



S

STÄDEL
MUSEUM

Into the New

Menschsein: Von Pollock
bis Bourgeois
US-amerikanische Kunst
im Städel Museum

Sandstein Verlag

Die Publikation wurde unterstützt von

GEORG UND FRANZISKA SPEYER’SCHES HOCHSCHULSTIFTUNG

4
Grußwort der
Heinz und Gisela Friederichs
Stiftung
Erich Schneider

6
Vorwort
Philipp Demandt

8
Into the New
Menschsein in der
US-amerikanischen Kunst
von Pollock bis Bourgeois
Regina Freyberger

24
Sardines and Oranges
Zum Verhältnis von Sprache,
Bild und Menschsein
in der Lyrik der New York
School nach 1945
Marius Henderson

38
Katalog
Regina Freyberger

Prolog
40 *George Bellows*

Zeichenhaft abstrahiert
44 *Jackson Pollock*
46 *David Smith*
48 *Leonard Baskin*
50 *Leonard Baskin*

Fragment
54 *Larry Rivers*
56 *Larry Rivers*
58 *Louise Bourgeois*
60 *Jim Dine und*
Lee Friedlander
72 *Jim Dine*

Abdruck und Leerstelle
76 *George Segal*
78 *Jim Dine*
80 *Jasper Johns*
84 *Jasper Johns*
88 *Kiki Smith*

Anwesend abwesend
92 *Bruce Nauman*
96 *Robert Longo*
100 *Chuck Close*

Gedächtnis und Erinnerung
106 *Louise Bourgeois*
108 *Kara Walker*
110 *Kara Walker*

Text und Sprache
122 *Dorothy Dehner*
124 *Mark Tobey*
126 *Louise Nevelson*
128 *Jasper Johns*
130 *Bruce Nauman*
134 *Ed Ruscha*

137
Anhang

138 *Verzeichnis der*
ausgestellten Werke
142 *Ausgewählte und*
abgekürzt zitierte Literatur
148 *Register*
149 *Bildnachweis*
150 *Impressum*

Die US-amerikanische Kunst der letzten achtzig Jahre ist so unkonventionell wie vielgestaltig;¹ sie ist voller Widersprüche und Grenzüberschreitungen; sie hinterfragt, rebelliert und experimentiert – auch in Reaktion auf die politischen, wirtschaftlichen sowie sozialen Krisen und Umbrüche der Zeit. Die Jahre nach 1945 waren geprägt von den Folgen des Zweiten Weltkriegs, der Paranoia des Kalten Krieges und dem Trauma immer neuer militärischer Konflikte, sei es in Korea (1950–1953), Vietnam (1955–1975) oder am Persischen Golf (seit 1980). Es war eine Zeit ungeahnten wirtschaftlichen Aufschwungs gerade in den 1950er/60er Jahren und eine Zeit von Studentenprotesten und Bürgerrechtsbewegungen, mit denen seit den 1960er Jahren gegen soziale Ungerechtigkeit und rassische Diskriminierung aufbegehrt, sich für Meinungsfreiheit, Gleichberechtigung und Frieden eingesetzt wurde.

Into the New

Menschsein in der US-amerikanischen Kunst von Pollock bis Bourgeois

Regina Freyberger



Abb. 1
Stanley William Hayter (Mitte) im Atelier 17, New York, um 1955
Foto: Martin Harris, Silbergelatineabzug, 192×195 mm, Fine Arts Museums of San Francisco, Gift of Robert Flynn Johnson

Kelly Baum beschrieb die daraus resultierende Grundstimmung bis wenigstens in die 1980er Jahre als „delirious“.² Im Taumel, in existenzieller Verunsicherung, so Baum, hätten Künstlerinnen und Künstler Werke geschaffen, die, selbst wenn sie auf Konzept und Kalkül beruhten, Elemente des Irrationalen aufwiesen. In New York – nach dem Zweiten Weltkrieg das wichtigste Kunstzentrum der westlichen Welt –, später auch an der Westküste entstanden dabei in relativ kurzer Zeit viele verschiedene künstlerische Stilkonzepte und ästhetische Positionen: Auf den Abstrakten Expressionismus mit seinem spontanen, gestischen Vortrag folgten Ende der 1950er Jahre Pop-Art sowie – wenig später und nahezu gleichzeitig – Minimal Art, Konzeptkunst und Performance-Art. Da die Grenzen zwischen Malerei, Skulptur, Zeichnung, Druckgrafik und Fotografie längst durchlässig geworden waren, wählten Künstlerinnen und Künstler Medium und Material frei und strategisch – je nach der Aussage, die sie treffen wollten. Der Druckgrafik kam dabei ab den 1960er Jahren die vielleicht überraschendste Rolle zu. Als Labor ästhetischer wie inhaltlicher Experimente erschloss sie Künstlerinnen und Künstlern ganz neue formale Wege, die auch auf die im weiteren Sinne klassische Malerei zurückwirkten. Andy Warhol, um nur ein Beispiel zu nennen, schuf letztlich Siebdrucke auf Leinwand. Als „Graphic Boom“³ ging diese druckgrafische Renaissance in die Kunstgeschichte ein; sie war gleichzeitig ein künstlerischer Aufbruch.

Graphic Boom

Da es vor Ende der 1950er Jahre in Amerika kaum druckgrafische Werkstätten gab, war dies keine selbstverständliche Entwicklung.⁴ Eine wichtige Ausnahme bildete das zunächst in Paris gegründete *Atelier 17*, eine auf Tiefdruck spezialisierte Werkstatt, die der aus der französischen Hauptstadt emigrierte Künstler Stanley William Hayter 1944 in New York wiedereröffnete / Abb. 1. Hayter, der seinen eigenen künstlerischen Ansatz aus der *écriture automatique* des Surrealismus entwickelt hatte, schuf im *Atelier 17* eine konzentrierte Atmosphäre für kreativen Austausch, gemeinschaftliches Arbeiten und spontanes Experimentieren.⁵ Louise Bourgeois, Dorothy Dehner, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Louise Nevelson oder Jackson Pollock radierten hier Druckgrafiken, manche ihre ersten. Auflagen entstanden selten, meist nahmen die Künstlerinnen und Künstler nur wenige Probeabzüge.

Erst Ende der 1950er Jahre begannen sich weitere Druckwerkstätten zu etablieren, die, zumindest am Anfang, auf *eine* Technik spezialisiert waren. Gleichzeitig entwickelte sich ein Markt für künstlerische Druckgrafik. Beides stellte die äußeren Voraussetzungen für den „Graphic Boom“ der 1960er und 1970er Jahre dar. Als Tatyana Grosman 1957 am Rande von New York eine der frühesten und folgenreichsten Werkstätten ins Leben rief /Abb. 2, musste sie allerdings noch einige Überzeugungsarbeit leisten: Denn *Universal Limited Art Editions (ULAE)* druckte zunächst nur Lithografien, und Robert Rauschenberg, Frank Stella oder Larry Rivers reagierten darauf eher zurückhaltend.⁶ Auf Steine zu zeichnen, wie es die Lithografie erfordert, erschien Rauschenberg als nicht sonderlich zeitgemäß.⁷ Grosman aber wollte Künstlerinnen und Künstler für Druckgrafik begeistern. Das Medium sollte für sie eine so originäre wie gleichbedeutende Möglichkeit werden, sich auszudrücken, wie Malerei, Bildhauerei, Collage oder Gouache. Grafik sei kein zweitrangiges Medium, sondern ein anderes, so Grosmans Überzeugung.⁸ Ihr erstes Verlagsprojekt, das Künstlerbuch *Stones*, entstand mit Larry Rivers und dem Dichter Frank O’Hara zwischen 1957 und 1959 /Abb. 14, S. 21. Über Rivers kamen etwa Helen Frankenthaler und Marisol zu *ULAE*, Grosman selbst und ihr Ehemann, Maurice, gewannen Jasper Johns und später Jim Dine für gemeinsame Projekte. Auch Robert Rauschenberg, Cy Twombly, James Rosenquist, Barnett Newman, Claes Oldenburg, Lee Bontecou, Kiki Smith und viele andere realisierten in den folgenden Jahren bei *ULAE* Druckgrafiken, und zwar in einer Vielzahl von Techniken: von Lithografie über Radierung bis zu Siebdruck und Offset. Im Schaffen der meisten Künstlerinnen und Künstler wurde Druckgrafik später ein wesentliches Ausdrucksmittel.

Eine Grosmans Vorstellung ganz ähnliche Vision verfolgte June Wayne /Abb. 3, selbst Künstlerin, die 1960 in Los Angeles den *Tamarind Lithography Workshop* gründete.⁹ Ihr schwebte eine Renaissance der Lithografie vor, die sie durch eine gezielte Ausbildung im Druckhandwerk erreichen wollte.¹⁰ In der Tat wurden bei *Tamarind* bis 1970 rund fünfzig Lithografinnen und Lithografen ausgebildet, die in nahezu allen größeren US-amerikanischen Städten tätig waren. Sowohl Irwin Hollander, der 1964 in New York seine eigene Werkstatt ins Leben rief, als auch Ken Tyler, der 1966 gemeinsam mit Sidney Felsen und Stanley Grinstein in Los Angeles den Verlag und die Druckerei *Gemini G.E.L.* aufbaute,¹¹ waren am *Tamarind Institute* gewesen. Anfangs ebenfalls auf das Verfahren der Lithografie spezialisiert führte *Gemini* bald Siebdrucke, Radierungen sowie multiple Skulpturen im Programm und etablierte sich als eine der experimentierfreudigsten Werkstätten.¹²



Abb. 2
Tatyana Grosman (links) und Helen Frankenthaler in der Werkstatt von ULAE, West Islip, New York, 1964
Foto: Hans Namuth, Silbergelatineabzug, 350×275 mm, The University of Arizona, Center for Creative Photography

Abb. 3
June Wayne in der Werkstatt von Tamarind, Los Angeles, um 1965
Foto: Mitarbeiter von Tamarind, University of New Mexico Libraries, Special Collections and Center for Southwest Research, Tamarind Institute Pictorial Collection



Abb. 4
Charles Hilger bei der Herstellung von Louise Nevelsons Papierrelief Dawnscape in der Werkstatt von Garner Tullis, San Francisco, 1975
Foto: unbekannt

Die Liste der in den 1960er und 1970er Jahren gegründeten Druckwerkstätten würde mehrere Seiten füllen: Hier seien noch Kathan Browns auf Radierung spezialisierte *Crown Point Press* erwähnt,¹³ *Brooke Alexander Editions* in New York mit einem Schwerpunkt auf eher realistischen oder narrativen Arbeiten¹⁴ sowie *Para-sol Press* mit ihren Veröffentlichungen der Minimal Art und Konzeptkunst. Bei aller individuellen Ausrichtung kennzeichnen all diese Werkstätten bis heute eine offene, schöpferische Herangehensweise und ein kreatives Miteinander von Künstlerschaft, Druckhandwerk und Verlagswesen, das Rauschenberg als „non ego-approach“¹⁵ beschrieb. Grafik, so Rauschenberg, bedeute „Zusammenarbeit: nicht nur mit Menschen, sondern auch mit Materialien“.¹⁶

Dem Papier – als Bildträger und Material – kam dabei eine besondere Rolle zu. So wurden in den USA in den 1970er Jahren nicht nur Papiermühlen wie *HMP* oder *Twinrocker* gegründet, sondern auch solche, die sich ausschließlich auf die Herstellung von Papierbrei spezialisierten (*pulp mills*),¹⁷ oder die – wie das *Institute of Experimental Printmaking* von Garner Tullis in San Francisco – beispielsweise Louise Nevelson /Abb. 4 halfen, vervielfältigbare Objekte aus Papier zu realisieren.¹⁸ „[...] Papier ist Haut“, so Garner Tullis, „es ist eine Membran; Arbeiten auf Papier sind wie die ‚Haut des Bewusstseins‘“.¹⁹

Das Zusammenspiel von künstlerischer Aussage, Technik und Papier war allen, die an der Umsetzung einer Druckgrafik oder eines Multiples aus Papier beteiligt waren, gleichermaßen wichtig. Daher finden sich bei Siebdrucken der Pop-Art häufig eher dicke, mechanisch geglättete Papiere ohne Schöpfränder oder Oberflächenstruktur, die viele Druckdurchgänge ermöglichen und sich vor allem ähnlich neutral verhalten wie die betont zurückgenommene Handschrift der Künstlerinnen und Künstler.²⁰ Andere wählten für ihre Druckgrafiken wiederum deutlich ‚individuelle‘ Papiere: Das unregelmäßig ausfasernde, eigens für Kiki Smiths Arbeit *Untitled (Hair)* /Kat. 16, S. 89 handgeschöpfte Mitsumashi-Japanpapier beispielsweise beruht auf der Idee, das Haar vom Druck in den Papierrand fortzusetzen, und das braune Packpapier der Lithografie von Jim Dine /Kat. 12, S. 79 betont das scheinbar Zufällige, Alltägliche der dargestellten ausgebeulten Stiefel. So ist das Papier nicht nur Bildträger, sondern ein Teil des Kunstwerks, im Falle von Papierreliefs kann es sogar das einzige Material sein /Kat. 27, S. 127.

US-amerikanische Kunst nach 1945 im Städel Museum

Angesichts dieser Bedeutung von Druckgrafik verwundert es nicht, dass US-amerikanische Kunst nach 1945 im Städel Museum zunächst ausschließlich in der Graphischen Sammlung und da eben im Bereich der Druckgrafik gesammelt wurde.²¹ Kurt Schwarzweller (1911–1973), der dem Graphischen Kabinett, wie es seinerzeit hieß, seit 1937 vorstand,²² erwarb 1963 in Lausanne bei der Galerie A. et G. de May als erstes Werk eine Farblithografie von Mark Tobey /Abb. 5.²³ Es folgten Drucke von Sam Francis, Leonard Baskin /Kat. 4, 5, S. 49 und 51, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, George Segal /Kat. 11, S. 77, Roy Lichtenstein und Josef Albers. Schwarzweller, der, so Eduard Beaucamp, „die jungen Amerikaner als ebenso kühne ‚Designer‘ wie Techniker schätzte und [...] mit bescheidenen Etatmitteln versucht hat, Beispiele dieser Graphik dem Städel zu sichern“,²⁴ leitete noch 1973, kurz vor seinem Tod, die Ausstellung *Amerikanische Graphik der 60er Jahre* in die Wege, eine von Christian Lenz kuratierte Überblicksschau mit Werken aus einer Schweizer Privatsammlung, die das große Interesse an der nordamerikanischen Kunst im Städel Museum dokumentierte.

Die meisten Werke erwarb Schwarzweller für die zeitgenössisch ausgerichtete Städtische Galerie, die seit 1907 dem Städtischen Kunstinstitut angeschlossen ist. Gleichzeitig war er bemüht die Verluste auszugleichen, die durch die Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ 1937 entstanden waren. Bei den Ankäufen zeitgenössischer Kunst ist dabei grundsätzlich ein Schwerpunkt auf einer im weiteren Sinne gestischen Abstraktion zu erkennen.²⁵ Zu dieser wurde in Deutschland überwiegend auch der Abstrakte Expressionismus gerechnet, sodass sich die Druckgrafiken von Tobey und Francis an die ebenfalls für die Städtische Galerie erworbenen Werke von Wols, Antoni Tàpies oder Pierre Soulages anschlossen. Zeitgenössische figurative Arbeiten mit einem eher realistischen Formenvokabular finden sich dagegen weniger. Möglicherweise ist dies einer der Gründe dafür, dass Druckgrafiken der Pop-Art – von Andy Warhol, Robert Indiana, James Rosenquist, Mel Ramos oder Tom Wesselmann – nicht oder nur spärlich in der Sammlung vertreten sind.



Abb. 5
Mark Tobey, Composition, 1961
Farblithografie, 232×317 mm
(Darstellung),
Städel Museum, Frankfurt am Main



Abb. 6
Cover des Ausstellungskatalogs
Kompass New York
Frankfurter Kunstverein, 1967/68



Abb. 7
Blick in die Ausstellung
Amerikanische Druckgraphik im
Frankfurter Amerika-Haus, 1968
Foto: Mychalzik-Liesfeld,
Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Wichtige Impulse für die zeitgenössische Rezeption amerikanischer Kunst, sicher auch für das Städel Museum, waren dabei zunächst von den Bespielungen des US-amerikanischen Pavillons auf der Biennale in Venedig ab 1948 ausgegangen²⁶ sowie von den Ausstellungen, die im Auftrag der *United States Information Agency (USIA)* oder des *International Program at The Museum of Modern Art*, New York, in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in verschiedenen westdeutschen Städten gezeigt wurden.²⁷ Auf Interesse stieß vor allem der Abstrakte Expressionismus. Bereits 1955 zeigte Arnold Rüdinger in der dritten Schau seiner *Tendences actuelles* in der Kunsthalle Bern neben Werken von Wols, Georges Mathieu und Henri Michaux Gemälde von Jackson Pollock, Sam Francis und Mark Tobey.²⁸ Es folgten 1958/59 die beiden Wanderausstellungen des New Yorker Museum of Modern Art, *Die Neue Amerikanische Malerei* sowie *Jackson Pollock*,²⁹ die gleichfalls von Rüdinger mitkonzipiert wurden und die europäische Lesart des Abstrakten Expressionismus als ‚transatlantisches Informel‘ weiter förderten. 1959, auf der zweiten *documenta*, wurde der Abstrakte Expressionismus schließlich als wichtigste Entwicklung der Gegenwartskunst vorgestellt.³⁰

Knapp eine Dekade später, 1967/68, bot in Frankfurt die Ausstellung *Kompass New York* /Abb. 6, die Jean Leering kuratiert und der damalige Direktor Ewald Rathke an den hiesigen Kunstverein geholt hatte,³¹ einen eindrucksvollen Überblick über die pluralistische Kunst in New York. Neben Werken von Jackson Pollock waren dort Gemälde von Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Frank Stella oder Donald Judd zu sehen. Parallel dazu zeigte das Frankfurter Amerika-Haus Druckgrafiken amerikanischer Künstlerinnen und Künstler /Abb. 7 und trug damit auch dem „Graphic Boom“ Rechnung.³² Gleiches gilt für die im Frühjahr 1968 auf eine Idee des Galeristen Hein Stünke hin im Kölner Wallraf-Richartz-Museum organisierte Sonderschau *Ars Multiplicata*, die den Blick auf Druckgrafiken und Multiples internationaler zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler richtete.³³ Auf der vierten *documenta*³⁴ – die nicht ohne Grund den Beinamen „documenta americana“³⁵ erhielt – waren schließlich Werke der Pop- und Minimal Art, auch Druckgrafik und Multiples, in großem Umfang zu sehen. Die nordamerikanische Kunst war nun endgültig im westeuropäischen Kunst- und Ausstellungsbetrieb etabliert.

Die sogenannten New York School Poets prägte ein besonders enges Verhältnis zur bildenden Kunst. Zu dieser spezifischen Gruppe von US-amerikanischen Lyrikerinnen und Lyrikern zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählten insbesondere John Ashbery, Barbara Guest, Kenneth Koch, Frank O’Hara und James Schuyler. Sie waren befreundet, formierten sich aber nicht als eine poetische ‚Schule‘ oder Bewegung im Sinne einer dogmatisch eingeschworenen Gemeinschaft mit festen Zielen und ideologischem Überbau. Sie veröffentlichten keine gemeinsamen Manifeste, worin sie sich von anderen nordamerikanischen Lyrik-Bewegungen unterscheiden, die sich mitunter eindeutiger an bestimmten Programmatiken orientierten.¹

Sardines and Oranges

Zum Verhältnis von Sprache, Bild und Menschsein in der Lyrik der New York School nach 1945

Marius Henderson



Abb. 15
Larry Rivers, O’Hara Reading, 1967
Zwei Farblithografien, zerschnitten und collagiert,
702×832 mm (Darstellung),
The Art Institute of Chicago

Die New York School of Poetry verdankt ihren Namen John Bernard Myers, einem der Gründer der Tibor-de-Nagy-Galerie in New York.² Er wies damit auf die künstlerische und persönliche Nähe der Gruppe zu den Künstlerinnen und Künstlern der New York School of Painting hin, zu der unter anderem Helen Frankenthaler, Jane Freilicher, Grace Hartigan, Jackson Pollock, Fairfield Porter oder Larry Rivers gerechnet werden, deren Schaffen zum Teil mit dem Abstrakten Expressionismus verbunden wird.

Sardines and Oranges: *Frank O’Haras Why I Am Not a Painter*

Vielleicht die intensivste Beziehung zur bildenden Kunst hatte unter den Dichterinnen und Dichtern der New York School Frank O’Hara. Nicht ohne Grund trägt eine der einschlägigen literaturwissenschaftlichen Monografien zu ihm den Titel *Frank O’Hara. Poet Among Painters* (1977),³ also „Frank O’Hara, Dichter unter Malerinnen und Malern“. O’Hara verdiente sich seinen Lebensunterhalt vornehmlich im Kunstkontext, arbeitete sich zum Kurator des New Yorker Museum of Modern Art hoch und war zudem als Kunstkritiker tätig, hauptsächlich für die Zeitschrift *ARTnews*. In vielen seiner Gedichte finden sich Referenzen auf zentrale Akteurinnen und Akteure der US-amerikanischen Kunstszene der 1950er und 1960er Jahre, sei es durch Widmungen, durch lyrisch-apostrophische Adressierung oder durch die schlichte Erwähnung ihrer Namen im Text. Zudem arbeitete O’Hara häufig mit bildenden Künstlerinnen und Künstlern zusammen, insbesondere mit Joe Brainard und Larry Rivers /Abb.15. Umgekehrt finden sich in Werken der bildenden Kunst wiederholt Verweise auf O’Hara und seine Arbeit, zum Beispiel in Jasper Johns’ Lithografie *Skin with O’Hara Poem* /Abb.12, S. 19.

In dem Gedicht *Why I Am Not a Painter* (1957; *Warum ich kein Maler bin*) von Frank O’Hara werden die Arbeitsprozesse eines Dichters und eines Malers nebeneinander, untereinander sowie letztlich miteinander in Beziehung gesetzt, als parallel verlaufende und sich dann immer wieder kreuzende, aber keineswegs gegenläufige Bewegungen / vgl. hierzu auch Abb. 16, Folgeseite. „I am not a painter, I am a poet“ beginnt das Gedicht, und die Parallelsetzung von Maler und Dichter erzeugt trotz der Verneinung des einen den Eindruck der Nähe von Malerei und Dichtung. Noch nicht einmal eine Konjunktion trennt beide Begriffe voneinander.



Abb. 16
Michael Goldberg, Sardines, 1955
 Öl und Klebestreifen auf Leinwand, 205,1×167,7 cm,
 Smithsonian American Art Museum,
 Gift of Mr. and Mrs. David K. Anderson,
 Martha Jackson Memorial Collection

Why I Am Not a Painter

I am not a painter, I am a poet.
 Why? I think I would rather be
 a painter, but I am not. Well,

for instance, Mike Goldberg
 is starting a painting. I drop in.
 “Sit down and have a drink” he
 says. I drink; we drink. I look
 up. “You have SARDINES in it.”
 “Yes, it needed something there.”
 “Oh.” I go and the days go by
 and I drop in again. The painting
 is going on, and I go, and the days
 go by. I drop in. The painting is
 finished. “Where’s SARDINES?”
 All that’s left is just
 letters, “It was too much,” Mike says.

But me? One day I am thinking of
 a color: orange. I write a line
 about orange. Pretty soon it is a
 whole page of words, not lines.
 Then another page. There should be
 so much more, not of orange, of
 words, of how terrible orange is
 and life. Days go by. It is even in
 prose, I am a real poet. My poem
 is finished and I haven’t mentioned
 orange yet. It’s twelve poems, I call
 it ORANGES. And one day in a gallery
 I see Mike’s painting, called SARDINES.⁴

Warum ich kein Maler bin

Ich bin kein Maler, ich bin ein Dichter.
 Warum? Ich glaube ich würde viel lieber
 ein Maler sein aber ich bin es nicht. Nun gut

Mike Goldberg fängt zum Beispiel
 ein Bild an. Ich komme zufällig rein.
 „Setz dich und nimm einen Schluck,“ sagt
 er. Ich trinke; wir trinken. Ich blicke
 auf. „Du hast ja SARDINEN dadrin.“
 „Ja, irgend was mußte dahin.“
 „Oh.“ Ich gehe und die Tage vergehen
 und ich komme wieder zufällig rein. Am Bild
 ist weitergemacht, und ich gehe und Tage
 vergehen. Ich komme zufällig rein. Das Bild ist
 fertig. „Wo sind die SARDINEN?“
 Alles, was geblieben ist, sind nur
 Buchstaben. „Die waren zuviel,“ sagt Mike.

Und wie geht’s mir? Eines Tages denke ich an
 eine Farbe: Orange. Ich schreibe eine Zeile
 über Orange. Kurz darauf ist es eine
 ganze Seite voll Wörter, nicht nur Zeilen.
 Dann eine andere Seite. Es sollten noch
 viel mehr sein, nicht über Orange, über
 Wörter, darüber wie schrecklich Orange ist
 und das Leben. Tage vergehen. Es ist sogar in
 Prosa, ich bin ein richtiger Dichter. Mein Gedicht
 ist fertig und ich habe noch nicht einmal
 Orange erwähnt. Es sind zwölf Gedichte, ich nenne
 sie ORANGEN. Und eines Tages in einer Galerie
 seh ich Mikes Bild, betitelt SARDINEN.⁵

Das Gedicht ist im *free verse*, also im freien Rhythmus gehalten und hat somit weder ein festes Metrum noch ein Reimschema. Dies gilt für die meisten Gedichte O’Haras sowie der New York School Poets. Dennoch erfreuten sich bei manchen von ihnen gelegentliche spielerische Experimente mit etablierten lyrischen Formen wie der Sestine großer Beliebtheit. Nichtsdestotrotz zeichnet sich O’Haras *Why I Am Not a Painter* durch eine klare formale Strukturierung aus. Es gibt viele Assonanzen, insbesondere die ebenfalls meist parallel verlaufende Wiederholung von „i“- und „o“-Lauten. Diese Lautwiederholungen sind nicht nur akustisch wahrnehmbar, sondern stechen auch beim Lesen des Gedichtes ins Auge: durch die Häufung von Wörtern mit den Buchstaben „i“ und „o“ wie „instance“, „starting“, „painting“, „in“ sowie „poet“, „drop“, „Goldberg“ und immer wieder „go“. Während die Differenz zwischen Malerei und Dichtung in der ersten Strophe noch klarer markiert zu sein scheint, werden in den darauffolgenden Strophen zunehmend die Überlappungen und Überschneidungen deutlich. Die zunächst eher syntaktischen Parallelismen werden zunehmend inhaltlich gefüllt. Eine verbindende Funktion hat das wiederholte, unterschiedlich flektierte Verb „go“, das jedoch, mit der englischen Grammatik konform gehend, oftmals nicht seine Form ändert: „I go and the days go by / [...]. The painting / is going on, and I go, and the days / go by“.

Die Prozesse lyrischer beziehungsweise malerischer Arbeit gehen weiter, Tage verstreichen, und das Malen des Bildes schreitet voran. Die Prozesshaftigkeit ästhetischer Arbeit ist hier zentral. Auch wenn auf bestimmte Momente verwiesen wird, in denen das Bild und das Gedicht „fertig“ sind („The painting is / finished“; „My poem / is finished“), wird ein Zustand abschließender Vollkommenheit künstlerischer und dichterischer Arbeit nicht erreicht. Denn durch Einschübe verdeutlicht O’Hara, dass selbst der augenscheinlich „fertige“ Zustand von Bild und Gedicht noch aufgehoben werden könnte. Selbst in ihrer vermeintlich abgeschlossenen Form sind Gedicht und Malerei noch Trägerinnen von Potenzialität: Die Tilgung des Wortes „SARDINES“ aus Goldbergs Gemälde und das Auslassen des Wortes „orange“ aus O’Haras Gedicht könnten rückgängig gemacht werden. In dieser Möglichkeit liegt eine weitere Parallelität von Bild und Gedicht, und beide verbale Versatzstücke – „SARDINES“ und „ORANGES“ – tauchen am Ende des Gedichts wieder auf, und zwar im jeweiligen Titel der künstlerischen und dichterischen Arbeit.

„All that’s left is just / letters“ heißt es in *Why I Am Not a Painter*, und in dem Gedicht *Having a Coke with You* (1960) von Frank O’Hara steht: „and the portrait show seems to have no faces in it at all, just paint“⁶ („und die Porträt-Ausstellung scheint überhaupt kein Gesicht zu enthalten, nur Farben“⁷). Dies sind Verweise auf das grundlegende Material von Dichtung und Malerei: Buchstaben und Farbe, die in *Why I Am Not a Painter* allerdings jeweils im anderen Medium erscheinen: Buchstaben finden sich in Goldbergs Gemälde, und die Farbe Orange bildet die Inspiration für O’Haras Gedichtserie. Die Schnittstelle dieser Überkreuzung wird wiederum von dem sich wiederholenden Verb „go“ getragen und erhält dadurch ein Moment der Bewegung. Malerei und Dichtung, Sprache und Bild treffen sich in dieser Bewegung und sind in ihrer Prozesshaftigkeit verwandt.



Abb. 17
John Ashbery, Frank O’Hara, Patsy Southgate,
Bill Berkson und Kenneth Koch, 1964
Foto: Mario Schifano



Abb. 18
Patsy Southgate, Bill Berkson, John Ashbery,
Frank O’Hara und Kenneth Koch, 1964
Foto: Mario Schifano

Diese in Bezug auf *Why I Am Not a Painter* beschriebene Überkreuzung strukturiert auch viele der anderen Beziehungsgeflechte, welche die Lyrik O’Haras und weiterer New York School Poets prägen. Das Verb „go“ als Schnittstelle beziehungsweise verbindender Überkreuzungspunkt drückt dabei stets eine eher bewegliche Intensität als einen fixen Punkt aus. Aus diesem Grund wurden einzelne Gedichte der New York School Poets auch des Öfteren mit der Praktik des Action-Painting des Abstrakten Expressionismus verglichen.

Viele von O’Haras Gedichten wurden zudem als „I do this, I do that“- („Ich tue dies, ich tue das“-Gedichte⁸ charakterisiert, also als Gedichte, die einzelne, alltägliche Aktivitäten syntaktisch aneinanderreihen, ohne auf einen Kulminationspunkt hinzuarbeiten. Im Zentrum stehen auch hier wieder die Prozesshaftigkeit und die Immanenz einzelner Momenteindrücke ohne übergeordnetes Ziel. Passenderweise trägt O’Haras berühmtester Gedichtband den Titel *Lunch Poems* (1964), da er die darin enthaltenen Gedichte, so will es die Überlieferung, während seiner Mittagspausen im Museum of Modern Art schrieb, während einer transitorischen Zeit also, einer Zeit der Übergänge. Genau diese Übergangshaftigkeit eines jeden Moments schwingt in den besagten Gedichten mit, wenn beispielsweise einzelne Eindrücke des Fußwegs von seinem Arbeitsplatz zu einem Meeting oder Restaurant eingefangen oder genaue Uhrzeit- oder Ortsangaben eingestreut werden, welche die konkreten Mittagspausenmomente zeitlich und räumlich verankern.

Zeichenhaft abstrahiert

Die Beziehungen zwischen den Künstlerinnen und Künstlern, die dem Abstrakten Expressionismus zugeordnet werden, und den Lyrikerinnen und Lyrikern der New York School waren, wie erwähnt, recht eng /Abb. 17, 18. John Ashbery vermerkte dazu Folgendes: „Ich versuche, Worte abstrakt zu benutzen, so wie ein abstrakter Maler Farbe benutzen würde. (Vielleicht haben mich moderne Malerei und Musik mehr inspiriert als Dichtung.) ... Wie bei abstrakten Malern ist meine Malerei ein Versuch, eine größere, umfassendere Art von Realismus hervorzubringen“.⁹ Wenn sich die Koppelung von Abstraktion und Expressionismus in der Malerei unter anderem durch eine Tendenz zur Ungegenständlichkeit bei gleichzeitiger gestisch-verkörperlichter Prozesshaftigkeit wie beim Action-Painting ausdrückt, was wären dann entsprechende Abstraktionsstrategien in der Lyrik?

George Bellows

Columbus, Ohio, 1882–1925 New York

Als George Bellows im Winter 1915/16 in die Lithografie eingeführt wurde, war er bereits ein angesehener Maler und Illustrator.¹ Seinem eher freien, lockeren Mal- und Zeichen- duktus entsprach die Technik der Lithografie, bei der er mit dem Pinsel oder der Kreide direkt auf den Stein arbeiten konnte. Er besaß in seinem Studio eine eigene Werkstatt für diese Arbeiten sowie sechs Lithografiesteine, die er immer wieder neu bezeichnete und anschließend abschliff.² Seit 1919 druckte er gemeinsam mit Bolton Brown, dem seine Lithogra- fien ihre feinkörnige, samtene Oberflächenstruktur verdanken. Als Bellows 1925 an einem Blinddarmdurchbruch unerwartet starb, hinterließ er ein Œuvre mit 193 Druckgrafiken, darunter zahlreiche Darstellungen von Boxkämpfen, die wie *Dempsey and Firpo* auf letztlich reale Ereignisse zurückgehen.

1923 hatte der Schwergewichtsboxer Jack Dempsey in nur vier Minuten seinen argentinischen Kontrahenten Luis Ángel Firpo besiegt. George Bellows zeigt jedoch nicht den Moment des Triumphs, sondern jenen überraschenden Augenblick, in dem Firpo seinen Gegner mit einem gezielten Schlag aus dem Ring beförderte; rücklings fällt Dempsey durch die Seile in die Menge der erschrockenen Zuschauer. Bellows, der als Bildberichterstatter für das *New York Evening Journal* den Boxkampf miterlebte, schuf für seine Auftraggeber eine Zeich- nung (The Metropolitan Museum of Art, New York), danach die hochformatige Lithografie *Dempsey through the Ropes*, die vorliegende, verbreiterte Lithografie *Dempsey and Firpo* sowie ein Gemälde (Whitney Museum of American Art, New York).

Nahsichtig und aus niedriger Perspektive verfolgen wir wie Zuschauer den Kampf.³ Starke Helldunkelkontraste stei- gern die Dramatik. Für ein besonders sattes Schwarz färbte Bellows den Hintergrund der Komposition mit dem Pinsel ein, die eigentliche Zeichnung dürfte er mit Lithokreide direkt auf den Stein ausgeführt haben. Sie zeigt in reicher Differen- zierung die Boxer, den Ring und die Zuschauer, während der dunkle Hintergrund nur durch wenige Lichtflecken erhellt wird. Die drei Oberlichter sowie einzelne Lichtreflexe auf den Körpern und Gesichtern der Dargestellten kratzte der Künst- ler später wieder frei.

„Eine Boxszene, besonders im Nachtlicht, ist unter allen Sport- arten die im klassischen Sinn malerischste. Im Alltagsle- ben bietet sie die einzige Gelegenheit, einen nackten Körper auszustellen“,⁴ so Bellows. Der reale Kampf war dem Künst- ler eher der äußere Anlass, vor allem interessierte ihn die kraftvolle, athletische Körperlichkeit. „Wen kümmert schon das Aussehen eines Preisboxers?“, soll er gesagt haben. „Was zählt, sind seine Muskeln.“⁵

¹ Zur Biografie und seinem Schaffen sowie den ‚Boxbildern‘ vgl. Mason 1977, S. 21–29, 63–67, 88, 134–140, 186, 222–223; Ausst.-Kat. Washington 1982; Haywood 1988; Jennifer L. Roberts in: Wye 2004, S. 116; Coppel 2008, S. 54–60; Conway 2012; Corbett 2012.
² Vgl. hierzu den Brief, den George Bellows am 15. März 1917 an Joseph Taylor schrieb, abgedruckt in: Mason 1977, S. 21.
³ Unter den Zuschauern soll sich Bellows selbst dargestellt haben; nicht einig ist sich die Forschung allerdings darüber, ob es sich dabei um den kahlköpfigen Betrachter ganz links handelt oder um den Mann in der Mitte, der seine Hand gegen den Rücken des stürzenden Dempsey stemmt, vgl. Ausst.-Kat. Washington 1982, S. 43.
⁴ „A fight, particularly under the night light, is of all sports the most classically pictu- resque. It is the only instance in everyday life where the nude figure is displayed“, George Bellows, zit. nach Haywood 1988, S. 8; ins Deutsche übersetzt von Jan Röhnert.
⁵ „Who cares what a prize fighter looks like? It’s his muscles that count“, George Bellows, zit. nach Ausst.-Kat. Washington 1982, S. 30; ins Deutsche übersetzt von Jan Röhnert.



Dempsey and Firpo

1923/24
Lithografie in Schwarz auf Basingwerk-Parchment-Velinpapier
542×656 mm (Blatt), 459×568 mm (Stein)

Larry Rivers

New York 1923–2002 Southampton, New York

Während seines zweiten Parisaufenthalts schuf Larry Rivers zwischen 1962 und 1965 mehrere Zeichnungen und Gemälde der sogenannten *Vocabulary Lesson*.¹ Sie zeigen Porträts verschiedener Modelle, hier eines unbekannten jungen Mannes, den Rivers 1962 mit freier Hand frontal sitzend auf ein von feinen Farbspritzern bunt gesprenkeltes Blatt seines Skizzenblocks notierte. Wie in vielen seiner Werke beließ Rivers dabei ein Auge als unausgeführte Leerstelle. Die einzelnen Körperteile beschriftete er mithilfe von Schablonen mit anatomischen Begriffen, hier in französischer, sonst auch in englischer, italienischer oder polnischer Sprache, was die alternativen, zusammenfassenden Titel der Werke – *Parts of the Face* oder *Parts of the Body* – erklärt.

Der kräftige Grafitauftrag der Buchstaben, ihr „manufactured look“² und die mit dem Lineal gezogenen Linien, die Begriff und bezeichnetes Körperteil verbinden, stehen zu dem geschwungenen, lockeren Strich des Porträts in Kontrast. Viel mehr noch, sie verleihen der Zeichnung auf den ersten Blick die Anmutung eines Schaubilds aus Lehrbüchern, eine augenzwinkernd gewollte Assoziation, welche die Funktion des Porträts dekonstruiert, was Rivers durch die freie Figurenzeichnung allerdings sofort wieder unterläuft. Jener Eindruck hat nichtsdestotrotz einiges mit der Genese der Bildidee gemein: „Ich ging zur Alliance Française, um Französisch zu lernen“, erzählte Larry Rivers dem Schriftsteller Arnold Weinstein. „Dort fand ich das Quellenmaterial für meine Serie ‚Vocabulary Lesson‘ mit Clarice [seiner Ehefrau, Anm. der Autorin] als Modell. Ich ging oft in Läden für

Künstlerbedarf am Quai d’Orsay. Die speziellen Regale für Hobbykünstler mit Anleitungen zum Malen des Körpers, der Nasen, Ohren, Augen, von Landschaften und Pferden boten ebenso anregenden Stoff.“³

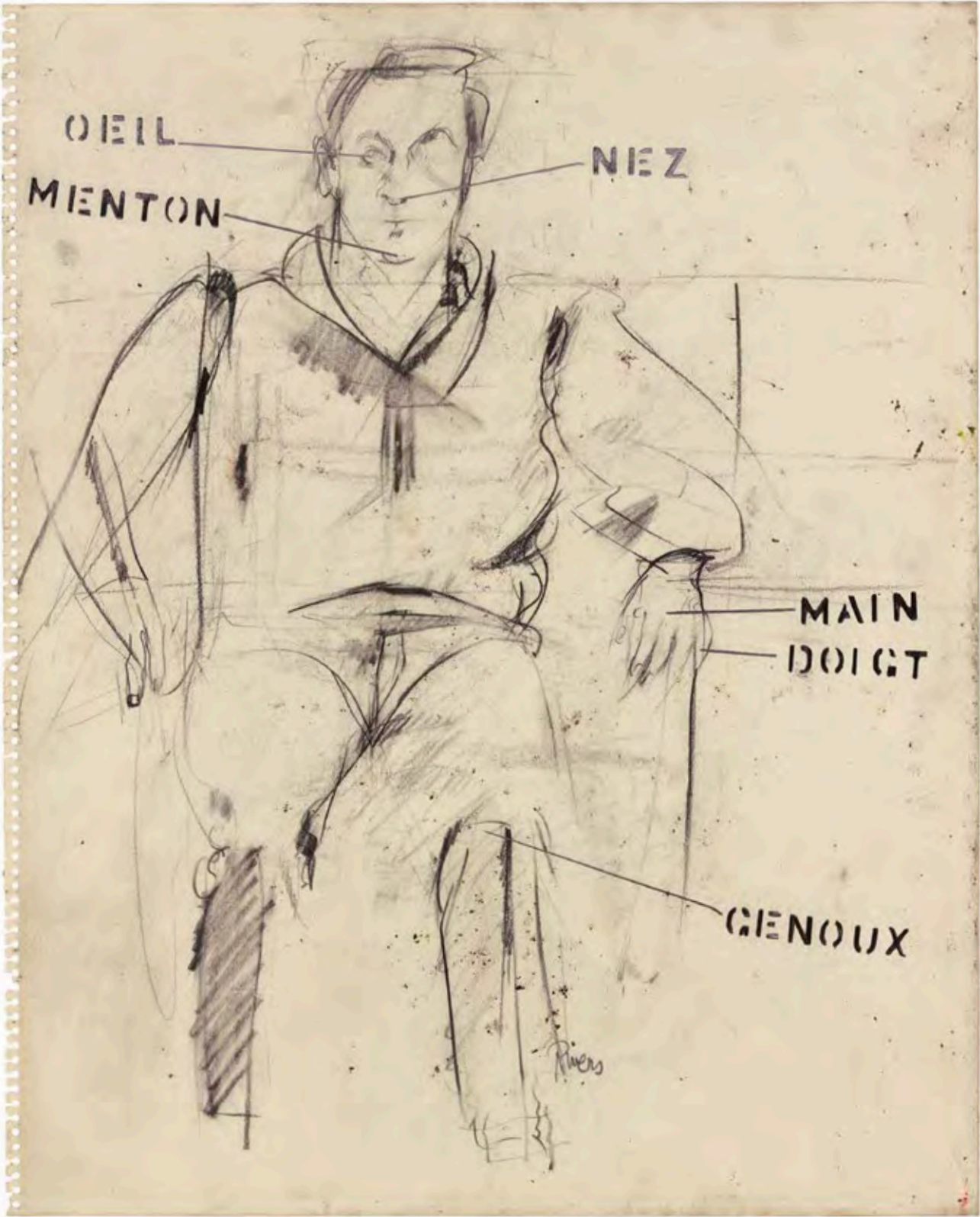
Rivers’ *Vocabulary Lesson* mäandert spielerisch zwischen individuellem Porträt und didaktisch beschrifteter Illustration, zwischen persönlicher Handschrift und unpersönlicher, collageartiger Schrift, zwischen Bild und Text. Für Rivers, der als Musiker begonnen hatte und während seiner ersten Parisreise 1950 noch überlegte, ob er nicht die Kunst zugunsten der Dichtung aufgeben sollte, war dieses „genre-hopping“⁴ charakteristisch. In seiner *Vocabulary Lesson* geht es daher auch um die Beziehung von Sprache und Bild: Die Begriffe wiederholen, was das Bild zeigt, und umgekehrt ‚illustriert‘ das Bild, was die Begriffe bezeichnen. Die Frage, ob menschliches Wissen und menschliche Erfahrung dabei zunächst über das Sehen oder über die sprachliche Benennung gewonnen werden, beantwortet Rivers in der *Vocabulary Lesson* überraschend mit einer Gleichrangigkeit von Bild und Text⁵ – zumindest auf den ersten Blick. Gleichzeitig klaffen das bei aller Reduktion differenzierte Porträt und die so grundlegenden anatomischen Begriffe weit auseinander: Die Sprache wird dem Individuellen nicht gerecht, und umgekehrt verliert sich das Individuelle in der allgemeinen sprachlichen Beschreibung des Körpers, als ob die grundlegende Beschriftung nicht zuletzt auch ein Versuch wäre, sich des gleichen ‚Bausatzes‘ eines jeden menschlichen Körpers, also des Gemeinsamen im Verschiedenen, zumindest sprachlich rückzuversichern.

¹ Vgl. zu der Werkgruppe Harrison 1984, S. 77–79; Cras 2016.
² Rivers/Brightman 1979, S. 139.
³ „I went to L’Alliance Française to learn French. There I found source material for my ‚Vocabulary Lesson‘ series, using Clarice as a model. I frequented art supply shops on the Quai d’Orsay. The special racks set aside for amateur artists, with manuals on how to paint the figure, noses, ears, eyes, landscapes and horses, also made for inspiring material“, Rivers/Weinstein 1992, S. 377; ins Deutsche übersetzt von Jan Röhnert.
⁴ Nicholas Martin in: Cras 2016.
⁵ Vgl. zu diesem Aspekt insbesondere den Aufsatz von Christopher Penfield, „Words and Images“, in: Cras 2016.

Untitled

1962
Bleistift auf Joynson-Velinpapier mit Perforationskante links
416×332 mm

6



Larry Rivers

New York 1923–2002 Southampton, New York

Zeichnungen spielten im Schaffen von Larry Rivers eine, wenn nicht *die* zentrale Rolle: Sie entstanden als Studien und Entwürfe, aber auch ganz autonom und teils „monumental“¹ in Öl. Die vielen Bildnisse lesen sich dabei wie ein „intimer Rechenschaftsbericht“² befreundeter oder dem Künstler bekannter Personen, die allerdings heute längst nicht immer zweifelsfrei identifiziert werden können.³ Mitte der 1960er Jahre entwickelte Rivers gerade diese Bildnisse zusätzlich in den Raum: Die Bleistiftlinien, die Gesicht oder Körper beschreiben, wurden nun ins Dreidimensionale erweitert. Sie stehen im Spannungsfeld zwischen Zeichnung und Relief, ähnlich wie Marcel Duchamps *With My Tongue in My Cheek* von 1959 / **Abb. 11, S. 18**. Doch während Duchamp sein Selbstbildnis um den Gipsabguss seiner Wangenpartie (also um eine partielle Lebendmaske) ergänzte und damit sein gezeichnetes Selbstbildnis mit dem ‚unmittelbaren‘ Selbst-Abdruck kombinierte, baute Rivers für *Eliza* ein Relief, bei dem nur einzelne Partien des Gesichts in schrägen, aber immer noch planen Ebenen aus Holz aus der Fläche gehoben sind. Die Zeichnung ist dafür zerschnitten, ausgesparte Partien ergeben mit der darunter kaschierten Metallfolie das Haar. Über das Gesicht wiederum legte Rivers eine grell

Eliza

1968
Bleistift und Neonfolie auf Velinpapier, teils auf Holz oder Metallfolie montiert, auf Karton, auf Holz, unter transparentem Kunststoff
390×501×60 mm

7

rosafarbene Neonfolie. Die Nase ist freigeschnitten und die Folie zur Seite geklappt. Weitere Schnitte akzentuieren Mund, Augen und Brauen. Zuletzt versiegelte der Künstler alles mit einem transparenten Kunststoff, der sich wie eine Haut über das ganze Objekt legt. Das Gesicht von *Eliza* wird dadurch keineswegs rundplastisch-mimetisch ausgebildet, vielmehr ist es aus Schichten aufgebaut und dabei gleichzeitig in Einzelformen und Flächen zerlegt. Dieses Wechselspiel von Körper und Fläche, positiven und negativen Formen, realistischem ‚Abbild‘ und abstrahierender Zerlegung reizte Rivers. Gleichzeitig reflektierte er damit über das Medium der Zeichnung an sich und über die menschliche Präsenz im Raum.⁴

¹ Haenlein 1981, S. 13.
² Ebd., S. 14; vgl. zudem Rivers’ eigene Aussagen zu seinen Zeichnungen nach ihm bekannten Personen in: Rivers/Brightman 1979.
³ Vgl. im vorliegenden Buch auch Kat. 6, S. 54. „Eliza“ könnte die Tochter des befreundeten Komponisten Lukas Foss darstellen, vgl. das Exposé der Galerie Richard L. Feigen, New York, in den Ankaufsunterlagen der Abteilung Gegenwartskunst des Städel Museums.
⁴ Gowing 1990, S. 4.



Jim Dine

geboren 1935 in Cincinnati, Ohio

Verblüffend echt wirkt der lange Zopf, den Jim Dine etwas ‚überlebensgroß‘ in ein schmales Hochformat radiert hat. Haar um Haar ritzte er dafür mit einer spitzen Radiernadel in die Asphaltlack-Grundierung der Metallplatte, reihte feine Linie an feine Linie – und setzte dann lakonisch das Wort „BRAID“ („Zopf“) darunter. Der dicke und etwas unregelmäßig geflochtene Zopf wirkt dabei irritierend körperhaft, obgleich er doch abgeschnitten und damit ganz entschieden von dem Leib getrennt ist, aus dem er einst erwuchs. Es ist der Zopf von Jim Dines Ehefrau, der Filmmacherin Nancy Dine, die in den 1970er Jahren für den Künstler zu einer neuen „Quelle persönlicher Ikonographie“¹ wurde. Dem Zopf ist etwas zutiefst Sinnliches eigen, was er mit Dines Radierungen von Pinseln gemein hat, und er teilt mit den Haarmotiven aus *Photographs & Etchings / Kat. 9, S. 63–70* den Fetischcharakter des Haars.

Braid (second state)

1973

Radierung in Braun auf Nideggen-German-Buff-Vergépapier
970×635 mm (Blatt), 838×406 mm (Platte)

10

Abgetrennt von seinem körperlichen Ursprungsort bindet der Zopf zudem Erinnerung. Seit dem 17. Jahrhundert war es gebräuchlich, das Haar von Toten aufzubewahren,² später auch, es in Schmuck zu verarbeiten. Insbesondere im 19. Jahrhundert wurde diese Praxis auf das Haar von besonders geliebten (lebenden) Menschen ausgeweitet. Hier wie dort steht das Haar als Pars pro Toto für die leibliche Präsenz des eigentlich Abwesenden; es kann berührt werden und erlaubt damit ein Erinnern mit mehreren Sinnen. Ähnlich funktioniert auch Dines *Braid*. Der Mensch ist im Zopf implizit, ist darin zugleich an- wie abwesend – eine Spannung, die beim Betrachten befremdet.

¹ „[S]ources of personal iconography“, Wye 2004, S. 160.

² Vgl. Laqueur 1992, S. 16–17.



Jasper Johns

geboren 1930 in Augusta, Georgia

Die menschliche Figur begegnet in Jasper Johns’ Werk häufig, allerdings immer fragmentiert und bis in die 1970er Jahre meist als Abdruck von Hand, Fuß, Gesicht oder Knie oder als Teilabformung in Wachs oder Gips. Für Radierungen rieb er dafür beispielsweise die Hand mit einem wasserlöslichen Zuckerfarbgemisch ein und legte sie anschließend auf die metallene Druckplatte. Der säurefeste Ätzgrund haftete dann nur auf den farbfreien Partien, an den anderen Stellen löste er sich im Wasserbad wieder ab und erlaubte so, dass, mit Aquatintakorn weiterbehandelt, jede Falte, jede Pore, jede Papillarleiste zu einem druckfähigen Ton wurde. Auch an den Beginn und das Ende des Künstlerbuches *Foirades/Fizzles* setzte Johns solche gedruckten ‚Spuren‘ seiner körperlichen Identität: den Teilabdruck seines Profils, das er mit einem sattschwarzen „X“ versah und dadurch gleichzeitig markierte und auslöschte, sowie Teilabdrücke seines Fußes und seiner Hand.

*Foirades/Fizzles*¹ war gemeinsam mit dem Schriftsteller Samuel Beckett auf Initiative der Londoner Petersburg Press zwischen 1972 und 1976 entstanden. Es enthält fünf französische Prosatexte von Samuel Beckett aus dem Jahr 1972, die der Schriftsteller selbst 1974 ins Englische übersetzte; sie umkreisen die letztlich ausweglose Suche nach der eigenen Identität.² „Obzwar voneinander völlig unabhängig konzipiert und obwohl unmittelbare Parallelen

Foirades / Fizzles

1976

Buch mit fünf Texten von Samuel Beckett und 31 Tiefdrucken in Schwarz in unterschiedlicher, häufig kombinierter Technik (unter anderem Radierung, Aussprengverfahren, Vernis mou, Flächenätzung, Kaltnadel, Fotogravüre), gedruckt auf Richard-de-Bas-Velinpapier, Velinbroschur und Stützblätter um Ziehharmonika-Falzung gebunden, mit zwei Farbtiefdrucken in Violett, Grün, Orange und Weiß als Vorsatz, in Gewebekassette mit lilafarbener Quaste, innen zwei Farblithografien als Bezugspapier 344×268×57 mm (Kassette), 332×255×45 mm (Buchblock)

15

fehlen, sind Texte und Bilder dennoch durch eine schwer definierbare innere Verwandtschaft vereint“:³ Sie entwerfen eine Welt systematischer körperlich-anatomischer Zerlegung. Johns, der den Aufbau des Buches festlegte, stellte diesen Texten eine eigenständige ‚Folge‘ von 33 Tiefdrucken zur Seite, die, abgesehen von den jedem Essay vorangestellten Ziffern, Elemente seines vierteiligen Gemäldes *Untitled* von 1972 (Museum Ludwig, Köln) variieren: namentlich Schrägschraffuren, Fliesen und insbesondere Körperteile. Immer wieder neu und anders werden diese Körperfragmente formuliert: als lebensgroßer, unmittelbarer Abdruck, als sprachliche Begriffe, als Abformungen in Gips, diese als Fotogravüren reproduziert, in Umrissen nachgezeichnet oder als Leerstellen freigelassen.⁴ Johns reflektierte damit über die Beziehung zwischen Motiv und Medium, über den Zusammenhang zwischen Übersetzung und Inhalt. Gleichzeitig spürte er dem Einfluss der Erinnerung auf die menschliche Wahrnehmung nach, wenn er wie bei den Drucken zum Torso zwei Darstellungen aufeinanderfolgen ließ: die eine aufgrund einer fotografischen Übertragung nahezu illusionistisch präzise, die andere mittig mit einem nicht geätzten und daher leeren Bereich, der beim Betrachten allerdings mithilfe der Erinnerung an das zuvor Gesehene dennoch gedanklich zum Torso ergänzt wird.⁵

¹ Die deutsche Ausgabe erschien 1978 unter dem Titel *Um abermals zu enden und anderes Durchgefallenes*, übersetzt von Elmar Tophoven, bei Suhrkamp in Frankfurt am Main. Zur Vieldeutigkeit der beiden Begriffe vgl. Bernstein 1976, S. 143; Goldman 1977, o. S. – Zu dem Künstlerbuch allgemein vgl. Bernstein 1976; Goldman 1977; Geelhaar 1979, S. 245–334; Castleman 1986, S. 26, 34–35; Ausst.-Kat. Los Angeles 1987, S. 99–234.
² Vgl. Bernstein 1976, S. 143; Geelhaar 1979, S. 245–248; Rothfuss 1993, S. 271.
³ Geelhaar 1979, S. 245.
⁴ Vgl. Susan Tallman in: Ausst.-Kat. London 2017, S. 65.
⁵ Vgl. Rothfuss 1993.



Robert Longo

geboren 1953 in Brooklyn, New York

Inspiziert von Rainer Werner Fassbinders Film *Der amerikanische Soldat* (1970) entstand zwischen 1977 und 1982 Robert Longos vielleicht erfolgreichste Werkgruppe: die Kohle- und Grafitzeichnungen der Folge *Men in the Cities*.¹ In Zeitlupe stürzt gegen Ende des Films von Fassbinder die Hauptfigur Ricky von einem Schuss tödlich getroffen in einer nahezu abstrakten tänzerischen Bewegung zu Boden. Auf dem Dach seines New Yorker Studios versuchte Longo ähnliche Bewegungen zu rekonstruieren. Er bewarf seine Modelle – darunter die befreundete Künstlerin Cindy Sherman, den Maler Mark Innerst oder den Musiker Jules Baptiste –

mit Tennisbällen und hielt ihre Reaktionen in Fotografien fest. Diese fotografischen Studien übersetzte er anschließend frei in lebensgroße Zeichnungen. Einzelne Kompositionen, darunter *Jules* und *Mark*, wiederholte er später für Druckgrafiken in kleinerem Format, enger beschnitten und dadurch nahsichtiger wirkend. Er zeichnete die Kompositionen dafür mit Lithokreide direkt auf die Druckplatte. Ein Verwischen von Übergängen und Schattenzonen war ihm hier nicht möglich, und so prägt die gedruckten Darstellungen ein härterer und auch schärferer Kontrast.² Die Grenze des weißen Bildraums wird zudem nicht länger durch den Blattrand, sondern durch eine dezente Rahmung beschrieben, die dem Velinpapier mithilfe einer Metallplatte eingeprägt wurde.

Jules

1982/83
Lithografie in Schwarz und Grau mit Prägedruck auf Arches-Velinpapier
933×532 mm (Blatt), 762×381 mm (Platte)

Mark

1982/83
Lithografie in Schwarz und Grau mit Prägedruck auf Arches-Velinpapier
929×534 mm (Blatt), 762×382 mm (Platte)

18/19

Vor diesem begrenzten und doch unbestimmten Hintergrund winden sich in den Lithografien *Jules* und *Mark* zwei Männergestalten. Robert Longo gab sie in leichter Untersicht eingefroren in stark expressiver Gestik und Bewegung. Ob sie von Schüssen getroffen wurden oder tanzen, ob sie Schmerz empfinden oder sich in Ekstase befinden, ist nicht zu entscheiden. Ihrer Kleidung nach könnten sie Geschäftsleute sein, Bankangestellte, Rechtsanwälte oder Politiker; der Titel identifiziert sie als konkrete Personen, doch bleiben die isolierten Gestalten in ihrer physisch-emotionalen Präsenz anonym. Longo ging es um den Rhythmus der Körper, um Bewegung und Spannung. In seiner abstrakten ‚Choreografie‘ löst sich die Identität der Dargestellten auf.³

¹ Vgl. zu der Werkgruppe Ratcliff 1983; Benezra 1988, S. 19–20; Price/Sherman 2009; Ausst.-Kat. London 2017, S. 216. Die vorausgehenden Zeichnungen der Kompositionen von *Jules* und *Mark* sind abgebildet in: Ratcliff 1985, S. 53. Die Zeichnung zu *Jules* von 1981 wurde 2017 bei Phillips in London versteigert (*20th Century & Contemporary Art Day Sale*, London, 10.3.2017, Los 163).

² Vgl. die Ausführungen von Longo selbst, zit. in: Ratcliff 1983, S. 95.

³ „They’re about a kind of rhythm that translates through the body, abstract notations of movement and tension“, Robert Longo, zit. nach Price/Sherman 2009, S. 9.



Mark Tobey

Centerville, Wisconsin, 1890–1976 Basel

1935 schuf Mark Tobey, damals in England lebend, aus der Erinnerung heraus zwei Gemälde, die sein Erlebnis der Stadt New York schildern:¹ *Broadway* (The Metropolitan Museum of Art, New York) zeigt das hektische Großstadt-treiben, Leuchtreklamen, Autos und Menschenmengen, die, wenn auch noch erkennbar, bereits zeichenhaft abstra-hiert sind. *Broadway Now* (Privatbesitz) übersetzt die von Lichtern umfangenen Menschen in ein verschlungenes, abstraktes Liniengerüst. Beide Werke schöpfen aus Erfah-rungen der Wirklichkeit, sind dann aber, nicht zuletzt von Tobey intensiven Studien zur chinesischen Kalligrafie beeinflusst, impulshaft ‚niedergeschrieben‘.² „Mir schwebte ein Bild vor, das man mehr empfindet als betrachtet“,³ so Tobey. Dieser künstlerische Ansatz bestimmte sein weiteres Schaffen. Er prägt auch die vorliegende Farblithografie von 1968, die zu Tobey Gemälde *Written over the Plains* von 1950 (The Museum of Modern Art, New York) formale Ähn-lichkeiten aufweist.

Untitled

1968
Farblithografie auf BFK-Rives-Velinpapier
636×832 mm (Blatt), 465×670 mm (Stein)

26

Tobey, der sich erst 1961 in der Schweiz der Druckgrafik zu-gewandt hatte, kratzte dafür ein dichtes Allover vor allem weißer kalligrafischer Linien aus dem später ockerfarben ge-druckten Grund der Lithografie. Stenogrammartige Striche werden von geometrischen Formen überlagert, von Kreisen, Dreiecken, Wirbeln, verschiedentlich in Rot, Gelb, Blau oder Schwarz. Es ist ein frenetisches Gewirr von Zeichen und Linien, sinnbildhaft für die moderne menschliche Zivilisation. Auch angesichts des lehmfarbenen Untergrunds erinnert die Komposition an Graffiti, an Schrift, eine Analogie, die wie bei Louise Nevelson / *Kat. 27, S. 127* allerdings rein formal ist. Tobey abstrakte Zeichen enthalten keinen hermetischen Code, sie definieren ein malerisches Gefüge ohne Semantik.

¹ Vgl. Rathbone 1984, S. 26–38.
² Vgl. Dahl 1967, S. 6; Rathbone 1984, S. 18.
³ „I wanted a picture that one felt more than one looked at“, Mark Tobey, zit. nach Rathbone 1984, S. 50; ins Deutsche übersetzt von Jan Röhnert. Vgl. zudem Seitz 1962, S. 31.



Louise Nevelson

Perejaslaw, Russland, heute Ukraine, 1899–1988 New York

Bis heute ist Louise Nevelson vor allem für ihre Skulpturen bekannt, dabei schuf sie seit den frühen 1950er Jahren mit großer Experimentierfreude ein ebenso beachtliches druckgrafisches Œuvre. Schon im New Yorker *Atelier 17* von Stanley William Hayter kombinierte sie Anfang der 1950er Jahre unterschiedliche Techniken, ritzte Linien mit dem Dosenöffner in die Metallplatte oder presste reich strukturierte Spitzenstoffe in den Weichgrund.¹ Ein Interesse an Textur, an Oberflächen blieb über alle Jahre bestehen und prägt insbesondere die vervielfältigten Objekte der 1970er Jahre. *Dawn’s Clouds* ist ein solches Werk; es entstand 1977 gemeinsam mit Garner Tullis in San Francisco. Nevelson setzte dafür zunächst einzelne Holzelemente zu einem flachen Relief zusammen, schickte dieses zu Tullis, der es als Negativ in Silikon abformte.² Dieses Modell wurde sodann mit flüssigem Papierbrei ausgegossen, der sich als Relief verfestigte. Skulptur und (multiples) Papierobjekt stehen daher in enger Beziehung zueinander.

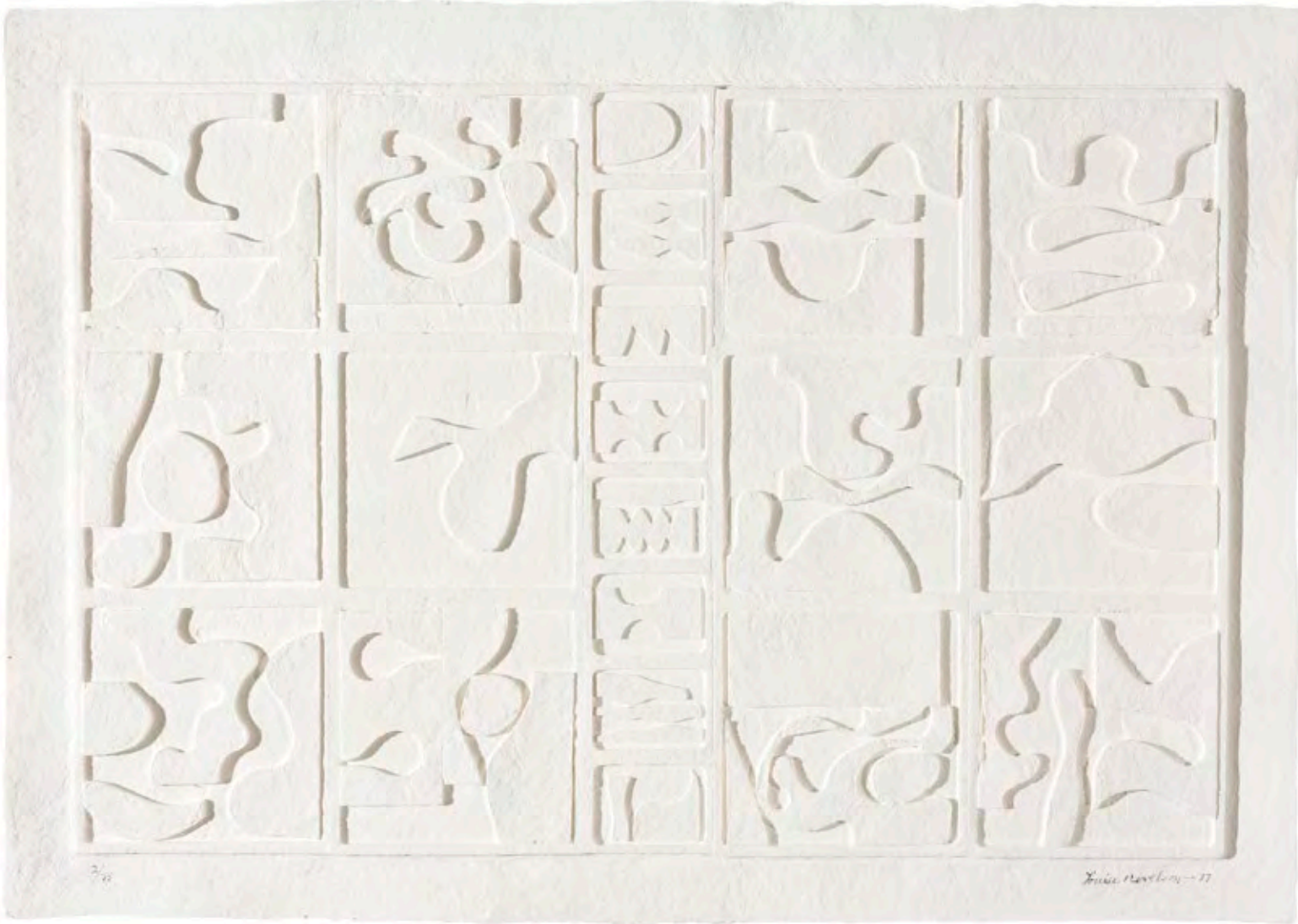
Dawn’s Clouds

1977
Papierrelief
997×703×12 mm

27

Nevelson hatte bereits in den 1950er Jahren begonnen, weggeworfene hölzerne Alltagsgegenstände zu abstrakten Kompositionen zusammenzufügen.³ Treppenbaluster, Zierleisten, Lattenkisten, Nudelhölzer, Regenschirmgriffe und viele andere *objets trouvés* wurden dafür in einzelnen Holzkisten gruppiert und einheitlich in Schwarz (später Weiß oder Gold) gefasst. Die monochromatische Farbfassung löst das Fundstück aus seiner Geschichte, auch aus seiner ehemaligen Funktion und verwandelt es in ‚reine‘ Form. Noch stärker gilt dies für die Papierreliefs, in denen beim Abdruck auch die heterogenen Oberflächen und das einstige Material transzendiert und unter *einer* Papierhaut zusammengefasst zu etwas Neuem, Eigenem werden. Wie bei George Segals Gipsen */Kat. 11, S. 77* löst sich das Individuelle im Allgemeinen auf. Da *Dawn’s Clouds* aus mehreren viereckigen Modulen zusammengesetzt ist, die vom Spiel aus Licht und Schatten reizvoll belebt werden, sind die Einzelformen wie in regelmäßigen Zeilen angeordnet. Formal erinnert das Gefüge daher überraschend an Schrift oder Text, die Einzelformen an Ideogramme, deren Lesbarkeit sich wie bei Relikten einer uns fremd gewordenen Kultur entzieht.

¹ Vgl. Baro 1974, S. 9–14; Johnson 1980, S. 130–133; Weyl 2019, S. 1–3.
² Vgl. Carrier 1998, S. 45.
³ Vgl. Glimcher 1972, S. 77–79; Deeb Speaks 2007, S. 96–99.





9 783954 986750