sie thematisieren in ihm auch die Vereinnahmung der früheren Avantgarden durch die Massenkultur. Heißt das nun – und diese Frage beherrscht bis heute die Auseinandersetzung mit der Pop Art –, daß diese Kunstrichtung aus dem Geschichtsprozeß der modernen Kunst heraustritt, um sich mit den Bildern der Massenkultur zu versöhnen? An Lichtensteins Werk läßt sich diese oft gestellte Frage in besonders eindringlicher Weise erörtern und zeigen, daß eine Versöhnung von ›High‹ und ›Low‹ nur vordergründig stattfindet, vielmehr die Ambitionen der historischen Avantgarden durchaus ihre Fortsetzung finden.

Lichtenstein ist, wie die Beispiele gezeigt haben, zwar nicht der erste und einzige Pop-Künstler, der eine Verknüpfung der modernen Stile mit der Cartoon- und Werbeästhetik herstellte. Doch ist das Thema der kommerzialisierten Kunst bei ihm anders als bei den genannten Künstlerkollegen ein zentraler und vielfältig behandelter Aspekt des Gesamtkunstwerks. Schon 1962 artikuliert er die vermeintliche Synthese von High und Low programmatisch in dem Gemälde *Art*, das die Buchstaben dieses Wortes tautologisch zum Sujet macht und der monumentalen und simplifizierten Form einer Neonreklame nachbildet. Das im selben Jahr entstandene Bild *Masterpiece* ist einem Comic entnommen und zeigt die Aneignung der ehrwürdigen Figur des verkannten Genies durch die Gattung der

5 Zur ›Anwendung‹ von Mondrians Primärfarbentrias siehe z. B. Wesselmanns *Bathtub Collage # 1*, 1963, Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst.

Teen Romance.⁶ 1963 dann beginnt Lichtenstein, die Cartoon-Ästhetik freier zu behandeln und sie selbst auf das Werk berühmter Künstler der Moderne zu übertragen. Auf diese Weise vereinfacht er spätkubistische Gemälde Picassos und transformiert in seiner *Non-objective*-Serie Mondrians abstraktes Werk ins Klischee.

Das Frankfurter Pinselstrichgemälde

Hier schließt die 1965 begonnene Serie der Pinselstrichgemälde an, aus der das monumentale Frankfurter Bild *Yellow and Green Brushstrokes* (Farbtafel) stammt. Der Bezug auf einen bestimmten Stil oder auch nur die Relation zur Moderne ist hier keineswegs so deutlich wie in den Gemälden nach Mondrian und Picasso. Die Isolierung der überdimensionalen malerischen Gesten und ihre ausgiebige Ergänzung durch Farbspritzer und -tropfen rufen jedem Beschauer freilich sofort die abstrakt expressionistischen Stilformen der fünfziger Jahre und das Drip Painting Jackson Pollocks ins Gedächtnis. Die schiere Größe und die ungewöhnlichen Proportionen des Bildes bestimmen ganz wesentlich seine Wirkung, die auch heute noch überwältigend und geradezu schockhaft genannt werden kann. Mit den Maßen 2,15 m auf 4,60 m übertrifft das Gemälde bei weitem das durchschnittliche Format der europäischen klassischen Moderne. Lichtenstein setzt mit diesem gigantischen und disproportionierten Format, das sich, steht man nahe vor dem Gemälde, jedem konzentrierten Sehen widersetzt, zum einen die Tradition der New Yorker Schule fort. Vor allem Barnett

6 Vgl. *Girl at piano*, 1962. Hier wird die populäre Aneignung (und Verkehrung) des kunsttheoretischen Topos vom kreativen Akt als erotischer Begegnung sinnfällig. In der Gedankenblase heißt es: »Although he holds his brush and palette in his hands, I know his heart is always with me!«



Abb. 3: Roy Lichtenstein: *White Brushstroke I*, 1965

Newman hatte die Gewalt seiner kaum strukturierten Farbfelder durch die schiere Größe seiner Leinwände bewußt gesteigert. Auch bei Lichtenstein spürt man die schrille, unmodellierete Intensität des gelben und des grünen Pinselstrichs fast schmerzhaft. Zum andern ruft das monumentale Format die aggressive Energie der Werbetafeln auf, die in der amerikanischen Provinz wie in der Großstadt das Straßenbild beherrschen. Dieser an die Stelle von Natur und Historie tretenden »kommerzialisierete[n] Landschaft« gilt ausdrücklich Lichtensteins Interesse (1966).⁷ Er zeigt ihre Totalität – als eine das ganze Leben durchdringende Gewalt – durch die Form des Comicbildes, die nun nicht mehr allein den genrespezifischen, möglichst emotional aufgeladenen Stoffen aus Liebesromanze und Abenteuergeschichte an-

⁷ Lichtenstein 1966 (wie Anm. 1), S. 19.

gehört, sondern auf das subjektive Grundmoment der Malerei Anwendung findet: die Berührung der Leinwand mit dem farbgetränkten Pinsel – die Spur der Meisterhand. Deren exemplarische Individualität wird entfaltet, um durch die technizistische Darstellungsform wieder verneint zu werden. So wie der Ausdruck von Liebe, Schmerz und Furcht in den Mädchenköpfen der Comicbilder (Abb. 4) intensiviert und eben dadurch von seiner subjektiven, intimen Bedeutung abgezogen wird, so isoliert Lichtenstein nun die expressive malerische Geste und standardisiert sie zugleich durch die klare Umrißlinie, die ungebrochene Farbigkeit und die homogene Folie der (in Reproduktionen meist nicht sichtbaren) Rasterpunkte. Durch zwei Aspekte also wird der Pinselstrich entpersönlicht, einmal durch das graphische Medium, das ihn durch eine ihm wesensfremde lineare Darstellungsweise abbildet, und zusätzlich durch die Imitation des Druckrasters, die auf einen weiteren, technischen Reproduktionsvorgang verweist, so daß die Pinselstriche zweifach von ihrer ursprünglichen Gestalt entfernt sind: als nachgeahmte Zeichnung von Pinselstrichen und als malerisch imitierter Druck von gezeichneten Pinselstrichen. Befassen wir uns nun zunächst mit der Genese des Pinselstrichmotivs.

Wie Lichtenstein selbst ausgeführt hat, entnahm er das Motiv des Pinselstrichs dem »Comic-Buch-Bild eines wahnsinnigen Künstlers, der das Gesicht eines ihn verfolgenden Bösewichts mit großen roten Pinselstrichen in Form eines ›X‹ auskreuzte«⁸ (Abb. 1). Das Thema männlicher Aggressivität entspricht im übrigen dem Comicmotiv des Wissenschaftlers, der mit technischen Apparaturen seinen zerstörerischen Wahn umsetzt.⁹ Und es korrespondiert mit den destruktiven Aktionen der faschistoiden Helden, die Lichtenstein in seinen Kriegscomicbildern darstellte. Die Spur der ikonoklastischen Aktion des paranoiden

8 Lichtenstein 1967 (wie Anm. 4), S. 34.

9 Siehe *Mad scientist*, 1963, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Ludwig.

Malers erscheint gleichsam als eine andere Form des Mündungsfeuers oder der Explosionswolken, zumal der Ausruf eines Bomberpiloten »I'm pouring!« diesen Vergleich nahelegt mit dem impliziten Hinweis auf das *Pouring* des Jackson Pollock.

Das Comicbild aus der Geschichte *The Painting* (Abb. 1), Ausgangspunkt der Pinselstrichbilder Lichtensteins, zeigt in sich selbst eine weitere aufschlußreiche Korrespondenz auf, nämlich die zwischen der Sprechblase und dem Pinselstrich. Diese Affinität zwischen Schriftzeichen und Bild macht die Grundstruktur der Comicästhetik aus, die Lichtensteins malerische Transformation herausarbeitet. In der Vorlage transportiert die Verklammerung von Sprechblase und Bild lediglich die Erzählung. Die Sprechblase leiht dem Protagonisten, von dem nur die Hand und der Pinsel, ein Stück von Hose, Pullover und Jackett zu sehen ist, eine Stimme: »I must be having some kind of nightmare!« Diese Worte besagen, daß die Pinselstriche dahinter motiviert sind durch einen Alptraum des Künstlers, der sich gegen eine Bedrohung, wenn auch wohl eine eingebildete, zur Wehr setzt. Der Text oben faßt aus der Perspektive des allwissenden Erzählers den Sinn der Aktion nochmals zusammen: »The Painting was destroyed ... The Voice was silenced ...«

Lichtenstein fertigte von dieser Comicvorlage ein Bild an, das die roten X-förmigen Pinselstriche und einen Teil der Hand des Künstlers mit dem Pinsel zeigt (Abb. 2). Der übrige Erzählzusammenhang, die Erklärung der Pinselstriche als eine bilderstürmerische Aktion, die stellvertretend für die Person ihr Konterfei auslöscht, ist verschwunden. Diese Isolierung des Einzelmotivs ist eine der Transformationen, die Lichtenstein stets an seinen Vorlagen ausführte. Es wird an diesem Beispiel klar, daß er damit eine dem Comic eigene Tendenz übersteigert, eben den zeichenhaften Einsatz des Bildes, das in seiner signalhaften Verkürzung mit der Schrift eins zu werden scheint, ein Synonym des Textes wird. Allerdings gibt Lichtenstein diesem Schriftcharakter des Comicbildes eine radikale Wendung durch die extreme Isolierung

rung und Vergrößerung des einzelnen Bildzeichens, in diesem Fall des Pinselstrichs. Denn während im Comicbild die standardisierten Bildzeichen dazu dienen, ein schnelles Auffassen und Anschaulichwerden der Erzählung zu leisten, ist die noch weiter präzisierete Deutlichkeit in Lichtensteins Gemälde trügerisch. Zwar lassen sich die drei gigantischen roten Pinselstriche und Spritzer noch mit der malenden Hand in Verbindung bringen. Doch leiten sie den Betrachter nicht auf einen Erzählzusammenhang, der die Zeichenfunktion des Pinselstrichs realisieren würde. Auch die im Comicbild deutlich angegebene Bildgrenze ist verschwunden, so daß es den Anschein hat, als ob die malende Hand und der Pinselstrich selbst sich in einem einzigen Raum befinden. Der Pinselstrich ersetzt gleichsam die Sprechblase. Der Blick bleibt an diesem Motiv und seiner Gestaltung hängen, d. h., der Pinselstrich wird plötzlich zu einer selbständigen Form, die als solche betrachtet werden will. Diesen ästhetischen Formcharakter führt Lichtenstein in die Comicvorlage ein. Sie ist seine Erfindung, obwohl sie sich als Kopie ausgibt und tatsächlich darin besteht, die schon im Comic gegebene zeichnerische Anlage des Pinselstrichs zu verstärken. Man beachte hierzu die starke Veränderung der Binnengestaltung. Wo die Vorlage nur mit flüchtigen Strichen das plastische Relief der Farbspur und die tropfende Farbe durch Umrisse andeutet, vertieft Lichtenstein die hier vorgegebene, aber nicht bewußt gestaltete Schattenbedeutung der schwarzen Farbe. Was dabei deutlich wird – allerdings nur am Original oder in der farbigen Reproduktion –, ist die semantische Struktur der Comicästhetik: Rote und schwarze Farbe sind nicht sie selbst, sondern repräsentieren gemeinsam die rote Farbe der Pinselstriche. Dabei vertritt das gleichmäßige, die Druckfarbe zitierende Rot den Buntwert des dargestellten Farbmateri als, während das Schwarz die nicht belichteten Teile des Farbkörpers zeigt, also die Eintiefungen, wie sie die Borsten des Malgeräts hervorbringen, oder auch den Rand des Farbauftrags zum Bildträger hin. Dadurch repräsentiert die schwarze lineare Ordnung sowohl die plastische Gestalt wie die

räumliche Dynamik des Pinselstrichs, während die Buntwerte sich rein attributiv zu dieser zeichnerisch vorgegebenen Form verhalten. Verstärkt wird die räumliche Dynamik durch die deutlichere Überlagerung der Farbschichten. Lichtenstein erfindet Öffnungen, quasi Durchblicke auf den Rastergrund und fügt einen dritten Pinselstrich hinzu, der die Schichtenlage noch komplexer macht, denn er führt über die vertikale und wird seinerseits überlagert durch die horizontale Farbbahn.

Die Zeichensprache des Pinselstrichs

In den folgenden autonomen Pinselstrichbildern, die sich auch der hier noch dargestellten Hand des Meisters entledigen, also jeden Erzählkontext abstreifen, zeigt sich mit äußerster Präzision die zeichenhafte Struktur dieses Motivs, die auf der Spaltung der dargestellten Farbe in Buntwert und Raumwert beruht. Der *brushstroke* kann nun eines erzählerischen Rahmens entbehren, weil er sich selbst als Erzählung gestaltet, als eine Erzählung allerdings, die keinen Sinn transportiert. Lichtenstein führt allein die sinnstiftende Funktion von Farbe und Linie vor und stellt so unter Beweis, daß die trivialen Bilder die traditionelle Relation von Zeichnung und Farbe benutzen, insofern also das klassische Erzählbild fortzusetzen versprechen. Die Zeichnung ist der klassizistischen Tradition folgend das Primäre, während die Farbe das zeichnerisch im Helldunkel gegebene Volumen nur ausfüllt, lebendig macht. Die malerische Ausführung bleibt abhängig von der zeichnerischen Präfiguration, läßt sie sinnlich gegenwärtig werden. Dennoch läßt der häufig angestellte Vergleich Lichtensteins mit dem Neoklassizismus eines Ingres die wesentliche künstlerische Arbeit des Pop-Malers außer acht, der zwar die dominante Rolle der Linie offen hervorkehrt, aber keineswegs bejaht. Die Aggressivität der Farbe konkurriert durchaus mit den massiven Konturlinien, obwohl sie die Zeichnung lediglich koloriert, also das klassische Muster in einer primitiven Form reali-



Abb. 4: Roy Lichtenstein: *M-Maybe*, 1965

siert. In der überdeutlichen, simplifizierten Gestaltung von disegno und colore in ihrem hierarchischen Verhältnis – und dieses durchgeführt an einem der Zeichnung so diametral widersprechenden Motiv wie der Pinselgeste – verliert die Gestalt ihre Eindeutigkeit. Wir werden diese kritische Zersetzung der Meisterhand und ihrer Erzählung noch weiter verfolgen. Zuvor aber ist die Zeichensprache des Pinselstrichs genauer zu betrachten.

In dem Gemälde *Yellow Brushstroke II* (1965), welches das langgestreckte Format des Frankfurter Bildes bereits vorwegnimmt, studiert Lichtenstein das Verhalten eines farbgetränkten Pinsels, der links aufgesetzt wird und zunächst ein wenig Farbe verliert, die sich als Tropfrand und Tropfspur aus der horizonta-

len Richtung löst und, der Schwerkraft folgend, eine vertikal nach unten gerichtete Bewegung anzeigt, während der zunehmende Verlust an Farbe in der rechten Bildhälfte dadurch angezeigt wird, daß hier und da die gelbe Ausmalung der schwarzen Streifenkonturen unterbleibt und der blaue Rastergrund sichtbar wird, auch dadurch, daß die schwarze Schattenfarbe hier nur noch eine dünne Substanz repräsentiert. *White Brushstroke I* (Abb. 3) studiert dagegen mehr die räumliche Dynamik der Pinselbewegung, die wie eine Welle erscheint, insofern auch schon eine deutliche Verfremdung aufweist, nämlich ihr von der Fläche scheinbar unabhängiges Wesen als autonome Gestalt. Der gezackte Rand, der im gelben Pinselstrich das dünne Auslaufen der Farbe und die Entfernung des Malgeräts von der Leinwand signalisiert, ist hier durch einen welligen, in Tropfen übergehenden Rand ersetzt, der den immer noch farbgetränkten Pinsel anzeigt. Außerdem gibt es eine neue Zeichenvariante für das Aufsetzen des Pinsels. Die Reihung halbmondförmiger Bögen scheint ein Zögern, eine Korrektur beim Beginn des Malprozesses anzuzeigen, was seiner gestalthaften Veräumlichung diametral widerspricht. Der arabeske Schwung des weißen Pinselstrichs gleicht in seiner Vitalität dem Haar in *M-Maybe (A Girl's Picture)* (Abb.4) aus demselben Jahr vergleichen läßt. Das Stottern der Heldin ist im übrigen ein Pendant zu den unwillkürlichen Zuckungen der Pinselgeste, wie sie sich im doppelten Pinselrand und vor allem in den stets präsenten Farbtropfen präsentieren. Die Stimme, die sich nicht in der Gewalt hat, scheint wie die sich korrigierende Künstlerhand einen Widerspruch zum mechanisierten Ausdruck und seiner intentionalen Formierung zu bilden. Das Planlose, Zufällige eines spontanen Impulses wird zum Bildthema. Aber auch der Lapsus zeigt sich bereits eingeholt von der Zurichtung zum Stereotyp. Auch der Zufall wird als Klischee gezeigt, was uns in der Betrachtung des Frankfurter Gemäldes noch beschäftigen wird.

Yellow and green brushstrokes baut auf der differenzierten Zeichensprache der vorangegangenen Werke auf und zeigt auch

gegenüber dem *Big Painting No. 6* von 1965 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) eine noch weit kompliziertere Raumstruktur. Das Düsseldorfer Gemälde entfaltet nochmals den schon beschriebenen Kontrast zwischen dem farbefüllten und dem Farbe verlierenden Pinselstrich. Der Pigmentverlust, und damit die Dynamik der malerischen Bewegung, wird bezeichnet durch das Fehlen der Buntfarbe und die Reduktion auf die Linie; ein Motiv, das im grünen Pinselstrich des Frankfurter Bildes wiederkehrt. Die großzügigen weichen Schwünge dieses halb verdeckten grünen Pinselstrichs erscheinen, wie die roten im *Big Painting*, in perspektivischer Verkürzung, so daß sie in diagonaler Bewegung aus der Tiefe zu kommen scheinen. Die in einer weniger tiefen Raumschicht davor sich entfaltende gelbe Pinselbahn führt ebenfalls eine Bewegung von links nach rechts in vier Kurven aus, die aber heftiger erscheint und in einer zackig über den Bildrand hinausgreifenden Geste gipfelt. In dieser verstärkten Räumlichkeit wird die besondere Bedeutung des Frankfurter Gemäldes zu suchen sein.

Eine Satire auf den Abstrakten Expressionismus? Lichtenstein und De Kooning

Lichtenstein bemerkte 1967, daß die eigentliche Idee zum Motiv des Pinselstrichs nicht aus dem Comic stamme, sondern daß die genannten Cartoonbilder nach Mondrian und Picasso »in gerader Fortsetzung zu De Kooning führten« und sich die Pinselstriche »offensichtlich auf den Abstrakten Expressionismus« bezögen.¹⁰ Dieser Deutungsvorschlag ist weithin übernommen worden. Die Pinselstrichbilder gelten wie die Pop Art insgesamt

¹⁰ Lichtenstein 1967 (wie Anm. 4), S. 34. Dieser doppelte Ursprung des Pinselstrichmotivs macht deutlich, daß es in sich die Spannung zwischen Hochkunst und Trivialästhetik austrägt.

als satirische Negation des Abstrakten Expressionismus, der sich vorrangig als eine gestische Malerei behauptet hatte. Diese erste New Yorker Avantgardebewegung war in den fünfziger Jahren *der* moderne internationale Stil. Sie knüpfte an die expressionistische Formensprache der europäischen Tradition an und interpretierte sie im Geiste der surrealistischen Konzeption eines direkten, aus dem Unbewußten schöpfenden Gestaltens neu. Willem de Kooning war der erfolgreichste Künstler dieser New Yorker Szene. Seine explosiven Bildarchitekturen aus gewaltigen Pinselhieben stehen exemplarisch für ein existentialistisches Weltgefühl, das sich in spontanen Gesten und Bewegungen künstlerisch zur Geltung bringt (Abb. 5). Sie zeigen demonstrativ die Körperlichkeit der Farbe und vergegenwärtigen im streifigen Relief den Malvorgang. Die subjektive Geste verbleibt dabei nicht bloß willkürlich und partiell, sondern präsentiert sich bei aller Heftigkeit als eine Kraft, die totalitätsstiftend wirkt, das Werk als einheitliches Ganzes konstituiert und damit seinen metaphysischen Gehalt behauptet. Die »Wirklichkeit« dieser Pinselstriche verleiht den abstrakten Formen einen repräsentativen Sinn, denn sie führen zurück auf die Meisterhand und ihre schöpferische Tat, aus der heraus das Bild sich als neu gestalteter Kosmos setzt.

Lichtensteins Pinselstriche dagegen entbehren dieses Wirklichkeitscharakters. Das Frankfurter Bild zeigt Pinselstriche, besteht aber nicht aus Pinselstrichen. Form und Sujet fallen auseinander. Die Art und Weise, wie Lichtenstein die Pinselstriche darstellt, ist unverträglich mit ihrer ästhetischen Bedeutung bei De Kooning. Wie impulsive Gesten über die Leinwand gezogen, scheinen sie ihre eigenen Grenzen zu setzen, jede vorgefaßte, präexistente Ordnung zu verneinen. Wo Lichtensteins abstraktes Werk noch 1960 eine originäre Handschrift im Stil De Koonings aufweist,¹¹ zeigt das Gemälde von 1966 schon fertige Pinselstriche, die, ihrer Natur entgegen, durch schwarze Um-

11 Siehe *Untitled*, 1960, abgebildet in Kat. New York 1993/94, S. 12.

rißlinien zeichnerisch festgelegt und durch Farbe ausgefüllt sind, also eine präfigurierte Ordnung bestätigen.

Die Provokation von Lichtensteins Gemälde und sein ironischer Sinn liegen, so läßt sich vorläufig resümieren, in einem Paradoxon begründet. Seine Transformation des realen, unmittelbar von der Hand des Künstlers ausgeführten Pinselstrichs in eine graphische Abbildung des Pinselstrichs läßt diesen zwar zum ersten Mal in seiner Geschichte eine klar ablesbare Gestalt und Identität gewinnen. Doch in dieser Bildwerdung verliert er seine authentisch-darstellende Funktion, nämlich den Bezug zum Original, der inspirierten Meisterhand. Dem Betrachter wird die Möglichkeit eines genießerischen Nachempfindens entzogen.¹² Während der expressionistische Pinselstrich dem abstrakten Bild einen persönlichen, emotionalen Sinn verlieh und gleichsam eine subjektive Lektüre erlaubt, läßt seine übersimplifizierte Deutlichkeit als Bild seiner selbst den Einfühlungswunsch des Betrachters an sich abprallen.

Ist also Lichtensteins Gemälde ein witziger Abgesang auf die universale Macht künstlerischer Subjektivität, wie sie sich im Abstrakten Expressionismus feierte? Lichtenstein hat selbst diese Einschätzung vorgetragen, relativierte sie aber auch. So wie er einerseits stets seine Vorliebe für das Vulgäre, Banale und Industrielle betonte, trug er ebenso häufig folgende Einschränkung vor: »Ich glaube nicht, daß Kunst, sofern sie diese Bezeichnung verdient, grob und schematisch sein darf. Das heißt, sie muß Feinheiten aufweisen und eine ästhetische Einheit bilden, sonst ist sie nicht Kunst.«¹³ Mit diesen erstaunlich traditionell anmutenden Sätzen begegnete Lichtenstein dem Mißverständnis der Kritiker, die in der Pop Art jeden Kunstcharakter

12 Hier greift Dantos bis dahin überzeugende Analyse zu kurz, wenn er Lichtensteins Pinselstriche als »darstellende[n] Werke« gegen die Realität der abstrakt expressionistischen Malaktion versteht. Danto 1984, S. 166-172, Zitat S. 171.

13 Lichtenstein 1967 (wie Anm. 4).

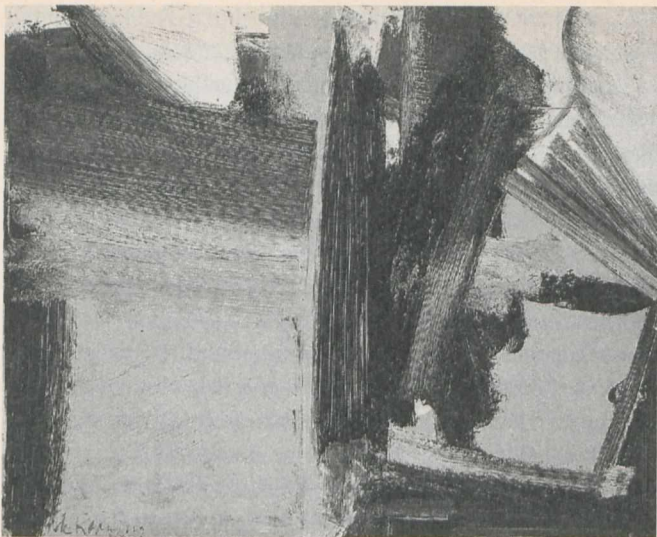


Abb. 5: Willem de Kooning: *o. T.*, 1959

vermißten, weil sie die künstlerische Distanz zum trivialen Ausgangsmaterial, mit anderen Worten, weil sie die Handschrift des Meisters vermißten. Lichtenstein erhob, wenn er von der Notwendigkeit, eine ästhetische Einheit zu bilden, sprach und seine Pinselstrichbilder in die Kunstgeschichte der Neuzeit einbettete, Anspruch darauf, daß auch in der scheinbar aseptischen und brutalen Form seiner Bilder diese Handschrift existiere. Er betont die Differenz seiner Werke gegenüber ihren trivialen Vorbildern, in denen zwar vieles angelegt sei, aber erst von ihm bewußt herausgearbeitet werde. Die Frage also, die von Lichtensteins Äußerungen angeregt wird, führt über den engen aktuellen Zeithorizont einer Satire hinaus und lautet: Wodurch gehört ein Gemälde, das einzig und allein einen medialen Grundbestandteil seiner selbst vergrößert ausstellt und durch die Nachahmung der typisierten Formensprache der Gebrauchsgraphik banalisiert, zur avancierten Kunst unserer Zeit?

Ob zur Beantwortung dieser Frage allerdings Lichtensteins Begriff der ästhetischen Einheit führt, ist zweifelhaft, denn damit scheint doch so etwas wie kompositorische Ordnung und Harmonie eingefordert zu werden, die man schwerlich in dem Frankfurter Gemälde entdecken kann. Der gewählte Ausschnitt scheint willkürlich oder zufällig, da die Pinselstriche vom oberen und unteren Bildrand überschritten werden und das Ende eines weiteren gelben Pinselstrichs am rechten Bildrand sichtbar ist, so als sei das Bild nur Teil eines größeren Ganzen. Auch die Relation der beiden sich überlagernden kurvigen Farbbahnen läßt sich keinem Ordnungsprinzip subsumieren außer dem der variierenden Wiederholung. Worin also besteht Lichtensteins Konzept einer ästhetischen Einheit?

Wie Ernst A. Busche dargelegt hat, läßt es sich auf ein konkretes Vorbild beziehen, nämlich die gestaltpsychologischen Lehren des Hoyt Leon Sherman, der den Studenten an der Ohio State University in Columbus unterrichtet hatte und Lichtenstein nachhaltig prägte.¹⁴ Shermans Malerei, gekennzeichnet einerseits durch eine expressive Pinselführung in Orientierung an Cézanne und den Fauvisten sowie andererseits durch einen klaren Bildaufbau mit festumrissenen Einzelformen, ist stilistisches Vorbild für den jungen Lichtenstein. Shermans Lehre, die sein Denken auch noch prägte, als er den expressiven Pinselduktus aufgegeben hatte und sogar, wie im Frankfurter Gemälde, diesen Duktus karikierte, zielte auf die Einübung einer kreativen Wahrnehmung, die Verschmelzung von Zeichnen und Sehen (*drawing by seeing*) in einen homogenen künstlerischen Vorgang. Der Student sollte das übliche gegenstandsbezogene Sehen verlernen und eine Wahrnehmungsweise entwickeln, die nicht auf die Identifizierung des Objekts, sondern auf die formalen Qualitäten seiner Erscheinung ausgerichtet war, um dann die einzelnen Elemente einem Ganzen zu integrieren. Dies erforderte die Projektion des Wahrgenommenen

14 Busche 1988, S. 22 ff.

auf eine imaginäre Fläche, die spätere Bildfläche. Räumliche Verhältnisse wurden so in abstrakte Größen wie Position, Größe, Helligkeit, Farben und Linien, Proportionen usw. aufgelöst. Sherman ließ im sogenannten Flashraum dieses aktive Sehen üben anhand von kurz gezeigten Diapositiven von einfachen abstrakten Formationen, deren Eigenheiten in einem Augenblick erkannt und aufgezeichnet werden sollten. Das Fundament des Gestaltsehens ist stets die deutliche Getrenntheit von Figur und Grund; es ist nicht gebunden an Gegenständlichkeit. Vielmehr handelt es sich um eine Theorie, die das Abstrakte wieder mit Sinn erfüllt, wie Sherman bezeichnenderweise am Comicstrip darlegt, »where a circle, a couple of dots, and a line may afford a stimulus pattern which is not only adequate enough to cause thousands of readers to identify these scribbles as a particular character but at times even to identify themselves with the »character«¹⁵. Wenn Lichtenstein von ästhetischer Einheit spricht, meint er also die Gesetze der guten Gestalt, was zunächst seine künstlerische Arbeit durchaus zu charakterisieren scheint, wenn man den Gewinn an Klarheit und Intensität seiner Comicbilder gegenüber der Vorlage bedenkt.

Das Problem des Bildraums. Lichtenstein und das Erbe des Kubismus

Lichtensteins Gemälde zitieren in ihrer Deutlichkeit die Gesetze der guten Gestalt jedoch nur, um sie gründlich zu sezieren. Die klare Relation von Figur und Grund wird in dem komplexen Raumgebilde des Frankfurter Bildes ebenso wie in den gemalten Comicbildern revidiert. Der blaue Rastergrund gibt sich zwar als Fläche, auf der die Farbtropfen zu liegen kommen, doch die Pinselstriche sind in sich räumlich organisiert, scheinen sich sogar in zwei verschiedenen Raumschichten zu er-

15 Sherman 1951, zit. nach Busche, ebd., S. 28.



Abb. 6: Jackson Pollock: *One: Number 31*, 1950

strecken, was dem Grundsatz der gestalttheoretischen Flächenprojektion widerspricht. Flächigkeit stellt sich in Lichtensteins Bild auf andere Weise, nämlich bildfeldübergreifend her, und zwar in der Nahsicht auf das Gemälde, die den illusionistischen Sinn von Farbe und Linie auflöst und den Betrachter mit den einzelnen Oberflächenstrukturen konfrontiert. Die Pinselstriche verlieren in diesem nahsichtigen Sehen, das ja durch die Größe des Formats eingefordert wird, tendenziell ihren Gestaltcharakter. Damit setzt Lichtenstein – eben durch seine künstlerische Rezeption der Trivialästhetik – die modernen künstlerischen Anstrengungen zur Kritik am Scheincharakter des Bildes fort. Diese Kritik ist Kritik an der eindeutigen Relation von Figur und Hintergrund, während sie von der Gestalttheorie im Gegenzug wieder axiomatisch aufgerichtet wurde.

Obwohl Lichtenstein sich gern gegen alle früheren Avantgardestile absetzt, kommt er in einem Interview von 1963, ohne gleichwohl sein gestaltpsychologisches Vokabular aufzugeben, der Einsicht nahe, daß es auch ihm immer noch um das kubistische Problem, nämlich um die Spannung zwischen der Flächigkeit des Bildes und seinen Darstellungsvalenzen zu tun ist: »The ground-directedness is in the painter's mind and not

immediately apparent in the painting. Pop Art makes the statement that ground-directedness is not a quality that the painting has because of what it looks like. This tension between apparent object-directed products and actual ground-directed processes is an important strength of Pop Art.«¹⁶

Lichtenstein führt hier aus, daß die Flächenbezogenheit trotz der scheinbaren Gegenständlichkeit vorhanden sei, und sieht in dieser Spannung die Leistung der Pop Art im Vergleich zum Abstrakten Expressionismus, der die Flächigkeit in Opposition zur Gegenständlichkeit verstanden habe. Das Problem ist freilich, daß er gemäß der gestaltpsychologischen Ästhetik die Fläche für eine imaginäre Größe hält, während seine Bilder sie doch direkt zur Anschauung kommen lassen und nur darin ihren Sinn entfalten. Vor dem Frankfurter Gemälde (Farbtafel) ist das Umkippen von der räumlichen Sehweise in die flächige etwa an der schwarzen Farbe nachzuvollziehen, die das Volumen und streifige Relief des Farbkörpers bezeichnet, und zwar des grünen wie des gelben. In der Überlagerung der Pinselstriche wird, gefördert durch die Nahsicht, diese Trennung der Identitäten, wie sie die Zeichnung traditionell leistete, fragwürdig, denn die schwarze Schattenfarbe des gelben Pinselstrichs geht in die Schattenfarbe des grünen über und markiert so ganz deutlich die Fläche des Bildes. Dies ist kein irgendwie wertfreier formaler Vorgang, sondern Instrument der Erkenntnis, die Lichtensteins Kunst gegenüber der universalen Kommerzialisierung der Lebenswelt artikuliert: Die persönliche Geste wird in eine Summe von Zeichen übersetzt, die Nuancen der Gefühlsbewegung erstarren in einer Kette reproduzierbarer Signale. Aber erst dadurch, daß sich der Zeichensinn wieder auflöst in der überdeutlichen Sichtbarkeit der Zeichen als abstrakter Flächenformen, wird die Verdinglichung der menschlichen Lebens-

16 Lichtenstein, Interview mit G. R. Swenson 1963, zit. nach Coplans 1974, S. 52-55, hier S. 53. Die vorliegende deutsche Übersetzung (siehe Anm. 2) ist mißverständlich.

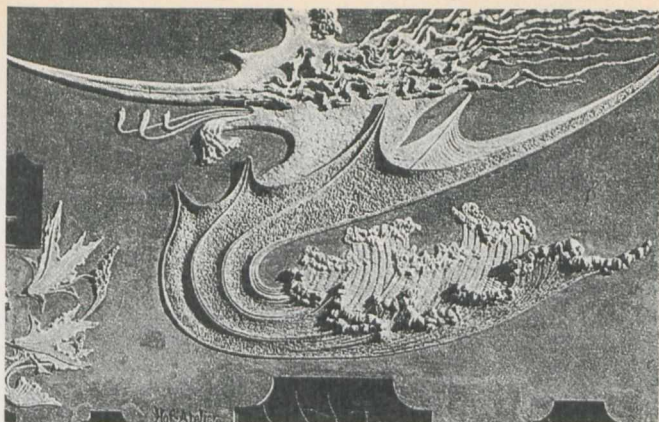


Abb. 7: August Endell: *Stuckrelief für das Foto-Atelier Elvira*, München 1896/97

äußerungen, die im Pinselstrich symbolisch verdichtet sind, als Kern der kommerziellen Kodifizierung bewußtgemacht. Allein durch die Größe und durch die Simplizität der linearen Elemente, die das Verhalten und die Konsistenz der Farbe in ihrer Bewegung darstellen, verlieren sie ihren zeichenhaften Sinn wieder und werden, auch durch ihre ornamentale Gestaltung, zu opaken Formen. In besonderer Weise gilt dies für die abgesprengten Farbfäden, die dunkle Schlierenform auf dem zentralen gelben Pinselstrich und für die rätselhafte Figuration, die ihn in ganzer Breite wie einen Riegel überspannt, kurz vor seinem Abbrechen, ein Zeichen wohl für nochmaliges, unwillkürliches Andrücken des Malgeräts, ein Moment, das im übrigen wiederum auf die Flächigkeit des Bildfeldes verweist, in paradoxer Verbindung mit der nicht gestischen, sondern mechanischen Applikation der blauen Rasterpunkte.

Lichtenstein selbst bleibt in seinem Denken der gestaltpsychologischen Definition von Fläche als Projektionsfläche verhaftet. In diesem Sinne setzt er sich gegen die kubistische Tra-

dition ab: »Ich glaube, daß in diesen Vorlagen, dem Golfball, dem Frankfurter Würstchen usw., etwas Anti-Kubistisches liegt. Man nimmt einen Gegenstand und setzt ihn auf einen neutralen Grund. Mich hat die nicht-kubistische Komposition wirklich interessiert. Die Idee läuft der Hauptrichtung der Kunst seit der frühen Renaissance zuwider, welche mehr und mehr die Integration von ›Figur‹ und ›Grund‹ symbolisiert hat.«¹⁷

Diese Kritik richtet sich gegen die Illusion eines authentischen malerischen Raums im kubistischen Bild. Zwar hatten Braque und Picasso in der hochanalytischen Phase um 1912 die Grenze zur Abstraktion erreicht. Die Flächigkeit des Bildes war anerkannt durch eine Kompositionsweise, die den dargestellten Gegenstand oder die porträtierte Person ebenso wie den sie umgebenden Bildraum in einzelne Facetten auflöste, die es in detail unmöglich machen zu entscheiden, ob ein Strich oder eine Form zur Gestalt oder zum Raum gehört. Vorn und Hinten, Figur und Grund verschränken sich in einem kleinteiligen, transparenten Gefüge, das eine Aktivität des Schauens in Gang setzt, die Illusion anregt, ohne sie durch die Entdeckung eines szenischen oder gegenständlichen Gesamtzusammenhangs der Teile zu befriedigen. Die Imagination des von Facette zu Facette wandernden Betrachterauges realisiert vor allem die virtuose Formfindung des Künstlers. Sie dringt ein in einen unendlich komplexen und vieldeutigen Raum, der sich von jeder perspektivischen Logik abgewandt hat und sich als ein der physischen Wirklichkeit analog setzendes Konstrukt darbietet.

Durch Lichtensteins Simplifizierung der Bildkomposition, die sich einer außerkünstlerischen Zeichensprache wie des Comicstrip bedient, wird das kubistische Bildproblem - Verschränkung von Fläche und Raum - nur scheinbar außer Kraft gesetzt. Wir werden sehen, daß der Konflikt zwischen Fläche und Raum im Gegenteil verschärft wird, nämlich weil ihm die Lösung in der virtuoson Formfindung der Meisterhand entzogen wird.

17 Lichtenstein 1967 (wie Anm. 4), S. 33.

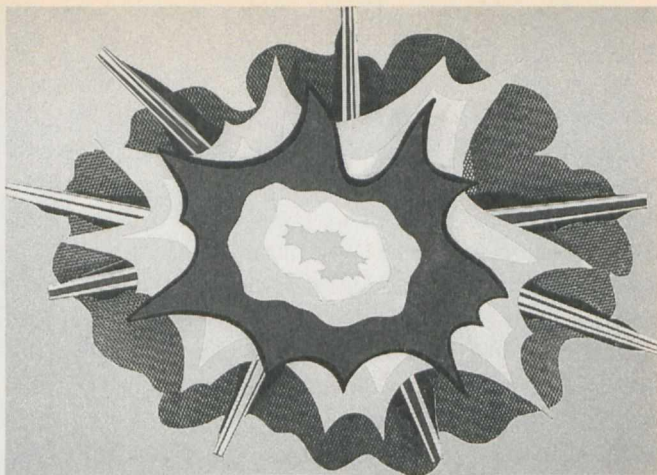


Abb. 8: Roy Lichtenstein: *Explosion*, 1964, Wandrelief

Klugerweise spricht Lichtenstein in dem oben zitierten Interview, wenn von der Neutralität des Grundes die Rede ist, nur von der trivialen Bildvorlage. Denn in ihrer künstlerischen Transformation wird diese Neutralität der Vorlage dezidiert in Frage gestellt. Die Bedeutung des Frankfurter Bildes, das zudem gar nicht mehr direkt von einer solchen Vorlage abhängt, dürfte sogar in einer geradezu absurden Doppelfunktion des Hintergrunds zu suchen sein. Die Identität des Rastergrunds nämlich ist schwankend. Die Farbtropfen z. B. sind nur verständlich, wenn man den Hintergrund als Fläche ›liest‹. Dagegen nimmt derselbe Hintergrund räumlichen Charakter an, bezieht man ihn auf die perspektivische Gestalt der Pinselstriche. Der Grund ist also keine neutrale Größe, sondern wechselt in seiner Semantik zwischen Fläche und Raum, Immaterialität und Materialität. Nicht nur die Pinselstriche sind zeichenhaft, auch der Hintergrund ist ein Zeichen, dessen Bedeutung den Widerspruch nochmals austrägt, der schon zwischen dem Motiv als

dem authentischen Bild schlechthin und seinem Status als Abbildung liegt.

Das Frankfurter Gemälde erschöpft sich also keineswegs in der ironischen Falsifizierung der malerischen Geste, mündet auch nicht in einem einheitlichen Gestaltsehen, sondern führt den Ikonoklasmus der Avantgarden fort. Schon insofern Lichtenstein den Pinselstrich, über sein plastisches Wesen als Farbkörper hinausgehend, eine Bewegung im Raum ausführen läßt und damit seine Flächengebundenheit ignoriert, sprengt er seinen Gestaltcharakter, der ja durch den Kontakt zwischen Pinsel und Leinwandfläche bestimmt ist und ohne diese physische Berührung mit der Fläche die im Frankfurter Bild erscheinenden Formcharaktere gar nicht entfalten könnte. Wenn also Lichtenstein die Lehren der Gestaltpsychologie anwendet und das Bild in abstrakte Zeichen auflöst, so wendet er diese Lehren gegen ihre Intention, dem Abstrakten einen organischen Charakter wiedereinzuschreiben und es mit einer traditionellen Bildlichkeit zu versöhnen.

Es ist die im Frankfurter Gemälde subtil entfaltete Selbstreflexion des Mediums, die das avancierte künstlerische Bild des 20. Jahrhunderts den populären Bildindustrien voraushat. Die folgende Skizze zur Entwicklung der metaphysischen Pinselgeste und ihrer Revision durch die historischen Avantgarden wird den Stellenwert des Frankfurter Gemäldes in jenem geschichtlichen Prozeß verdeutlichen.

Exkurs: Erfindung und Kritik der Meisterhand in der Geschichte der Moderne

Die künstlerische Moderne hat ihre paradoxe Definition immer aus der Rede vom Ende der Kunst bezogen. Ihre Grundlage ist unbestritten der Tod des Idealschönen, damit aber auch der Verlust des Meisterwerks. Auf jenen Zerfall der klassischen Kunstsprachen seit Beginn des 19. Jahrhunderts gab es zwei

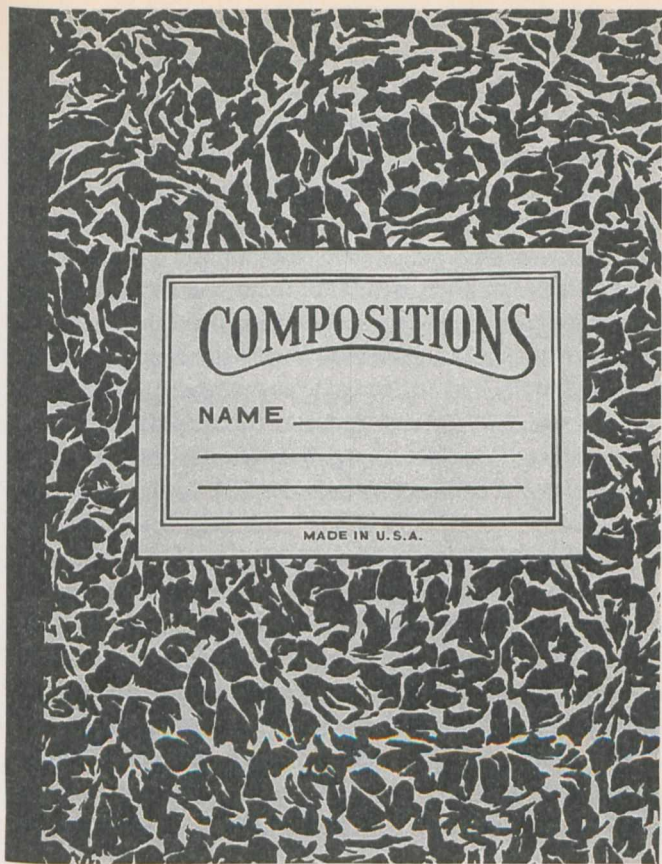


Abb. 9: Roy Lichtenstein: *Compositions*, 1964, Magna auf Leinwand

grundsätzlich verschiedene Antworten: erstens die Verdrängung des Bildzerfalls durch die Neuerfindung des Meisterwerks in der romantischen Genieästhetik und zweitens die Selbstreflexion der Bildkunst in den Avantgarden. Zwischen diesen beiden Konzepten fand und findet eine permanente Auseinandersetzung statt. Die historische Leistung des Lichtensteinschen Gemäldes dürfte darin zu suchen sein, daß es den Konflikt dieser beiden historischen Positionen zum Bild auf den Punkt bringt. Der Pinselstrich, im trivialen Genre aufgefunden, ist zum einen die Spur der genialen Künstlergeste; zum andern manifestiert sich in seiner Autonomie die Verselbständigung der künstlerischen Mittel und ihre bewußte analytische Handhabung in den Avantgarden, die nach und nach die stofflichen Elemente des Bildes von ihren Darstellungsvalenzen abgezogen haben, so daß sich am Ende dieses Prozesses das Bild ins minimalistische Objekt bzw. in die Oberfläche des konventionellen Zeichens zu verwandeln anschickte und jeden Scheincharakter abwarf.

Einige wenige Bemerkungen müssen hier genügen, um jene beiden Lösungswege der Moderne – Neuerfindung versus Kritik des Meisterwerks – und damit den historischen Stoff für Lichtensteins Auseinandersetzung mit dem Pinselstrich zu veranschaulichen. Seit dem frühen 19. Jahrhundert – und darin manifestiert sich der Beginn der künstlerischen Moderne – mehrten sich die kritischen Stimmen, die in zeitgenössischen Gemälden den hohen Stil vermißten.¹⁸ Die bloße Nachahmung,

18 Die bekannteste und vielleicht sprechendste frühe Kritik ist die des Freiherrn von Ramdohr an Caspar David Friedrichs *Kreuz im Gebirge*. F. W. B. von Ramdohr: Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809), in: Hinz (Hrsg.) 1974, S. 134–151. Für das spätere 19. Jahrhundert sind Baudelaire's Salonkritiken anzuführen. Siehe insbesondere *Der Salon von 1859*, in: Baudelaire 1901–1910, Bd. IV. Hier wird die Erfindung der Fotografie mit dem Verlust des Ideals in der Malerei in der Verbindung gebracht.

sei es die der großen Vorbilder, sei es die der Natur, schien an die Stelle der wahrhaft künstlerischen Schöpfung getreten zu sein. Man konstatierte einen Realismus, der des Schönen und Idealen, also derjenigen Qualitäten, die ein Meisterwerk entsprechend klassizistischer Kunsttheorie auszeichnete, entbehre. Ihren Prinzipien zufolge sollte die Natur nicht nur nachgeahmt, sondern übertroffen bzw. »gereinigt« werden durch die künstlerische Erfindungskraft.¹⁹ In der Zeichnung (*disegno*) schuf sich jene künstlerische Idee ihren stofflichen Träger; in der farbigen Ausführung des Werks ihre sinnliche Vergegenwärtigung, durch die sie ein autonomes Sein zu behaupten schien. Die künstlerische Entwurfsarbeit definierte sich im Sinne einer göttlichen Schöpfung²⁰ als Transsubstantiation des künstlerischen Materials, d. h. sowohl des Naturvorbildes als auch von Leinwand und Farbe. Sie garantierte die Überschreitung der physischen in eine ideale Wirklichkeit – die des Bildes und seiner Erzählung. Der Verlust dieser metaphysischen Qualifikation von Kunst ist das Signum der Moderne. Hegels vom Standpunkt der klassizistischen Ästhetik aus konsequente geschichtsphilosophische These, daß die Kunst durch den philosophischen Begriff abgelöst und überwunden werde, ist von Adorno für eine moderne Ästhetik in Anspruch genommen worden, die in der Reflexion das Element des Kunstwerks bestimmt. Kunstwerke sind demnach nur solche, die ihr Werksein selbst in Frage stellen.²¹ Damit ist der Weg beschrieben,

19 »Questa Idea [...] originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte.« Bellori 1672, I, zit. nach dem Abdruck bei Panofsky 1993, S. 130–139, hier S. 130.

20 Exemplarisch bei Vasari 1916, S. 2 (Einleitung). Siehe auch Bellori (wie Anm. 19), S. 130, zum Vergleich des Künstlers mit dem »autore della natura«.

21 »Durch Kunstfeindschaft nähert das Kunstwerk sich der Erkenntnis ... Erst das zerrüttete Kunstwerk gibt mit seiner Geschlossenheit die Anschaulichkeit preis und den Schein mit dieser ...« Adorno 1990, S. 118.

den die künstlerische Moderne mit ihrer Eliminierung des traditionellen Sujets beschritt. Das künstlerische Bild beschäftigt sich immer mehr mit sich selbst und immer weniger mit einem Außen.

Auf der andern Seite fand die Mängelrüge der klassizistischen Kritiker Kompensation im romantischen Konzept des Genies, das jenseits der akademischen Regeln »wie die Natur selbst« schafft, also schöpferisch tätig ist aus eigener Kraft,²² so daß die zeichnerische Übung und vor allem das Studium der Antike für obsolet erklärt werden konnte. Der Schaffensprozeß erhält hier eine besondere Wertigkeit, ja Vorrang gegenüber dem Endprodukt.²³ Wo die christlichen und profanen Sinnbilder ihre kollektive Verbindlichkeit verloren haben, glaubt das Künstlersubjekt alle ideelle Kraft in seiner gestalterischen Geste versammeln zu können, die sich jenseits von Geschichte und Gesellschaft erfährt und gleichzeitig Geschichte und Gesellschaft neu zu setzen vermeint. Zu dieser hier freilich idealtypisch vereinfachten modernen Ästhetik gehört das Postulat einer kreativen Ursprünglichkeit. In ihm treffen sich alle seze-sionistischen Bewegungen seit der Romantik, ob sie nun, wie die Nazarener und Präraffaeliten, zur christlichen Kunst des Mittelalters hinneigten, sich wie Gauguin und die Expressionisten einen archaischen primitiven Ausdruck suchten im Vorbild außereuropäischer Kulturen oder aber den Dilettantismus der Kinderzeichnung und der »Bildnerei der Geisteskranken« nachahmten. Genau besehen ist auch der Impressionismus primitivistisch in der Idee eines voraussetzungslosen Sehens. Das

22 Die Grundlegung des Geniekonzepts erfolgte in der Kunstphilosophie Friedrich Wilhelm Joseph Schellings. Vgl. Anm. 31.

23 Paul Klees Wort von der »Genesis« des Werks kann stellvertretend für die moderne Verklärung des kreativen Vorgangs genannt werden, der eine neue Aufmerksamkeit für die Psychologie der Wahrnehmung korrespondiert, da letztere jenen Schöpfungsprozeß nachzuvollziehen hat. Siehe dazu Prange 1991, S. 277 ff.

gemeinsame Konzept dieser modernen Kunstbewegungen, das aber nicht mit ihrer faktischen historischen Bedeutung gleichzusetzen ist, läßt sich folgendermaßen formulieren: Nicht in der mental vorgefaßten zeichnerischen Idee, sondern in den malerischen Mitteln selbst drückt sich das künstlerische Genie aus. Farbe und Form werden zu unmittelbaren Ausdrucksträgern; in ihnen entlädt sich das Künstlerindividuum direkt, ohne noch an die akademischen Regeln des Schönen gebunden zu sein.

Der Schweizer Kunsttheoretiker Konrad Fiedler bestimmte den *Ursprung der künstlerischen Thätigkeit* – so der Titel seiner zentralen Schrift von 1887 – in einer Ausdrucksbewegung, die Wahrnehmung und gestalterische Produktion in einem Akt vereint. Die den Impressionisten vorgeworfene passive Bindung der Wahrnehmung an das Netzhautbild sollte durch ein aktives, formenproduzierendes Sehen abgelöst werden, das dem Geistigen, mithin der *idea*, wieder Raum schuf. Hier bereits treffen wir auf den Grundgedanken der Gestalttheorie, dem noch Lichtenstein, und nicht nur er, verpflichtet ist. Die Bedeutung der Fiedlerschen Lehre ist kaum zu unterschätzen, denn mit ihrer Hilfe konnte die abstrahierende oder abstrakte Gestaltungsweise als Genieschöpfung, als Stiftung einer alternativen und freilich besseren Wirklichkeit gerechtfertigt werden. Ihre selbstreferentielle Introvertiertheit erschien auf dieser Denkgrundlage nicht als solche, sondern als utopischer Ausdruck einer zukünftigen Welt. Nachahmung schien durch Gestaltung der Wirklichkeit überwunden. Erst die neue abstrakte Kunst, so wurden Kandinsky, Klee, Mondrian und viele andere nicht müde zu erklären, schaffe eine ideale Wirklichkeit, die hinter die optische Erscheinung auf ein Wesenhaftes, Absolutes ziele. Das Meisterwerk war wiederhergestellt in der fiktiven Beziehung der individuellen Kunstproduktion auf eine von dieser prophetisch vorweggenommenen neuen Welt.

Diese Lehre hat in einer ganz bestimmten künstlerischen Stilrichtung auch ihren ästhetischen Ausdruck gefunden, zur selben Zeit, als Fiedler, in der Wendung gegen den impressionistischen Materialismus, seinen modernen Idealismus erfand. Als wahrnehmungspsychologisch aktualisierte Genielehre nimmt dieser Gestalt an in den postimpressionistischen Strömungen des Symbolismus bzw. Jugendstils und des darauffolgenden Fauvismus und Expressionismus. Eine vitale Belebung der abstrahierten Linie und der abstrahierten Pinselschrift lud das Bild mit einem affektiven Sinngehalt auf, der unabhängig vom dargestellten Inhalt erscheint und lesbar ist. Die Dynamik der gekurvten Linien und der sichtbar gelassene Bewegungsvorgang der Pinselschrift verweisen auf die kreative Potenz des Künstlers, die nicht weniger verspricht, als die Natur aufs neue zu erschaffen – also das, was auch ein Leonardo für sich beansprucht hat, nur mit dem Unterschied, daß nun ein Wandel »vom Auge zur Hand als »welthaltigem« Organ« stattgefunden hat.²⁴ Die expressive Faktur läßt den verlorenen »disegno« wiedererstehen und an die Oberfläche des Bildes steigen, in der sich nun direkt die Schöpfung der Meisterhand mitteilt. Sie stellt den künstlerischen Prozeß ins Bild hinein und macht ihn parallel zum Sujet oder auch ganz ohne dieses als Bildinhalt nachvollziehbar. Betrachtung soll Nachschöpfung sein; sie soll – das ist der in den Schriften Kandinskys²⁵ nachzulesende Impetus des expressiven Duktus – nicht mehr sich im Wiedererkennen

24 Gohr 1991, S. 5–20, hier S. 16, mit Bezug auf Picasso und Heidegger. Gohr deutet diesen Wandel ganz im Sinne des Geniekonzepts als »neue Unschuld der Kunst« (ebd., S. 20).

25 »Die Kenner bewundern die »Mache« (so wie man einen Seiltänzer bewundert), [...] »Verstehen« ist »Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers.« Kandinsky 1952, S. 25 f.

erschöpfen, sondern den Gestaltungsprozeß nachvollziehen und sich von seinem Ausdrucksverlangen affizieren lassen.

Nicht nur Shermans und Lichtensteins gestaltpsychologisches Konzept knüpfte hier an; es ist auch Grundlage für Harold Rosenbergs Begriff des »Action Painting« und damit für den vermeintlichen Antipoden der Pop Art. Die künstlerische Aktion im Sinne Rosenbergs ist eine existentialistische Gebärde, welche die Gestaltbehauptung in sich trägt, denn die Bildfläche ist nach wie vor als »neutrale« Projektionsfläche für den künstlerischen Gestaltungsakt gedacht und nicht als etwas, das diesen bedingt, seine stoffliche Voraussetzung ist. Rosenberg deutet den gestischen Ausdruck gemäß der romantischen Genieästhetik als Augenblick der universalen Neuschöpfung, als Befreiung von allen moralischen, ästhetischen und politischen Bedingtheiten, als Offenbarung, als Mythos.²⁶ Nur das ist wahrhaft wirklich, was der Künstler gerade erschafft. Jede Differenz zwischen Kunst und Leben sollte in diesem existentiellen Augenblick aufgehoben sein.

Anwendung fand dieses Modell der Aktionsmalerei vor allem auf Jackson Pollocks Drip Painting (Abb. 6), obwohl Pollock in seinen Tropfbildern auf den Pinsel und damit auf die Berührung der Leinwand verzichtete, so daß die Spur der künstlerischen Geste ihre Lesbarkeit verlor. In dem Maße, wie dem Eigenverhalten der Farbe Raum gegeben wurde, löste sich die Expressivität der malerischen Geste auf. Die malerischen Formen im Drip-Gemälde haben keine Formgestalt, die auf einen emotionalen Impuls des Künstlers zurückweisen, sondern sind Ergebnis einer Interaktion von malerischer Intention und Reaktion. Der geronnene Prozeß ist im Drip Painting nicht Lebensspur oder Abbild, aber auch nicht Ausdruck einer Kompositions-idee, wie sie in De Koonings Gemälden trotz aller Spontaneität spürbar ist, sondern undurchsichtige Materie. Farbe setzt sich mit dem Bildträger auseinander, ist nicht über ihm, sondern mit

26 Rosenberg 1952, S. 22 f.

ihm verschränkt und stellt auf diese Weise den Autorenstatus des Künstlers, sein voraussetzungsloses Schöpferum, in Frage.

In der Rosenbergs Begriffsbildung vorausseilenden filmischen und fotografischen Inszenierung von Pollocks Malerei als Aktion, vor allem durch Hans Namuth, wurde die künstlerische Kritik an der Meisterhand unkenntlich gemacht. Die malerische Geste und ihre expressive Aussage wurden zurückgefordert von dieser bald jedes werkbezogene Verständnis verdrängenden populären Rezeption. So richtete sich Hans Namuths Kameraauge durch einen gläsernen Bildträger hindurch auf den Maler, der auf diese Weise in seinem eigenen Gemälde erschien und das Dripping als Ausdrucksbewegung sinnfällig werden ließ.²⁷ Fotografische Unschärfen vermitteln den Eindruck einer derwischartigen Bewegtheit des Künstlers, die den künstlerisch destruierten imaginären Raum im Aktionsraum des Malprozesses wiederherstellt. Die mediale Rekonstruktion des künstlerischen Schöpfungsaktes ermöglicht, auch durch die Fixierung des miasmatischen Ausdrucks, den vom Drip Painting selbst nicht getragenen, sondern im Gegenteil zurückgewiesenen Identifikationswunsch.

Der Ikonoklasmus des Pinselstrichs. Lichtenstein und Pollock

An diesem Punkt wird die Bedeutung von Lichtensteins Frankfurter Gemälde im Verhältnis zur ersten amerikanischen Avantgarde greifbar. So wie Lichtenstein die »eigene« gestaltpsychologische Ästhetik revidiert, analysiert er auch die verwandte Genie-Ideologie der fünfziger Jahre. Die tatsächliche künstlerische Innovation des Abstrakten Expressionismus nimmt er gegen jene Ideologie in Schutz und führt sie künstlerisch weiter. Dabei greift er historisch weit aus. Er bedient sich nicht nur der

27 Zur Kritik der Pollock-Rezeption vgl. Prange 1996. Dort auch Reproduktion von Namuths filmischen und fotografischen Porträts.

Zeichensprache des Comic, um die metaphysische Psychologie Rosenbergs ironisch zu brechen, sondern bezieht sich auch auf ihre kunsthistorische Grundlage im Zeitalter des Jugendstils. Die zunächst imponierende und in der Betrachtung sich auflösende psychodramatische Erzählkompetenz des gelben und grünen Pinselstrichs wird ja nicht nur getragen von der räumlichen Konstellation als solcher, sondern auch von der Erinnerung an die geschwungenen Linien des Ornamentstils jener Zeit, der genau das visualisierte, was Fiedlers Vorstellung künstlerischer Mythenbildung ausmachte: eine von der Abbildung sich lösende, aber organische Kräfte suggerierende Gestaltung. Mit dem Schwung der Lichtensteinschen Pinselstriche vergleichbar ist z. B. der des Schleiers, den die Bronzestatue von Raoul François Larche (um 1900) im Tanz bewegt, oder auch August Endells farbig gefaßtes Stuckrelief für das Foto-Atelier Elvira in München aus dem Jahr 1896/97 (Abb. 7). Auch die Erinnerung an Munchs geschweifte farbige Lineaturen mag sich einstellen.

Das Thema der ornamentalen Kurvatur – und ihm gilt Lichtensteins Interesse – ist die Form des Formlosen, Bewegung im physischen wie psychischen Sinn. Diesen Zusammenhang legt die kinästhetische, den ganzen Körper einsetzende Ausdrucksbewegung zugrunde, da sie sich als Übersetzung des Geistigen ins Körperliche versteht. Hieran zeigt sich ihr restaurativer Anspruch: Nicht weniger als die Kompetenz des klassisch neuzeitlichen Historienbildes, der einstigen höchsten Gattung der Bildkunst, wurde in der expressiven Kurvatur und im expressiven Pinselstrich wieder eingefordert, nämlich seine von Alberti bis Hegel bekräftigte Fähigkeit, seelische Vorgänge zum Ausdruck zu bringen und den Betrachter zu bewegen. Zu der emotionalen Einbeziehung des Betrachters trug die gestische wie die mimische Aktion des Bildpersonals bei. Lichtenstein greift diese klassische Rhetorik des Bildes nicht auf, um sie zu bestätigen, sondern um ihre Disfunktion in der Moderne deutlich werden zu lassen. Er steigert

den Bewegungsausdruck, ob in seiner mimisch-narrativen oder in seiner expressiv-gestischen Form, so ins Extreme, daß er in Stillstand, in unübersteigbare Oberfläche sich verwandelt.

Vor dem Hintergrund der gestischen Reformulierung des Geniekonzepts zeigt sich auch die besondere Bedeutung der doppelten Konnotation des blauen Rastergrundes als Raum und Fläche. Während die Fläche als Träger der modernen ›authentischen‹ Pinselgebärde fungiert, steht die räumliche Entfaltung für das Authentizitätskonzept des klassischen Bildes: seine Fensterbedeutung, die die Bildwelt als imaginären Ausblick in eine andere Welt erscheinen ließ. Die metaphysische Qualität des neuzeitlichen künstlerischen Bildes wird, und zwar wiedergeführt über die narrative Konvention des Comicstrip, der metaphysischen Qualität der malerischen Aktion hinzugefügt, wie um sie zu verstärken, sie dadurch aber in Wahrheit außer Kraft setzend. Denn das, was die Spur der Pinselbewegung als authentische Spur der Meisterhand ablesbar machen würde – die Fläche des Bildträgers –, wird in der Räumlichkeit der Pinselgestalten dementiert.

Erst an dieser Stelle wird nun auch eine Bemerkung Lichtensteins verständlich, wonach das Pinselstrichmotiv innerhalb seines Œuvres eng mit anderen Motiven wie dem Sonnenuntergang oder der Explosion (Abb. 8), aber auch mit der Flugzeugthematik und mit seinen Figurendarstellungen allgemein zusammenhängt.²⁸ Lichtenstein wählt Phänomene, die von sich aus, so sagt er, keine Umrisse haben und, so läßt sich hinzufügen, daher eine maximale Bewegungsintensität ausdrücken. Er schließt sich damit einer Aufgabe an, die Leonardo zum ersten Mal für die Kunst formuliert hat: in der Erfassung des Transitorischen die Totalität der Natur zur Darstellung zu bringen.²⁹

28 Lichtenstein 1967 (wie Anm. 4), S. 34.

29 Exemplarisch sind in dieser Hinsicht seine Skizzen und Ausführungen zum Thema Sintflut. Siehe Chastel (Hrsg.) 1990, S. 190 ff.

Lichtenstein sucht wie im Pinselstrich auch in den Geschlechterklischees der Comicfiguren, exemplarisch freilich in der Explosion, stets den Augenblick, das Plötzliche, also das Moment, welches Veränderung anzeigt, zwischen den Zeiten sich befindet und hier, im Verharren, in der Gerinnung zur Form, eine zeitlose Dimension erhält und damit auf ein Absolutes verweist. Diesem Moment wohnt aber nicht mehr die Transzendenz des ›fruchtbaren Augenblicks‹ inne, der in sich das Vorher und Nachher, also den ganzen Zeitraum des Mythos aufruft. Lichtensteins paradoxe Verewigung des Augenblicks in der Jugendstil-Linie offenbart sich als Reproduktion, denn das Art-Nouveau-Pathos bricht sich in dem hinzugefügten Zitat der Trivialästhetik. Es realisiert sich in der enttäuschten Erwartung, im Entzug des metaphysischen Gestaltversprechens und schließt sich damit konsequent der nachkubistischen Avantgarde an. Lichtenstein ironisiert in seinem Pinselstrichbild ebenso wie in *Compositions I* (Abb. 9) nicht den radikalen Abstrakten Expressionismus Pollocks, sondern seine Deutung als Action Painting, die er zum einen – man beachte die entsprechende Linienkurvatur auf dem Heftetikett – auf die vitale Gebärde des Jugendstilornaments und seine vitalistische Ideologie zurückführt und, mittels der Comicästhetik, als Versuch deutet, den kathartischen Augenblick des Historienbildes in das abstrakte Bild fortzusetzen. Lichtensteins Frankfurter Gemälde scheint das Action Painting wörtlich zu verstehen, denn indem es die Fiktion des dreidimensionalen Raums wiedereinführt, realisiert es das Bild als Arena im Sinne Rosenbergs. Es suggeriert Handlungsraum und Ereignischarakter der malerischen als existentieller Geste. Durch diese Vergegenständlichung der Ideologie des Action Painting arbeitet es aber den von ihr unterdrückten, verfälschten und verdrängten Sinn wieder heraus, die ›Literalness‹ der Bildoberfläche, in der das Pathos eines Pollock, Still, Rothko oder Newman gründet. Durch die Nachahmung der trivialästhetischen Klischeeform und der Klischeefarbe verzichtet Lichtenstein wie sie darauf, in seinen Gesten

erkennbar zu sein. Er versteckt sich in der Dinglichkeit der konventionellen Zeichen, wo jene durch die Interaktion von Farbe und Bildträger, Absicht und Zufall die Intentionalität der Handschrift verneinen. Zwar scheint Lichtenstein die Lesbarkeit der Geste zunächst wiederherzustellen, doch der Prozeß der Einföhlung kommt notwendig zum Stillstand. Das Plötzliche entfaltet sich nicht in Zeit und Raum, sondern wird zur abstrakten Form, die sich der subjektiven Aneignung, dem Erlebnis einer Offenbarung verweigert, wie sie von Rosenberg und vor ihm von Barnett Newman für die amerikanische Avantgardekunst eingefordert worden ist, in Anlehnung an die romantisch idealistische Vorstellung vom »Wunder« der Kunst.³⁰ Lichtensteins Bild verfremdet, wie ausgeführt wurde, die moderne Apotheose der individuellen Malgeste, indem er sie mit der vormodernen Form bildlicher Offenbarung kreuzt, nämlich mit dem epiphanen Charakter des Bildraums, der die Bildfläche transzendiert, ebenso wie der Pinselstrich, verstanden als vitale Gebärde, die Bildfläche negiert. Letzteres macht Rosenbergs Rede vom Bild als einer »Arena« sinnfällig. Die Gestaltwerdung der Pinselschrift verbindet die modernistische Ideologie der Meisterhand mit der optisch fundierten neuzeitlichen Bildraumtotalität, das Konzept des kreativen Unbewußten mit dem Konzept der Naturähnlichkeit.

Pollock hatte das Bild an eine Grenze getrieben, wo zwischen

30 »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.« Barnett Newman: *The Plasmic Image, 1943–1945*, in: Ross (Hrsg.) 1990, S. 127. Diese Idee einer durch die Kunst selbst möglichen Offenbarung folgt der romantischen Kunstreligion, die das alte Konzept der Idea erneuert. So ergreift nach den Worten Schellings den Betrachter der Niobe »mit plötzlicher Klarheit die Erinnerung von der ursprünglichen Einheit des Wesens der Natur mit dem Wesen der Seele ...«. Schelling 1856–1861, 1. Abtheilung, 7. Bd., S. 289–329, hier S. 315 ff.

intendierter, gestalteter Form und zufällig gewordener kaum unterschieden werden kann, obwohl nicht zu bestreiten ist, daß seinen Drip-Gemälden auch ohne gestalthafte Kompositionsfigur ein geschlossener Bildcharakter zukommt. Genau diese Grenzqualität erneuert Lichtenstein in seiner Durcharbeitung des trivialisierten Geniekonzepts. Er zitiert in seinem Frankfurter Werk das Ineinander von gewordener und gestalteter Form im Drip Painting, und zwar durch die genauso ausdrücklich wie die Pinselstriche angegebenen Kleckse, die deren räumlicher Bewegung widersprechen, zugleich aber »Echtheit« signalisieren. Eine deutlich kausale Beziehung ist jedenfalls bei den gelben Farbtropfen zu beobachten, denn das Tropfen wird hier »motiviert« durch das im schwarzen Wellenrand signalisierte »Abreißen« des Farbkörpers. Rechts hingegen wird kein Motiv für die Kleckse angegeben. Besonders die weißen Flecken scheinen von der Produktion eines anderen Werks zu stammen und nur zufällig auf der falschen Leinwand gelandet zu sein. Tatsächlich gibt es solche nicht beseitigten Pentimenti bei Pollock. Lichtenstein dagegen, der bei seinem Arbeitsprozeß säuberlich alle Spuren früherer Zustände und wohl auch Flecken unsichtbar macht durch Übermalung oder Wegwischen, gestaltet bewußt den unbewußten Drip, auch wieder eine ironische Tat, die aber doch einen tiefen Sinn hat. All diese gehäuften Zeichen künstlerischer Offenbarung, die nicht nur die Spur der Meisterhand, sondern auch die zufällige Spur des im Bild selbst nicht mehr Sichtbaren einbeziehen, verstärken einander nicht, sondern heben sich in einem All Over abstrakter Chiffren gegenseitig auf. Sie »bezeichnen« alle die Wahrheit des Bildes und sagen auf diese Weise, daß es eine solche nicht (mehr) gibt.

- Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik (1949). Gesammelte Schriften, Bd. 12, Frankfurt am Main 1990, S. 118.
- Baudelaire, Charles: Der Salon von 1859, in: Charles Baudelaire, Werke deutscher Ausgabe, Hrsg. Max Bruns, Minden 1901-1910, Bd. IV.
- Bellori, Giovanni Pietro: L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura, aus: Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni, Rom, 1672, I.
- Busche, Ernst A.: Roy Lichtenstein. Das Frühwerk 1942-1960, Berlin 1988.
- Chastel, André (Hrsg.): Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei, München 1990.
- Coplan, John: Roy Lichtenstein, London 1974.
- Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt am Main 1984.
- Fiedler, Conrad: Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit, Leipzig 1887.
- Gohr, Siegfried: Die Hand des Künstlers, in: Die Hand des Künstlers, Köln 1991, S. 5-20.
- Hinz, Sigrid (Hrsg.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München ²1974.
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern-Bümplitz ⁴1952.
- Kat. New York 1993/94 = Roy Lichtenstein, Hrsg. Diane Waldmann, New York 1994.
- Kat. Köln 1991 = Die Hand des Künstlers, Köln 1991.
- Kat. Hannover 1968 = Roy Lichtenstein, Hannover 1968.
- Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstgeschichte, Berlin ⁷1993.
- Prange, Regine: Jackson Pollock, Number 32, 1950. Die Malerei als Gegenwart, Frankfurt am Main 1996.
- Dies.: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim/Zürich/New York 1991.
- Rosenberg, Harold: The American Action Painters, in: ARTnews, Bd. 51, Nr. 8, 1952, S. 22f.
- Ross, Clifford (Hrsg.): Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology, New York 1990.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Verhältnis der bildenden

Künste zu der Natur (1807), in: F. W. J. von Schellings sämtliche Werke, Stuttgart/Augsburg 1856-1861, 1. Abtheilung, Bd. 7, S. 289 bis 329.

Sherman, Hoyt L.: The Visual Demonstration Center. A Manual of Operation with an Emphasis on the Arts, Columbus 1951.

Vasari, Giorgio: Die Lebensbeschreibungen der berühmten Architekten, Bildhauer und Maler, Hrsg. A. Gottschewski und G. Gronau, 1. Band, 1. Hälfte, Straßburg 1916.

Ward, Martina: Tom Wesselmann. Studie zur Matisse-Rezeption in Amerika, Hamburg 1992.



Roy Lichtenstein: *Yellow and Green Brushstrokes*, 1966